REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA

Colección Mª Teresa García Moreno

Serie Catálogos

Nº 8

IMAGO TRANS SPECULUM - AUTORRETRATOS

IMAGO TRANS SPECULUM

AUTORRETRATOS

REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA 1810

2023

IMAGO TRANS SPECULUM

AUTORRETRATOS

Presidente FUNDACIÓN CAJASOL

Antonio Pulido Gutiérrez

Presidente REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA

José Cosano Moyano

Comisario de la exposición / Coordinación y documentación técnica del catálogo:

Miguel Clementson Lope

Textos:

Miguel Clementson Lope, Ángel Aroca Lara, Carlos Clementson, Manuel Jesús Roldán Salgueiro, Juan Roberto Gillman Mellado, José Antonio Cerezo, Manuel Concha Ruiz, Jesús Cabrera, Rosa Luque, José M.ª de la Torre, Ricardo Molina, Bernd Dietz, Carmelo Casaño, Francisco Solano Márquez, José M.ª Palencia Cerezo, Joaquín Sama Naharro, Diego Martínez Torrón, Jesús Loza, Alfredo Asensi, Arturo Pérez Reverte, María Rosal, Juana Castro, José Luis González Cobelo, Manuel Gahete, Carmen Sánchez, José M.ª Domenech Vázquez y los artistas Juan Cantabrana, Antonio Polo, Luis-Juan Torres, Pepe Barroso, Juanjo Gómez de la Torre, Jesús Iáñez Ferrer, Santiago Castillo, David Sancho, Antonio Pérez, Guillermo Bermudo, Francisco Alarcón y Wenceslao Torres.

Edición fotográfica y fotografía:

Francisco Sánchez Moreno, e imágenes de los archivos personales de algunos artistas

© De la presente edición:

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

© De los textos:

los respectivos autores

© De las fotografías:

F. Sánchez Moreno y los respectivos autores

Diseño Gráfico / Maquetación:

MG Marketing (Isabel Pérez) y M. Clementson

Montaje:

Rafael Martorell

Especial gratitud y reconocimiento a

Universidad de Córdoba • Museo *Garnelo* de Montilla • Escuela de Arte y Superior de Diseño *Mateo Inurria* (CFGS de Técnicas Escultóricas en Madera y Piel) • AFOCO • Rafael Cerdá • José F. Rodríguez Escobar • Arráez Editores (Juan Grima) • Los distintos autores y los herederos de artistas participantes, que han cedido obra.

Impresión:

LITOPRESS, Avda. *República Argentina*, 22, Córdoba

Dep. legal: CO 1802-2023

ISBN: 978-84-127179-8-3

IMAGO TRANS SPECULUM

AUTORRETRATOS

EDICIÓN AL CUIDADO DE MIGUEL CLEMENTSON LOPE

Antonio Pulido Gutiérrez

Presidente Fundación Cajasol

Sumamos con mucho gusto un nuevo proyecto expositivo de la mano de la Real Academia de Córdoba, que en esta ocasión ha impulsado una original muestra sobre el género del autorretrato que combina a la perfección artes plásticas y literatura.

La Academia vuelve a poner su sello de excelencia y su poder de convocatoria en este trabajo colectivo, en el que participan con sus obras artistas y escritores destacados y vinculados a la institución, además de una gran nómina de autores de reconocido prestigio que también han querido contribuir a esta indagación sobre la propia imagen.

Una iniciativa en la que la Fundación Cajasol colabora editando el presente catálogo y acogiendo en nuestra sede de Córdoba una exposición que se perfila como una de las protagonistas de la oferta cultural de este otoño en la ciudad.

Para nuestra entidad, las alianzas con entidades de referencia como la Real Academia representan el mejor ejemplo del compromiso que tenemos con Córdoba, con su industria cultural, con su patrimonio y con su desarrollo.

Octubre 2023

IMAGO TRANS SPECULUM
AUTORRETRATOS

José Cosano Moyano
Presidente Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes Córdoba

> "Una cuantificación metódica de las libertades es compleja y difícil, y por supuesto no está al alcance de cualquiera, (…) Pero una medición aproximada de la libertad puede hacerla todo el mundo, y en pocos minutos de reflexión, con la precisión suficiente para no errar, para no engañarse en la conducta práctica, para valorar rectamente las expectativas. Basta con hacerse —de ser posible a solas, en silencio, sin consultar con nadie, haciendo acopio de sinceridad— tres preguntas. ¿Cuáles? Estas: *¿Qué puedo hacer? ¿Qué no puedo hacer? ¿Qué me pueden hacer?* Las respuestas a esas preguntas componen una imagen adecuada del estado real de la libertad en una situación determinada".
>
> Julián MARÍAS, *Cinco años de España*, Madrid, 1982 (2ª edic.), pp. 142-143

La libertad es necesaria y afecta a todos los seres humanos. El texto inserto en el frontispicio así lo evidencia. Compete al ámbito educativo con exclusividad el estímulo de las habilidades o la formación bien aprovechada, si queremos alcanzar la categoría de talento. Es unívocamente al llegar a este estado, cuando suele aparecer una de las palabras más solemnes como es la de *creatividad*. Su mundo se conoce suficientemente por artistas y científicos.

En el caso de los primeros —tema que nos apremia en este momento y me refiero en concreto a pintores, escultores, músicos, fotógrafos y diseñadores—, la creatividad es una amante platónica que debe ser atendida con la aparición de cada una de las musas. Tan es así que el artista, partiendo de una realidad delimitable, transforma esta situación por medio de los materiales u objetos empleados en una realidad abierta. Son los principios de su actuación, donde surge la idea, la colaboración, el disfrute, y es respetuoso con el trabajo que ejecuta; por tanto, éste se constituye en la nervadura de su actuación. El artista ha cambiado de actitud y pasa de aquella primigenia idea, mediante un proceso de transformación, a posibilitar la contemplación de su obra ya terminada.

Es la unión íntima del autor con su obra hecho entrañable y afirmativo de sus posibilidades creativas. Item más, estimula su propia vida y autoría y lo que era solamente una idea se convierte en el motor dinamizador de sus relaciones y confianza.

Esto es un poco de lo mucho que contiene esta exposición de IMAGO TRANS SPECULUM. AUTORRETRATOS, en la que han colaborado un notorio plantel de escritores: Miguel Clementson Lope, Ángel Aroca Lara, Alfredo Asensi, Carmelo Casaño, Jesús Cabrera, Juana Castro, José Antonio Cerezo, Carlos Clementson, Manuel Concha, Bernd Dietz, José Luis González Cobelo, Jesús Loza, Rosa Luque, Diego Martínez Torrón, Francisco Solano Márquez, Ricardo Molina Tenor, José

M.ª Palencia, Arturo Pérez Reverte, Manuel Jesús Roldán Salgueiro, María Rosal, Joaquín Sama, José M.ª de la Torre y José M.ª Domenech. A todos ellos esta Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes les muestra su agradecimiento por la calidad literaria de sus trabajos.

De igual forma a todos los artistas que han contribuido con sus escritos y desvelos al realce y comentario de su obra como Juan Cantabrana, Antonio Polo, Luis Juan Torres, Pepe Barroso, Juan José Gómez de la Torre, Jesús Iáñez, Santiago Castillo, David Sancho, Antonio Jerez, Guillermo Bermudo, Francisco Alarcón y Wenceslao Robles.

Nuestro agradecimiento también para todos los autores, unos fallecidos y otros afortunadamente entre nosotros, que siendo en su mayoría académicos siempre responden a la llamada de la institución. En cielo y tierra, vaya para ellos nuestra gratitud. La autoría de estos autorretratos pertenece, por antigüedad de nacimiento, a:

Gustavo Gillman (1856), Tomás Muñoz Lucena (1860), José Garnelo y Alda (1866), José María López-Mezquita (1883), Pedro Bueno (1910), Ángel López-Obrero (1910), Miguel del Moral (1917), Antonio Povedano (1918), Ginés Liébana (1921), Juan Vacas (1923), José Duarte (1928), José Jiménez Poyato (1928), Francisco Linares (1929), Marcial Gómez (1930), Tomás Egea (1933), Rafael Griera (1934), Antonio Bujalance (1934), Andrés Quesada (1940), Ángel Cabrera (1941), Juan Cantabrana (1941), Rafael Aguilera (1943), Juan Hidalgo del Moral (1943), Manuel Patiño (1945), Emilio Serrano (1945), Julia Hidalgo (1948), José F. Gálvez (1949), Isabel Jurado (1950), Juan Zafra (1951), Antonio Polo (1951), Luis Juan Torres (1954), Desiderio Delgado (1955), Pepe Barroso (1955), Rafael Cerdá (1955), Antonio Bernal (1957), Gervasio Sánchez (1959), Juan José Gómez de la Torre (1959), Manuel Ángel Jiménez (1960), Jesús Iáñez Ferrer (1960), Santiago Castillo (1962), David Sancho (1966), Rafael Martorell (1966), María José Ruiz (1966), Francisco Sánchez Moreno (1967), Rafael Cervantes (1967), Antonio J. González (1968), Antonio Jerez (1968), Guillermo Bermudo (1971), Francisco Alarcón (1972), Wenceslao Robles Escudero (1975), Carmen Chofre (1979), Rafa López (1983) y Sebastián Contreras (1986).

Libertad también para el coordinador de esta exposición: Miguel Carlos Clementson Lope. Éste ha sabido recoger en la muestra pictórica, escultórica y fotográfica lo más reciente del arte contemporáneo. Sus palabras no dejan duda y confirman el aserto en tanto que se pretende hacer un (…) *reconocimiento a los artistas plásticos vinculados a la Real Academia de Córdoba —así como a los creadores literarios y críticos artísticos igualmente pertenecientes a la institución—, pero también como merecimiento para otros tantos autores coetáneos que han destacado en sus respectivos dominios de especialización, bien sea pintura, escultura, fotografía o literatura, y que han aportado al panorama cultural de la contemporaneidad renovados efectos creacionales, sin cuyas presencias no estarían del todo adecuadamente representadas las diversificadas manifestaciones que caracterizan las dos décadas ya recorridas del siglo XXI* (…)

Nuestra gratitud también para él por sus desvelos, esfuerzo y trabajo.

Por último, nuestro agradecimiento para con Cajasol en la persona de don Antonio Pulido Gutiérrez. Sin su apoyo económico no hubiera sido posible el incremento de nuestras colecciones, ni dar al disfrute de la ciudadanía cordobesa la excelencia cualificada de nuestros pintores, escultores, fotógrafos y escritores.

LA REFLEXIÓN DEL ESPEJO

Miguel Clementson Lope

«IMAGO TRANS SPECULUM» es un proyecto expositivo centrado en la estimación de un subgénero del retrato: el *autorretrato*, aquí considerado desde ámbitos artísticos diversificados, que incluyen pintura, escultura, fotografía y grabado.

Concebido como reconocimiento a los artistas plásticos vinculados a la Real Academia de Córdoba —así como a los creadores literarios y críticos artísticos igualmente pertenecientes a la institución—, pero también como merecimiento para otros tantos autores contemporáneos que han destacado en sus respectivos dominios de especialización, bien sea pintura, escultura, fotografía o literatura, y que han aportado al panorama cultural de la contemporaneidad renovados efectos creacionales, sin cuyas comparecencias no estarían del todo adecuadamente representadas las diversificadas manifestaciones que caracterizan las dos décadas ya recorridas del siglo XXI. Con estas premisas se ha pretendido conformar un proyecto colaborativo en el que tengan cabida tanto las artes plásticas como la literatura.

El autorretrato precisa la ayuda de un espejo para que el artista ejecutante pueda vislumbrar su propia imagen y así poder plasmarla en el soporte plástico elegido. Para su despliegue es necesario que se produzca la proyección especular de su efigie por intercesión de la magia del espejo. Pero también el término "especular" significa reflexionar en un plano exclusivamente teórico acerca del mundo y en torno a nuestras propias condiciones personales: "soy yo y mis circunstancias… insoportablemente terrestre".

Por otro lado, la palabra "reflexión" es la misma que utilizamos tanto para designar la actividad del pensamiento al interpenetrar con la luz del intelecto la esencia misma de los seres y las cosas que nos rodean, así como para referirnos a las imágenes especulares que, cambiantes y sometidas al aleatorio dictamen de la luz, nos muestran los espejos.

Y es que los espejos constituyen algo más que meros reflejos especulares, erigiéndose en auténticas ventanas a todo un universo al que acceder a su través, si sabemos penetrar más allá de la somera componenda que en principio se nos muestra, para sumergirnos al otro lado mismo de estas simples apariencias (IMAGO TRANS SPECULUM), y poder llegar a alcanzar algún grado de certeza respecto a la esencia misma de las cosas.

Por ello, el autorretrato se erige en metáfora de las aspiraciones de sus protagonistas, pues también otorga la oportunidad de reflexionar sobre la propia conciencia, al quedar el sujeto enfrentado a sí mismo, en un ejercicio de introspección en torno a la verdad psicológica del artista.

La manera en que nos mostramos a los demás queda distinguida por el grado de determinación con que los elementos sociales interpenetran y quedan manifiestos o reflejados en cada uno de estos retratos propios, consecuencia del peso de lo social, pues no en vano los hombres se parecen a sus contemporáneos más que a sus progenitores. Como ya apuntara Eugenio d'Ors desde sus *Glosas*, en 1941, surgen de esta forma lo que podríamos denominar autorretrato ***de elegancia estoica*** —sobrio, que sólo parece rendir cuentas a sí mismo—, el autorretrato ***de gentileza epicúrea*** —que intenta complacer al público para así acrecentar el placer propio—, el autorretrato ***de desenvoltura mundana*** —en que el agasajo personal y privativo cede ante la complacencia ajena, y todo se sacrifica al servicio de la impresión que se produce— y, finalmente, el

que se nos enrostra al mostrársenos enfervorizado con la sublimidad de la componenda y extremo atractivo del ***dandismo*** —anarquía elegante, religión de juventud—, compostura antitética, que para contradecir lo común, por vulgar, concede absoluta preeminencia a lo estético.

Y es que pintar o modelar y vivir se superponen y complementan, pues no somos sino una sucesión de esbozos, en los que la interpretación de la vida misma depende del estilo.

La propuesta inicial relativa a este proyecto expositivo surgió en el seno de la Sección de *Nobles Artes* de la Real Academia de Córdoba, en una reunión que tuvo lugar en diciembre de 2022. El referido proyecto fue propuesto a la presidencia y junta rectora de la Real Academia, que desde un primer momento lo acogió con entusiasmo y compartida complacencia. Se conformó un equipo en el seno de la Sección de *Nobles Artes*, y se convocaron distintas reuniones entre los artistas académicos, con objeto de recabar colaboraciones y concretar el sentido y desarrollo de la actividad programada, así como las aportaciones de obra a realizar por parte de cada uno de los participantes.

La muestra ha quedado finalmente integrada mediante cincuenta y dos trabajos, entre los cuales están representadas distintas especialidades de las artes plásticas: dibujos, pinturas, esculturas, grabados y fotografías.

El ámbito de procedencia de los autores es igualmente diverso, predominando artistas provenientes de la casi totalidad de las provincias andaluzas, aunque también nacidos en otros enclaves nacionales e internacionales.

En cuanto a la cronología estimada, se incluyen artistas de los siglos XIX, XX y XXI, siendo el londinense Gustavo Gillman —que participa con una fotografía— el artífice más antiguo entre los participantes, y el cordobés Sebas Contreras el más joven de esta selectiva nómina, que ha quedado conformada por los siguientes autores:

Nacido en Westminster, en 1856, el británico **GUSTAVO GILLMAN** se erige como decano entre los artistas integrados en esta exposición. Su dedicación profesional preferente fue la ingeniería industrial y la minería, pero como destacado representante del positivismo decimonónico, y como brillante adalid en los campos científico y tecnológico, consecuente con la revolución industrial en que se inserta, también supo desarrollar muchas otras capacidades creativas, entre las que se encuentra la fotografía, donde destacó especialmente por méritos propios, ya que realizó las primeras fotografías en color que se conocen en España: los autocromos, y con la misma disposición hacia la búsqueda de nuevos asuntos temáticos, podemos considerarlo como el pionero de la fotografía social en España, sensibilizado por plasmar la realidad en que vivían los grupos humanos residentes en sus entornos de trabajo, al margen de su mero interés etnográfico, y a nivel mundial, fue reconocido igualmente como uno de los más importantes fotógrafos sociales de su época.

TOMÁS MUÑOZ LUCENA, tras la consecución de su Medalla de *Primera Clase* en la Nacional de 1901 con su gran obra *Plegaria en las Ermitas de Córdoba*, consolidará su posición entre los artistas más destacados del naturalismo pictórico del momento. Sus trabajos personifican el cambio producido desde la pintura de asunto histórico –que deviene como heredera del neoclasicismo y el romanticismo– hacia una nueva visión de fundamentación naturalista, más moderna, en la que se propicia una cierta disolución de la forma en el color, dando desarrollo a un sentido de la composición más dinámico, y dejando siempre constancia de sus excepcionales dotes respecto al uso del cromatismo, inteligente despliegue de la luz y jugosa desenvoltura de su pincelada, para conferir protagonismo a una visión cercana e incluso cotidiana de la realidad circundante, en la que el protagonismo corresponde ahora al hombre de a pie, en el ordinario desenvolvimiento de su existencia.

Queda representado aquí **JOSÉ GARNELO Y ALDA** en plena madurez, con un *Autorretrato* en el que se condensan las actitudes inherentes para una feliz orquestación de las formas y la luz en el espacio envolvente, con la maestría que dispone y decanta el paso de los años en continuo despliegue de la plástica. ¡Qué presentes están aquí el gran Tiziano, Velázquez, Frans Hals y el mejor Goya! ¡Cuánto hay aquí decantado de resultas de infatigables sesiones de restauración en los talleres de El Prado! ¡Cómo aflora en su caso esa siempre ponderada retentiva de la memoria, para una vigorosa plasmación del claroscuro y una enérgica pero sutil plasmación de la expresión!

Se trata de un trabajo realizado *alla prima*, sin apenas encaje lineal o dibujo de partida, resuelto mediante certeras pinceladas, que adquieren sobre el soporte pictórico toda su plena dimensión constructiva, al cumplir certero propósito cada plano de color y quedar sus contornos hábilmente recortados sobre otros con funcionalidad y acomodo de naturaleza plenamente compositiva.

Artista cosmopolita, el granadino **JOSÉ M.ª LÓPEZ-MEZQUITA** ha sido considerado como uno de los mejores retratistas de la pintura española de la primera mitad del siglo XX. Con tan solo dieciocho años fue galardonado con una Medalla de Oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901, que distinguió su obra *Cuerda de presos*, de temática social, en la que combinaba una visión naturalista con un discurso crítico y moral más o menos explícito. Teniendo como referente a la pintura española del Siglo de Oro y dejando permanentemente manifiesto su interés por el luminismo –tan en boga en aquellos años entre los artistas más rompedores–, su estilo, detallado y realista, supuso una renovación de la pintura decimonónica española, marcando con su magisterio e influencia las pautas de la pintura oficial en las primeras décadas del siglo XX.

La pintura de **PEDRO BUENO** representó en sus comienzos una reacción frente a las maneras academicistas, al incorporar a sus trabajos ese singular expresionismo de carácter sensitivo que tan peculiarmente los define, subyaciendo siempre latente en éstos un rigor compositivo extremo y un exquisito cuidado de la forma, en atención a la adecuada concreción de los más puros valores pictóricos. Vinculado a las celebraciones de la *Academia Breve de Crítica de Arte*, formó parte igualmente del colectivo de autores que integraron la denominada *Escuela de Madrid*. Su aportación a este proyecto ratifica la consideración de uno de los programas más estimados por el artista dentro de su producción: el autorretrato, que secuenció a lo largo de su reconocida trayectoria profesional, legándonos un continuado repertorio de registros de su propia imagen, constituyendo éste de 1974 una de sus más acertadas realizaciones.

Diligente y comprometido, y pertrechado de una amplia cultura, **ÁNGEL LÓPEZ-OBRERO** ha sido considerado como precursor y uno de los pioneros en relación con las inquietudes renovadoras de la pintura española desde los años treinta. A lo largo de su trayectoria fue asimilando los distintos posicionamientos programáticos paralelos al devenir de su biografía y supo extraer de ellos todo cuanto podía adaptarse a su fuerte personalidad creadora: tras una etapa postcubista evolucionó hacia el realismo social; atravesó etapas en las que fueron sucediéndose distintos programas argumentales —y dicciones igualmente diversificadas en cuanto al despliegue de sus potencialidades—, que van desde la paciente construcción puntillista, hasta el más comprometido realismo, siempre de tono crítico respecto a los condicionantes sociales e históricos, y manteniendo como constante en todo caso sus persistentes alusiones surreales. Habiendo superado ya su fase experimental de tentativas cubistas y unas vagas incursiones en el ámbito del surrealismo, desembocó en una suerte de naturalismo mágico que le llevaría poco después hasta un realismo de claras connotaciones ecológicas, fundamentado por exigencias ético-sociales.

La consideración de la figura humana, a través de una constante estimación de la belleza como valor más trascendente; la persistencia de una peculiar nostalgia poética; sus particulares interpretaciones, manifiestamente idealizadas; la sensualidad de sus personajes y el profundo conocimiento que tiene del oficio, facultan a **MIGUEL DEL MORAL**, el pintor de «Cántico», para enfatizar, como valor fundamental de sus trabajos, el puro goce de pintar. Queda aquí representado con un singular autorretrato de fines de los años cuarenta, en que el artista parece querer mostrarnos su particular padecimiento y agonía ante una sociedad intolerante ante determinados comportamientos, como era la de entonces, que asfixiaba toda condición humana alternativa y su vivencia en libertad.

La evolución pictórica de **ANTONIO POVEDANO**, siempre de la mano de su constante compromiso estético, le ha llevado a transitar distintos ámbitos de expresión. Para la estimación del retrato —como concurre igualmente respecto al paisaje—, concreta siempre sus improntas desde la introspección, especulando en torno al motivo, en un reflexivo despliegue de su versado repertorio semántico como fórmula de intensa búsqueda de la propia esencialidad interior. El sentido constructivo de Povedano tiene que ver con el trazo y con una especial significación de la sintaxis con que el cuadro ha sido estructurado, que en este *Autorretrato* de 1952, y pese a que el despliegue del género conlleva la obligada consideración de unos condicionantes insoslayables respecto a la estimación del parecido, podemos ya vislumbrar como uno de sus fundamentos estimativos.

La obra pictórica de **GINÉS LIÉBANA** se construye desde una figuración objetiva, enraizada con el arte centroeuropeo, de intensa carga narrativa, plena de símbolos y freudianas intencionalidades, que quizás alcance sus mayores logros en la estimación del género del retrato, donde conspira con el efigiado para constatar esos enigmas íntimos que apenas reconocemos, y que, sin embargo, constituyen aspectos fundamentales de nuestra personalidad. Su *Autorretrato*, realizado en París, en 1951, supone un claro ejemplo de la ósmosis estética de la que se nutre el inquieto espíritu del artista durante sus estancias en la *Ciudad de la Luz*, donde tuvo oportunidad de completar su formación entre los más innovadores creadores contemporáneos de su tiempo.

Con el decurso del tiempo **JUANVACAS**, auténtico mago de la imagen e inquieto experimentador de este procedimiento creativo, se ha erigido en figura mítica para las nuevas generaciones de artistas fotógrafos de Córdoba, en las que aún permanece latente su legado, constituyendo el *blanco y negro* y los *drippings* las dos grandes vertientes en que el maestro fundamentó durante más de cuarenta años su prolífica e inagotable actividad creativa. Fue un auténtico referente en lo que debe constituir la pasión por la fotografía, por el puro despliegue de la práctica fotográfica *de verdad*, aquella que tras un esforzado periodo de aprendizaje experimental posibilita al artista "inmortalizar imágenes" ayudado de su cámara, con el objetivo de *fijar impresiones* de las ideas —figuraciones intelectivas, al cabo— "que ya tienes en la cabeza", en una disposición que permanentemente viene a recrear el mito platónico de la caverna.

Corresponde el autorretrato con que **PEPE DUARTE** participa en la presente exposición a su época de formación, vinculado a la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla. Su evolución posterior quedará marcada por su integración en el *Equipo 57*, del que formará parte hasta su disolución definitiva, en 1961. A partir de 1963 se adscribirá al realismo social, desarrollando una comprometida labor en el seno del grupo de grabadores de *Estampa Popular*. La fuerza expresionista de su estilo logra conciliar el documento social con el lenguaje neorrealista,

y los ecos del *pop* con el surrealismo e incluso con el paisajismo metafísico. Con el cambio de milenio su acción creativa va a tener como centro la pintura sin adjetivos, con la que procuró dar cuenta de la levedad de la existencia, y de la anodina perseverancia del ocio en la sociedad actual.

La fotografía creativa de **JOSÉ JIMÉNEZ POYATO** entronca directamente con el neorrealismo cinematográfico italiano, que tanto admiraba el prieguense. Dentro de esta adscripción estilística podemos insertar sus primeros trabajos realizados en blanco y negro en la Sudbética, cuyas imágenes tuvieron importante resonancia internacional, habiendo sido un activo dinamizador de la vida cultural cordobesa, en primera instancia durante la triste posguerra, como uno de los impulsores del recordado Cine-club *Liceo*, del Círculo de la Amistad. No obstante, lo más característico de su producción está constituido por el amplio repertorio de retratos realizados en los años cincuenta a artistas, escritores e intelectuales de la época, entre los que destacan los integrantes del grupo "Cántico". Precisamente con esta técnica del claroscuro está concebido su autorretrato, en el que predominan significativamente las zonas en sombra para que una suerte de impronta estatuaria emerja de manera dramatizada ante el espectador.

La obra de **FRANCISCO LINARES** está ligada al movimiento cinematográfico neorrealista italiano. Fue inquieto realizador de proyectos expositivos fotográficos en los años 50 y 60, y más adelante, ya en democracia, uno de los creadores de la Asociación Fotográfica Cordobesa (AFOCO), de la que fue presidente de honor de 2009 a 2018, en que falleció. Su larga carrera profesional le habilita como uno de los más destacados intérpretes de la fotografía cordobesa de la segunda mitad del siglo XX, tanto en lo referente a la fotografía documental como a la artística, constituyendo sus trabajos referencia obligada para entender el desarrollo del medio y su decisiva importancia en la evolución de la cultura de la imagen.

El orbe singularizado que llegó a conformar **MARCIAL GÓMEZ** se inscribe dentro de los parámetros de lo que se ha venido a denominar realismo fantástico, de forma que sus trabajos siempre han estado tocados de una fuerte carga emocional, de magia y de misterio, y de un hondo idealismo poético. Sus composiciones siempre quedan transfiguradas por un marcado sentido narrativo y decadente, consecuencia directa de su personal prospección del pasado, de la visión subjetiva con que las concibe y de las connotaciones evocadoras que las sustentan. En su autorretrato se representa Marcial con el rostro perforado por una oquedad a través de la cual podemos entrever la espesa fronda vegetal que anida en el interior de su cabeza. Se trata de su habitual propensión a desplegar elementos fitomórficos que devienen en una suerte de preciosismo floral, en que gusta abismar fantasmales formas arquitectónicas e incluso a la propia presencia humana. Idéntica contextura boscosa rodea y aprisiona el cuerpo del artista, como constatación de ese tránsito hacia la ruina que inexorablemente nos habilita como humanos.

Desde la irrupción de **TOMÁS EGEA** en los ámbitos expositivos cordobeses mediante su aportación para el Salón *Córdoba* (1964), al margen de su dedicación pictórica —en la que se ha movido dentro de una figuración crítica, siempre connotada de una sutil e ingeniosa carga de ironía—, ha desplegado igualmente una intensa actividad como ilustrador, que se ha visto desarrollada en prensa, en el ámbito del cómic y en destacados proyectos editoriales. En su obra se advierte una manifiesta propensión hacia la simplificación compositiva, en la denominada línea clara de su admirado Saúl Steinbeck (1914-99), que en su día supo renovar el humor y la sátira con la incorporación de elementos caligráficos e influencias cubistas. Egea despliega un discurso teórico legible para el espectador, infiltrado siempre de un humor vaporoso y delicado, que cala el

lienzo o el papel para impregnar de sátira —o declamación poética— cada trabajo. Su trazo es siempre introspectivo, especula con las formas para que la práctica de la pintura devenga en oráculo, de cuyo despliegue no extraemos respuestas, sino más preguntas.

Aunque canario por nacimiento, la formación artística de **RAFAEL GRIERA** es inequívocamente gerundense (Olot), aunque tras secundar el tradicional paisajismo local durante su etapa formativa decidió dar despliegue a su pintura por un cierto tiempo vinculada al informalismo.

Su retorno a la figuración llevaba implícita la ruptura respecto a la tradición olotense, evolucionando hacia formas, modelos y maneras propias de las escuelas nórdicas. Su pintura, que cultiva al óleo y a la acuarela, se desenvuelve dentro de un moderno sentido de la figuración y con un delicado cromatismo, en el que predominan los blancos, los azules y los grises, dando secuencia a composiciones equilibradas, gozosas, en las que llega a recrear una captación casi mágica de la luz.

ANTONIO BUJALANCE es, a todos los niveles, artista de dilatada trayectoria, que cultiva con notoria perfección tanto la pintura mural como la de caballete, destacando en esta última sus características visiones de carácter neofigurativo, de un cierto trasfondo constructivista. En estos últimos años su arte evoluciona hacia una grave y desoladora reflexión en torno a la degradación de la naturaleza y el paisaje de nuestro tiempo. Una reflexión que estilísticamente se plasma en un vívido expresionismo, de formulaciones a veces igualmente tangentes a la abstracción, que no disuenan de su anterior trayectoria, siempre orientada al estudio de los distintos valores cromáticos y matéricos. Su *Autorretrato*, de 1952, es obra de juventud, realizada durante su etapa formativa, y como tal hemos de valorarla en el contexto evolutivo de su producción, aunque ya se atisba en ella esa característica necesidad de habilitar un sólido andamiaje interior, fundamentado en su siempre clarividente dibujo, con que personalizará posteriormente todos sus trabajos.

ANDRÉS QUESADA ha puesto de manifiesto de manera continuada su interés por la simplificación, en una búsqueda constante por propiciar la síntesis formal en su determinación escultórica, que lo sitúan justo en el contexto de la *nueva figuración* emergente tras la crisis de las vanguardias. Evolucionará en los setenta hacia una nueva etapa naturalista, en la que afloran ya algunos de los acentos personales que van a perseverar para lo sucesivo en su estatuaria, siempre tendente a propiciar una determinación diáfana, serena y delicada, con un despliegue formal contenido, en el que la luz adquiere importante protagonismo como consecuencia del despliegue de las texturas y las pátinas. Para la muestra aporta un doble retrato en bajorrelieve y a modo de clípeo, en el que se representa de perfil y acompañado de su esposa Lola, en una disposición que nos remonta a las iconografías renacentistas y a la propia numismática romana.

ÁNGEL CABRERA ha desplegado una intensa actividad como pintor, que ha sabido alternar con sus ocupaciones como profesor de *Dibujo* que ha ejercido en distintos centros educativos de Madrid, habiendo residido, no obstante, gran parte de su vida en Alcobendas, donde dispone de su privativo retiro para elaborar sus trabajos. Su *Autorretrato a contraluz*, de 1989, supone una constatación del goce que siempre ha representado para este artista el puro despliegue de la plástica, abordando en esta ocasión su razón argumental no tanto en la consigna formal como en su fundamentación lumínica, que al cabo es la protagonista única y excelsa de la pintura.

JUAN CANTABRANA ha sido desde siempre un devoto aspirante a desplegar una pintura pura, reconociéndose adicto a la luz, a su energía, frecuencia y vibración. Se posiciona así en el dominio de la escenificación lírica del

color, interesándose por captar, ante todo, los más mínimos matices de iridiscencia, las más diversificadas secuencias tonales, los valores táctiles más variopintos, los destellos de mayor suntuosidad…, al cabo, en un pintor alucinado por una pagana e irrenunciable adicción solar que le mueve a conformar gozosas perspectivas mediante las que recrea un mundo esencial, plagado de fractales y conformado por la eclosión vital y candorosa de una secuencia lúdica de color. El autorretrato, como asunto temático, ha sido considerado en distintas ocasiones a lo largo de su ya dilatada producción, aunque para Cantabrana lo realmente importante es la escena cromática en general, plasmar al sujeto inmerso en una atmósfera envolvente, y llegar a representar adecuadamente esta dimensión trascendida.

RAFAEL AGUILERA decantó sus preferencias hacia la consideración de composiciones simplificadas, en las que la línea de contorno recorta uniformes y amplios campos de color, de intenso cromatismo, fundiendo a un tiempo elementos y esquemas geométricos con usos pigmentarios de carácter expresionista. En sus cuadros, los más diversos objetos pasan a convertirse en seres animados que dialogan en igualdad de consideración con la efigie del propio pintor, convertido aquí en mero porta-retrato, que habita el interior del cuadro. Prefería Aguilera actuar al margen de toda erudición, sin corsés intelectualoides, con la única y elemental necesidad de *comunicar* en plena libertad, de manera pasional, con extrema autodeterminación y ausencia de pudor.

Centrado en la consideración de la figura humana, **JUAN HIDALGO DEL MORAL** es un autor de sólida y muy completa formación, y de estilo independiente en relación a cualquier tendencia en boga. A través del despliegue de su plástica redivive Hidalgo un concepto actual del clasicismo, asumiendo al tiempo las más permanentes formulaciones y experiencias del arte contemporáneo. Dominio y sabiduría técnicos, acogidos al ámbito y atmósfera normativos de una ciudad como Córdoba que, a pesar de sus esplendores andalusíes, no ha olvidado el fundamento romano de su estirpe. Y todo ello aunado a una profunda sensibilización hacia las puras revelaciones de la belleza ideal, pues como todo clasicismo, la pintura de Hidalgo del Moral se elabora sublimando los motivos que la realidad nos muestra, socavando las imágenes primigenias de un modelo —o de un recuerdo— en la búsqueda tenaz del arquetipo como pauta de acción en sus trabajos. En su *Autorretrato* (1982) permanecen reconocibles los rescoldos clasicistas de Úbeda, ciudad en que desplegó su docencia al tiempo que supo interiorizar la energía y el aliento renacentista de la ciudad para su obra.

Ha destacado especialmente **MANUEL NARVÁEZ PATIÑO** por su personal expresionismo, al que ha dado despliegue mediante una concepción irrefrenablemente fauvista en la utilización del color, y con manifiestas preferencias por disponer intensas cargas de pigmento, que solventa con superposiciones y arrastres de color que aplica con espátula o mediante vigorosas pinceladas, de las que se ayuda para concretar las líneas firmes y estructuradas de su poderoso dibujo. Su persistente dedicación al retrato, junto a la estimación del bodegón y el paisaje, conforman el eje medular de su producción, vinculada a una armoniosa organización de los objetos en el soporte, siempre al servicio de una dicción expresionista que linda con el cubismo. Así, cada una de estas efigies deviene en obra pictórica apasionada, rigurosa y espontánea, en la que la sabiduría del oficio se somete sin brusquedad a la imaginación creadora.

En la producción de **EMILIO SERRANO** se aprecian tres aspectos que son fundamentales para la estimación de su obra: el rigor respecto a la técnica, el paso del tiempo y la memoria, y una perseverante reflexión existencial —manifiesta mediante desolados simbolismos colectivos e

individuales—. De ahí su incipiente dedicación a la figuración social a fines de los sesenta, la etapa de interactividad entre realismo mágico y espacio plástico, y su constante testimonio de la presencia humana —casi siempre engastada entre ruinas, como expectantes seres que habitan paisajes yermos—. En *Recuerdo de mi infancia* (1976) se autorretrata doblemente junto a su madre, como niño y como adulto, ahora reflejado como pintor ejecutante en el cristal del cuadro de San Rafael Arcángel que corona la escena. Una dolorosa reflexión sobre el discurrir del tiempo y su memoria, referida a unos seres que inexorablemente transitan y cuya imagen se desvanece a la par que los objetos.

Domina **JULIA HIDALGO** con plena solvencia las posibilidades de los procedimientos pictóricos, con los que ha sabido alcanzar —tras vertebrar su esforzado proceso evolutivo— un estilo propio dentro de la figuración contemporánea, no exento de constantes guiños y alusiones socavadas desde el ámbito mismo de la abstracción. En su proceso creativo, tras atender una meditada fase de análisis, pasa posteriormente —en violenta reacción contra todo convencionalismo— a deshacer lo transitado mediante el paroxismo de la mancha, siempre generadora de centelleantes presencias lumínicas y motivadora de esa aparente inmediatez de ejecución en la que, no obstante, se priorizan los puros valores matéricos y visuales de la obra, sus texturas e implícita plasticidad. En su pintura habita una suerte de realismo de lo esencial, que nos muestra de la realidad misma sólo aquello que, a su juicio, merece ser trascendido. Su autorretrato constituye un auténtico caleidoscopio de vivencias, al mostrarse una serie de improntas anímicas personales confirmadas por la celebración del cromatismo y sus transliteraciones energéticas y psicológicas.

En connivencia con José Carlos Nievas, que siguió las indicaciones transmitidas por cuenta de **JOSÉ F. GÁLVEZ** para conseguir las condiciones técnicas requeridas en cuanto a iluminación, encuadre, plano, volumen y enfoque... fue realizado el retrato con que concurre este reconocido fotógrafo cordobés a la exposición. La ficción aquí recreada establece un diálogo a tres bandas entre la propia mirada del autor, el espectador posicionado en el punto mismo desde el que se ha tomado la foto y el mecanismo ejecutante, con la incidencia rotunda de la luz lateral como extrema protagonista de la forma.

ISABEL JURADO es una artista reflexiva y emocional que ha concedido a sus vivencias personales una importancia fundamental para cimentar el andamiaje estético que requiere toda coherente producción artística, y a la que siempre ha interesado subrayar la contingencia de su pintura, ya que el cuadro reafirma su existencia como realidad alternativa al margen de lo representado. Atiende a este respecto no únicamente la vertiente cognoscitiva de la cotidianidad, sino también aquella otra que deviene del sustrato subconsciente de toda persona, que es donde, al cabo, se encuentran las respuestas más originales, casi siempre ligadas al mundo de los sueños y a los propios recuerdos de infancia, con los que se articula el entramado medular de toda privativa singularidad.

Al clasicismo sensual y generoso concerniente a la volumetría de las masas constitutivas, de clara ascendencia mediterránea, yuxtapone el escultor **JUAN ZAFRA** un decidido expresionismo formal, manifiesto mediante los escorzos y el manierismo inherente a la compostura de sus figuras. A lo largo de su ya amplia trayectoria ha ido dando desarrollo a una obra ciertamente pletórica, que se desparrama de manera sistemática inundando el espacio, y que posteriormente retornará a una concepción más clasicista, en la que la figuración humana cobrará absoluto protagonismo. Está representado Zafra por un autorretrato realizado a lápiz, que nos muestra parcialmente la mitad de su rostro, y que incluye, al margen, un apunte

abocetado de su mano como testimonial evidencia de lo transitado hasta depurar formalmente la realidad para poder alcanzar algún grado de esencialidad formal.

El escultor gerenense **ANTONIO POLO** trabaja preferentemente el hierro, material que domina a la perfección, para dar desarrollo a composiciones abstractas —o en otros casos muy próximas a la abstracción— de una gran fuerza expresiva. Sus registros, de una gran pureza formal, quedan conformados a veces en estadios de determinación final muy próximos a los planteamientos minimalistas, por el proceso de simplificación y reducción a que ha sometido a algunas de estas piezas en su búsqueda de lo esencial. En su autorretrato nos muestra una figura muy esquematizada, forjada en hierro, que sostiene en su mano otra consideración de su propia cabeza, más realista y realizada en bronce. Con esta doble consideración sobre sí mismo, pretende dejar manifiesto un paralelo pero diferenciado estatus emocional: el que habitualmente ejerce en su cotidianidad como persona y, el otro, en lo que se transforma al entrar en el taller.

La obra de **LUIS JUAN TORRES** oscila entre una figuración fresca y directa, que caracteriza a sus pinturas, y la abstracción de sus últimos trabajos digitales. Para esta exposición ha realizado una obra digital en la que ha fusionado lo figurativo con lo abstracto, al quedar incorporadas ambas dicciones en una única y sumaria composición, en la que fragmentos de autorretratos pictóricos quedan integrados con los elementos y recursos geométricos que son característicos de su obra anicónica, para dar despliegue a un trabajo plástico estructuralmente integrado y dotado de eficiente dinamismo.

La pintura de **PEPE BARROSO** viene determinada por una manifiesta filantropía, que le lleva a indagar sistemáticamente en torno a las relaciones humanas y a las que determina nuestra propia especie con la naturaleza. En su obra, de adscripción figurativa, se entremezclan elementos naturalistas con otros de fundamentación onírica. Su autorretrato queda resuelto mediante la consideración de un primer plano fragmentado de su rostro en el que el protagonismo se concentra en el triángulo delimitado por los ojos y la boca del pintor, recreados sobre el plano mediante un preciso dibujo, un colorido aplicado de forma muy acuosa y unas caligrafías sobrepuestas al semblante que devienen como consustancial celebración de lo sígnico, y que nos remiten a determinadas obras del humanismo renacentista.

RAFAEL CERDÁ es un autor que ha conocido la figuración y la abstracción, y el juego con los volúmenes y la materia pictórica, siempre motivado por un continuado afán experimental que ha sabido secuenciar con absoluta solvencia sobre distintos soportes: papel, lienzo, pero también a través del hierro y en despliegue de la tecnología digital. Mediante el primer plano con que concibe su autorretrato, ha querido reconocerse como el ser itinerante que se mira a sí mismo y contempla esa sima de incertidumbres que determinan nuestras vidas. El aforismo transcrito en la pronaos del templo de Apolo en Delfos, "Conocete a ti mismo", atribuido tradicionalmente a los *Siete Sabios de Grecia*, como vemos, no ha cesado de promover continuas discusiones históricas acerca de la moderación y el autoconocimiento. Esta efigie parece verista; se registra meditativo; es uno y son miles... Ha optado por la figuración, pero el espectador puede imaginar, e incluso vislumbrar, el combate de formas y de colores que pasa por la mente del artista. Nos mira a los ojos de forma directa. Nos interpela. No sabes si sonríe o si mantiene una natural distancia. Sus trazos son inconfundibles. No hay referencia espacial ni temporal. Es sencillamente un primer plano con aires de eternidad.

La obra de **DESIDERIO DELGADO** se enmarca dentro de una figuración de lenguaje

innovador y excelente despliegue, sobre todo en lo concerniente al aspecto técnico, siendo a través del paisaje donde su pintura alcanza los más altos logros. Con su particular elección del motivo da desarrollo a vistas y encuadres que se muestran ante el espectador como una ensoñación idílica —no exenta de melancolía—, serena y ajena al decurso de un tiempo que, ante la visión de estos lienzos, parece haberse detenido. Con su *Autorretrato*, que ha compuesto especialmente para esta muestra, viene a poner de manifiesto para este contenido la vigencia de idénticas capacidades, al orquestar con la misma sinceridad emotiva de que siempre hace gala la destellante orografía de los rasgos constitutivos que determinan su semblante.

Tras secundar un esforzado itinerario formativo, **ANTONIO BERNAL** ha llegado a configurar unas particulares formas de expresión escultórica que trascienden hoy día su anterior dedicación a la imaginería. Para la presente muestra ha aportado Bernal un autorretrato modelado en barro, que habrá de ser pasado a bronce en su determinación definitiva, resuelto en su modelado y concreción volumétrica mediante una factura directa y desenvuelta, más desinhibida que la que suele desplegar para la concreción del resto de sus trabajos.

La obra de **JUANJO GÓMEZ DE LA TORRE** se sustenta en el impresionismo, pero la intensidad cromática del fauvismo y el gesto y el trazo del expresionismo abstracto también tienen una gran importancia en el desarrollo de sus trabajos. Así, para acometer su autorretrato, se ha representado en una disposición ejecutante, en el momento mismo de tomar un apunte, para vertebrar una composición de evidente sentido fauvista, en la que la orquestación del color asume máximo protagonismo.

El cordobés **GERVASIO SÁNCHEZ** es uno de los más reconocidos fotoperiodistas españoles, que goza igualmente de un gran prestigio internacional, consecuencia directa de haber sido uno de los autores más premiados en los albores del siglo XXI. Sus trabajos como periodista independiente, y su constante compromiso social y político, le llevaron a especializarse en la estimación y denuncia de indeseables conflictos armados que han tenido desarrollo en las últimas décadas, habiendo ejercido como enviado especial de la UNESCO desde 1998.

En las obras del granadino **JESÚS IÁÑEZ FERRER** lo matérico adquiere primordial protagonismo, de manera que densos empastes y dispares elementos, como tierras, hierros, cuerdas o maderas, quedan incorporados habitualmente a sus contexturas para dotarlas de una consideración casi escultórica. Para elaborar su autorretrato ha integrado ortogonales planos geométricos, de abstracta determinación, con secciones fragmentarias de su rostro, que acopladas a modo de estela configuran visiones complementarias de su fisonomía en el discurrir de la travesía vital como artista.

La obra fotográfica de **MANUEL-ÁNGEL JIMÉNEZ ARÉVALO** queda dilatada en el tiempo hasta el punto de haber quedado establecidas distintas etapas creacionales: una fase inicial de "fotografía de viajes y conciertos", a la que siguió su "etapa de retratos en blanco y negro", tras la que tuvo desarrollo otro periodo en que abordó la fotografía en color itinerando por los pueblos de Andalucía, hasta impulsar otra nueva secuencia con la técnica del manipulado de imágenes aplicado al auto-revelado del procedimiento "Polaroid", en que se crea una auténtica lucha entre la figuración del motivo seleccionado y la abstracción introducida por voluntad del artista, al intervenir la imagen cuando aún no se ha completado, que es, precisamente, el sistema usado para la concreción del *Autorretrato* inserto en su serie *Metamorfosis*. Así, los colores, las formas y en general la propia obra, adquieren un aspecto pictórico, sin haberse empleado sistema de coloración alguno que no sea el característico de esta técnica de fotografía instantánea.

El creador sevillano **SANTIAGO CASTILLO** es un artista figurativo muy interesado por el paisaje, especialmente el industrial, y por la representación de la figura humana inmersa en su cotidianidad. En su autorretrato se representa en pleno verano, angostado frente a la encimera de un pequeño aseo y con el torso desnudo. Su imagen se refleja invertida en el espejo que se dispone encima del lavabo —que constituye el encuadre preferente motivador de su representación— al tiempo que en otro pequeño espejo de baño queda doblemente plasmado su rostro, ahora sesgado, para orquestar un juego de miradas entrecruzadas con la propia del espectador.

RAFAEL MARTORELL es un autor de larga trayectoria creativa que, partiendo de una figuración objetiva en su inicial etapa de formación, ha evolucionado hasta un informalismo intimista en que las transcripciones sígnicas y la escritura caligráfica alcanzan pleno protagonismo en el conjunto de su obra, como pudo constatarse en la exposición celebrada en 2009 en la cordobesa Galería *Carmen del Campo*, e integrada en *Cosmopoética*, en la que sus ecolalias plásticas y sus ecografismos cerebrales —a través de los que nos *hablaba* acerca de sí mismo— encontraron reconocimiento y acomodo. Para esta muestra ha aportado un trabajo que viene a significar la constatación de fragilidad y desamparo experimentado por el artista en un determinado momento de su biografía, ante lo que se protegía mediante un envoltorio plástico de burbujas de aire —como si de una metálica armadura se tratara— que ocultaban su rostro y le posibilitaban expresar cómo se sentía, esa sensación de inconsistencia que lo invadía y que tan solo le permitía asomarse a la realidad circundante desde dentro, a través de esa pequeña "ventana" que mantenía como nexo de incertidumbre y expectativa con la existencia para la vida.

MARÍA JOSÉ RUIZ dispone en esta muestra un autorretrato con figuras. Ella se sitúa en la esquina superior izquierda de la composición, con pelo largo, portando en su mano el pincel y pasando su brazo derecho por detrás de la cabeza. Se trata de una obra elaborada en su etapa formativa, que transpira una atmósfera protocubista de sesgo picassiano: poses imposibles, rostros de concreción bifocalizada, contornos en pugna con otros iguales de convexa determinación… inundando el espacio recreado. Y no obstante, pasados los años, María José sigue encontrando en el *retrato de grupo* la referencia argumental en torno a la que vehicular de manera preferencial sus trabajos.

La pintura del antequerano **DAVID SANCHO** cabalga entre la abstracción y la figuración, de tal manera que en sus obras las formas sufren un proceso de simplificación o esquematización que las aproxima entre ambas dicciones estimativas. El color, liberado en ocasiones de todo contorno icónico que lo constriña, llega a irradiar fulguraciones de una gran pureza, que en su autorretrato adquieren pleno protagonismo para la concreción de los fondos, al que aquí se ha dado tanta importancia o más que a la propia recreación física del efigiado, pues lo que realmente interesa al pintor es la plasmación de un estado emocional verificado a través de la estimación psicológica del cromatismo.

RAFAEL CERVANTES elabora con sosiego una pintura aparentemente extemporánea, que entronca precisamente con la época del *Gran Taller*, en que los procedimientos de ejecución plástica fueron edificados. Su obra está fundamentada en una constante introspección, e impregnada de humanidad y ternura, pues concentra sus preferencias argumentales en la estimación del retrato, que concibe ayudado de una técnica prodigiosa, para recrear seres que no parecen haber quedado contaminados por el ambiente de esta época de mutación y desánimo, de vértigo y desabrimiento. Para ello, los fondos juegan importante papel en las composiciones, al quedar inmersos estos anónimos protagonistas en

atmósferas de ensoñación y melancolía, con las que suscita el adecuado contexto psicológico que es preciso para la consideración de esta temática. Ataviado con indumentaria andalusí, y con su mirada sesgada, parece invitarnos a reflexionar ante el ocaso de la luz —evidente símil al propio crepúsculo de una edad de oro para Al-Ándalus—, inmerso en un entorno de paisaje esencial, en que sólo este fulgor parece remontarnos a tiempos pretéritos, sin referencia arqueológica alguna al antiguo yacimiento de Madinat al Zahra.

Es en la consideración del espacio urbano donde, a través de su singular manera de "narrar con fotografías", **FRANCISCO SÁNCHEZ MORENO** ha sabido sublimar sus realizaciones. Como ha acontecido en el decurso de su vida, donde ha ido pasando por diferentes etapas, en este trabajo ha ido también yuxtaponiendo imágenes para que la referencial de partida quede transformada en múltiples reflejos de otros sucesivos momentos. Para ello ha principiado con la inicial imagen en blanco y negro, a la que ha aplicado distintas bases de color, seguidamente modificadas mediante *photoshop*, en uso de los recursos digitales de que se dispone en la actualidad, para saturar o matizar los diferentes planos constitutivos de la imagen.

En la figuración pictórica que caracteriza la obra del linarense **ANTONIO JEREZ** tanto la figura humana como el retrato han tenido siempre preponderante consideración. Si bien el despliegue de las potencialidades de su dibujo ha constituido recurso constante para la conformación de sus trabajos, en lo concerniente a la aplicación del cromatismo sus composiciones han ido evolucionando hacia determinaciones más frescas y directas. En su autorretrato, de carácter realista, se representa como artista ejecutante, en pleno despliegue de su personal exploración y análisis de los rasgos del propio rostro, constantemente trasfigurado por el inexorable discurrir del tiempo, y envuelto en el ensalmo de una atmósfera de luz, siempre tan determinante para el resultado final del trabajo de todo creador.

ANTONIO J. GONZÁLEZ es un reconocido redactor gráfico que ha trabajado para la Agencia EFE y en casi la totalidad de la prensa diaria española, así como para destacadas revistas gráficas; es igualmente un apasionado estudioso de la historia de la fotografía, sobre la que ha publicado importantes trabajos, y con idéntico ímpetu ha venido desarrollando una incesante actividad expositiva que le ha deparado reconocidas distinciones, tanto en España como en el contexto internacional. El trabajo con que concurre a esta muestra, *Cubo en cruz negro*, forma parte del proyecto expositivo *Interior / Exterior*, de 1992, que expuso en diciembre de 1996 en la Sala *Mateo Inurria*, en el que utilizó el autorretrato como herramienta de reconocimiento personal al tiempo que le sirvió para indagar en torno al *yo* y su imagen desde un planteamiento estético expresionista para la concreción de las seis efigies realizadas, que contrastaba abiertamente con la disposición prevista para su exhibición, al agruparlas en un formato en cubo, como representación ahora de una idea racionalista.

La obra de **GUILLERMO BERMUDO** está llena de ironía, determinando con sus trabajos una ácida y al tiempo desinhibida crítica social, para trascender aparentes divertimentos que en el fondo suponen auténticas cargas de profundidad para la denuncia de todo un amplio repertorio de mezquindades humanas. En todos sus trabajos, de meridiana clarividencia compositiva, tanto el dibujo como el color tienen especial protagonismo, así como el tratamiento con que suele abordar la concreción de los fondos compositivos, a veces tocados de un cierto barroquismo. En su autorretrato se puede apreciar un fuerte sentido expresionista, con protagonismo preponderante respecto al empleo de las líneas, que se hacen manifiestas a través de su poderoso dibujo para resolver con idéntica eficacia tanto los contornos

como los dintornos del motivo, con aplicación de coloraciones planas y homogéneas.

En la pintura de **FRANCISCO ALARCÓN** podemos destacar su interés manifiesto por la estimación argumental de la figuración humana, que resuelve y concreta con aplicación de amplias y expresivas pinceladas para la determinación formal de los motivos, movido siempre por la búsqueda de la esencialidad icónica. Su autorretrato es una obra expresionista, compuesta con empleo de colores puros, y resuelta con sprays y acrílicos, aplicados de forma contrastada y directa sobre el lienzo.

WENCESLAO ROBLES ESCUDERO es un artista que destaca especialmente por sus excepcionales dotes como grabador. Sus obras están orquestadas mediante expresivos trazos, con inclusión de anotaciones y croquis de piezas industriales, con lo que consigue recrear atmósferas inquietantes que nos sumergen en un mundo en decadencia. En su autorretrato, compuesto a partir de un *selfie* mediante la estampación de un grabado realizado a punta seca y con técnicas aditivas, de gran expresividad y frescura, podemos apreciar la maestría y el dominio técnico de que hace gala este gran intérprete sevillano.

La sevillana **CARMEN CHOFRE** se reconoce como artista desde el ámbito de la figuración, con una obra ciertamente caracterizada por la extraordinaria sensibilidad con que da desarrollo a su particular secuencia creativa, en aplicación de una pincelada fresca pero certera y una reconocida maestría en el uso del color. En su particular aportación para esta muestra, desestima la representación de su rostro, para enfatizar el sentido vehicular con que articula y da despliegue a sus trabajos mediante sus más eficientes útiles, que no son sino sus propias manos. Y es que, realmente, ¿qué define a un artista? Sin duda, su trabajo, su silenciosa comunicación háptica con la materia, su fruición en el manipular con los pigmentos y lo corpóreo. Y para este cometido, al cabo, sus manos son su amor y su contento.

La obra pictórica de **RAFA LÓPEZ** es de un gran impacto visual, tanto por las formas como por el colorido, dando despliegue a trabajos mediante los que interioriza en modo copartícipe las principales corrientes artísticas contemporáneas, tales como el neoexpresionismo, el grafiti, el arte pop, el surrealismo y la abstracción, para conformar un conglomerado de acúmulos barroquizantes en el que podemos ver entremezclados con absoluta naturalidad figuras, animales, objetos y elementos del paisaje, con otros signos y formas geométricas, emergentes desde un repertorio anicónico o informalista. Para su autorretrato no es tan determinante su particular fisionomía como la infinitud de referencias a las que recurre para recrear una obra de plena fundamentación psicológica, para mostrarnos cómo él mismo se contempla, de resultas de activar sobre sí la propia mirada.

SEBASTIÁN CONTRERAS nos invita a sumergirnos en su particular universo iconográfico, poblado de símbolos y metáforas, para integrarnos en una atmósfera subyugante, en la que el hombre y su imagen —sea ésta considerada como ensoñación idealizada o mera figuración material— constituyen la referencia medular que los inspira. Distintos animales secuencian su presencia en sus obras, suscitando variopintas interrelaciones entre los seres representados. Pero también los animales vienen a significar en otros trabajos específicas categorías humanas, como la suscitada manifestación de auxilio y abrigo hacia un ser desvalido que sugiere en su autorretrato, de titulo «*M*», clara alegoría sobre el *instinto protector*, mostrando un maternal acogimiento por un mamífero cachorro de canguro, al que ampara y guarece entre sus manos.

EL SELFIE DEL ARTISTA

Manuel Jesús Roldán Salgueiro

Si hay una fotografía que define al hombre del siglo XXI es el autorretrato o *selfie*, palabra inglesa cuyo uso empezó a popularizarse a comienzos del siglo XXI y que acabó siendo elegida en 2013 como *"término inglés del año"*. *Selfie*, autofoto o autorretrato. Una forma de eternizar la propia imagen que en la actualidad conlleva toda una pose y un amplio abanico de connotaciones unidas a la actitud del protagonista ante la cámara: felicidad eterna, sensualidad forzada, idealización de rasgos, repetición de gestos que acaban transformándose en mueca universal, alarde vanidoso por el lugar en el que se realiza, imitación reiterativa de las poses de personajes famosos, empleo de filtros que eliminan arrugas y cualquier atisbo del paso del tiempo, mirada directa a la cámara o al infinito pero siempre de forma estudiada… Mil y una características autocomplacientes que, probablemente, sean el reflejo de toda una sociedad pero que no son, ni mucho menos, nuevas en el mundo de la creación artística.

Aunque no es difícil que puedan aparecer nuevos casos históricos, incluso más antiguos en el tiempo, se suele considerar como primer *selfie* o autorretrato fotográfico el daguerrotipo que, en 1839, realizó de sí mismo el fotógrafo Robert Cornelius, uno de los pioneros de la fotografía. El creador de dos de los primeros estudios fotográficos de Estados Unidos se hizo un retrato, con una larga exposición de más de un minuto, que lo muestra despeinado, ligeramente descentrado, con los brazos cruzados y mirando a la cámara. Nacía el precedente del actual mundo de *Instagram, Facebook o Tiktok*, un largo recorrido que tendría pasos históricos como la invención en 1900 de la cámara de cajón portátil Kodak Brownie que, con la ayuda de un espejo, popularizó la realización de autorretratos.

Nada nuevo bajo el sol, mucho menos para el artista que, a lo largo de la historia del Arte, se ha incluido en sus propias creaciones, en un plano principal o secundario, real o imaginario, contextualizado o anacrónico. Un tipo de representación que va en paralelo a una idea fundamental en la concepción del creador: su salida del anonimato y la reivindicación de su obra como única, fruto de su propia inspiración creativa, mediante la inclusión de la firma. Un momento que hay que situar en la reivindicación de la figura del artista en la primera mitad el siglo XV italiano, tendencia que se trasladará en la segunda mitad de siglo a otros países y que, hacia 1500, acabará convirtiéndose en la consagración del autorretrato del artista en una figura fundamental: **Alberto Durero.**

Se suele citar al pintor alemán, nacido en 1471, como el creador de un emblemático autorretrato en el año 1500, una tabla conservada en la Alte Pinakothek de Munich con el anagrama de Alberto Durero, la A y la D que coinciden con el Anno Domini de 1500, que también aparece, además de una representativa inscripción: *Por consiguiente, yo, Alberto Durero de Nuremberg, me pinto a mí mismo con colores indelebles a los 28 años de edad.* Todo un testimonio de una nueva actitud del artista. Pero no la primera. El propio artista se había dibujado en 1484 *"cuando yo era todavía un niño"*, un dibujo hoy conservado en la Biblioteca Albertina de Viena al que seguirían otras autorrepresentaciones que culminarían en el famoso cuadro del Museo del Prado (año 1498), donde Durero ya ha tocado el éxito, y donde se muestra ufano de su prestigio social, con mirada levemente sesgada donde se intuye su lejano origen mongol y donde ya no es un artesano, como su padre orfebre, sino un intelectual. El aludido retrato del año 1500

marcará unos precedentes que constituirán un salto fundamental en la Historia del Arte: una mirada frontal al espectador, una estudiada composición triangular en sus rubios cabellos y una estudiada asimetría tanto en la iluminación como en la posición de la única mano que muestra al espectador; un retrato cargado de orgullo en el que ya Panofsky señaló el paralelismo que Durero quiso establecer entre su figura y las efigies de Cristo, no desde un punto de vista blasfemo sino desde la teología de la *Imitatio Christi*: Cristo como salvador del mundo había sido representado en la misma posición por el mismo Durero e incluso por otros autores próximos como Jacopo Barbari. Estaríamos ante un retrato de estudiada composición geométrica, donde todas las líneas convergen en torno a la figura del triángulo, en una composición que adquiere carácter de icono, dentro del deseo de la época de geometrizar tanto el rostro como el cuerpo humano. El triángulo es la perfección que acerca el hombre a Dios, el de un artista que muestra sus manos con las que trabaja, es la reivindicación del oficio de artista, un creador y no un artesano, un intelectual que mira a la cámara de forma directa, un ser confiado que supera el concepto de indignidad que en muchas ocasiones se asociaba al trabajo manual. El retrato de Munich no sería la última representación en la que Durero se incluiría, aunque ya no serían obras donde apareciera de forma individual. Aparecerá desnudo en dibujos del año 1502 y de 1513, dibujos prácticos a modo de cartilla que se complementan con otras representaciones en las que Duero volvió a mostrarse como Cristo. Es el caso del *Autorretrato como Ecce Homo* (Bremen, Kunsthalle), donde optará por destacar la imagen de Jesús como ser doliente que sufre y siente el dolor de *la Pasión*, Dios es más hombre frente al hombre que se acercaba a Dios.

Si el significativo retrato de Durero se puede entender como una huida del anonimato medieval, habría que entender que es un proceso que comenzó mucho antes, con la nueva concepción del Renacimiento italiano. En el año 1489 era el elegante **Benozzo Gozzoli** el que se pintaba en los frescos de la capilla del Palazzo Medici-Ricardi de Florencia; en 1473 el misterioso **Andrea Mantegna** se representaba entre la decoración floral de los frescos del Palacio Ducal de Mantua; en 1483 era **Filippino Lippi** el que se mostraba con sugerente frialdad en los frescos de la Iglesia del Carmine de Florencia; en 1499 **Luca Signorelli** se colocaba en la capilla de San Brizio de Orvieto o en 1501, por citar algún ejemplo más, Pinturicchio se incluía, con una estudiada mirada lateral que haría las delicias de los *instagramers* de nuestros días, en las pinturas murales de la Iglesia de Santa María Maggiore de Spello.

La tendencia a la aparición en la propia obra tuvo en el mundo flamenco una versión más compleja o, cuando menos, más entretenida. Los pintores flamencos optaron por la inmersión en el contexto de sus cuadros, invitados a una obra en la que aparecerían como en los actuales *cameos* (apariciones breves y fugaces de un actor conocido) en series televisivas o películas, como en las abigarradas ilustraciones de las andanzas de Wally o como en los fotogramas iniciales de las películas de Hitchcock donde se camufla el propio director (...)

(...) A lo largo del siglo XIX, el artista más representativo del autorretrato fue **Vincent Van Gogh**, que se representó en más de treinta ocasiones entre 1886 y 1889, lo que lo coloca como uno de los más claros representantes del *selfie* de todos los tiempos. En sus cartas explica que el origen de esta reiteración de modelo estuvo en la simple necesidad: comenzó retratando a anónimos campesinos al no poder pagar modelos. Su afán de experimentación y aprendizaje le llevaría a retratarse a sí mismo: *De mi propio trabajo, pienso que la ilustración de campesinos comiendo las papas que yo hice en Nuenen es la mejor que yo he creado.*

Pero desde entonces no tuve la opción de tener modelos, aunque por otro lado tuve la oportunidad de estudiar la cuestión de color. Y si encuentro modelos para mis figuras en el futuro, espero poder mostrar algo, aparte de los paisajitos verdes o las flores.

En una de las cartas dirigidas a su hermano Theo, la auténtica biografía personal del artista junto a su producción pictórica, fechada en septiembre de 1888, Van Gogh citaba un autorretrato que dedicó a su amigo y compañero Paul Gauguin: *la tercera ilustración esta semana es un autorretrato de mí mismo, casi en color, en tonos cenicientos en contra de un fondo de verde claro y pálido*.

Curiosamente, **Paul Gauguin** también practicó la propia autorrepresentación en sus cuadros, pero en muchas ocasiones adaptando su rostro a la escena que quería representar. Ejemplo de ello sería la inclusión de su rostro en el cuadro *Cristo en el monte de los olivos*, donde el pintor presta su rostro a Jesús, una representación a la que podríamos dar numerosas interpretaciones en torno a su simbolismo. No es el caso de Van Gogh. En sus autorretratos estamos viendo la evolución de una mirada, de una personalidad, de una creación, de una vida. Se podría analizar toda su personalidad en sus miradas, la de su perfil derecho en el retrato de 1888 que lo presenta como una especie de bonzo, un lienzo que dedicaría a Gauguin y en el que aparece su clara influencia del mundo japonés, o la mirada perdida del retrato de enero de 1889 con la oreja vendada, la constatación del episodio de locura en el que se cortó una oreja con una cuchilla de afeitar, un semblante de mirada perdida en el que se hace una nueva alusión al mundo japonés en la estampa que cuelga de la pared. Van Gogh se inspeccionaba a sí mismo en sus autorretratos, se definía de nuevo como pintor en septiembre de 1889, portando los pinceles en la mano, o se fusionaba con un paisaje de tortuosos celestes y grises que se entremezclan, como en el autorretrato del mismo mes que se conserva en el Museo de Orsay en París. El propio pintor se describía a sí mismo en ese cuadro en una de las cartas a su hermano Theo: *Hoy te envío mi autorretrato. Hay que contemplarlo durante un buen rato. Verás, al menos eso espero, que mi expresión se ha vuelto mucho más pacífica, a pesar de que la mirada es más inquieta que antes, creo yo.* Dudas sobre su realidad en una introspección psicológica realizada sobre sus propios retratos, un anticipo de su triste suicidio quizás ya reflejado en el tormento de ese paisaje que se mezcla con su mirada directa y el rojo de su barba y de unos cabellos que intentan escapar de la convulsión general del paisaje. Retratos donde quizás quiso llegar mucho más allá de la mera representación física, según indicaba en sus propios escritos: *Traje deliberadamente un espejo suficientemente bueno para permitirme trabajar con mi imagen por no tener modelo, porque si puedo pintar el color de mi propia cabeza, que no creo que completarlo sea tan difícil, podría pintar las cabezas de otras almas buenas, hombres y mujeres.*

El autorretrato del tormento interior del pintor holandés quizás tuvo su mejor continuación, ya en el siglo XX, en la figura del austriaco **Egon Schiele** (Tullin, Austria, 1890), cuya tragedia vital también tuvo un reflejo evidente en la propia representación. Su rostro tuvo hueco en sus pinturas, pero también en las fotografías que conservamos del artista. Del año 1915 es una fotografía ante un espejo, de cuerpo entero, con las manos en los bolsillos y una pose que encajaría perfectamente en las actitudes de las redes sociales del siglo XXI. Un incomprendido, o quizás un visionario de su época, que condensó creación y vida en sólo 28 años de existencia cortados por la epidemia de gripe española. Rechazada su producción por su madre, con la indiferencia de la Academia de Viena en la que ingresó en 1906, su incomprendida producción pasó por las influencias del Simbolismo y del Expresionismo, con creaciones tendentes hacia lo grotesco, lo demacrado y lo erótico, en un dibujo intenso,

explícito, con la oscuridad de su propia vida. La sífilis de la que murió su padre se tradujo en una literalidad sexual en sus cuadros, que reflejaba su propia existencia. Excepcional dibujante, muy influido por Gustav Klimt, su gran mentor, desde 1909 aumentó su interés por el autorretrato, imágenes donde aparecen todos sus fantasmas y sombras del pasado y del presente: *Yo, eterno niño, me he sacrificado por otros que me miraron y no me vieron. No he pintado fantasmas por placer, era mi obligación.* En ellos hay una representación del subconsciente, el de una mente quizás obsesionada con un marcado erotismo que se reflejaba en los marcados genitales de las mujeres que representaba, en las miradas de ojos penetrantes y deformes de las jovencísimas modelos, en su sexualidad explícita, en una estética quizás precedente, con un siglo de adelanto, del cómic manga oriental que en los años finales del siglo XX e inicios del XXI crea una imagen deforme de mujeres de ojos grandes, pechos marcados y obsesión genital, todo un reflejo de la orientación de sus creadores. En el caso de Schiele, encarcelado en 1911 por tener relaciones con una joven de 17 años con la acusación de corrupción de menores, el reflejo es evidente, aunque el autor se considerara una víctima, de un pasado y de unas circunstancias. En más de un centenar de ocasiones se autorretrató, mostrando sus largos dedos, mirando al espectador con ojos perdidos, separando sus dedos sobre el pecho con una anticipación a *instagram* que sorprende, remarcando su desnudez, duplicando su rostro como profeta o como estudio para un desnudo… Desde Durero, pocos autores se habían atrevido a autorretratarse desnudos y Schiele lo realizó en numerosas ocasiones, mostrando su delgadez lasciva y superando incluso el tabú de mostrar su propio pene erecto. Rostro, manos y sexo son los elementos fundamentales de unos autorretratos en los que juega con texturas pastosas y pinceladas vigorosas y contundentes, todo un contraste frente a los delicados y misteriosos trazos con los que representaba a las mujeres. Un autor que llegó a ser tildado de pornográfico por su negación de lo académico y por superar límites infranqueables en la sociedad de comienzos del siglo XX. La consecuencia sería clara: en cualquier libro de Historia del Arte aparece la figura de Gustav Klimt, pero es más difícil encontrar los excelentes dibujos de Schiele, a pesar de que ambos se atrevieron a mostrar el desnudo femenino, la representación de la masturbación o incluso el momento del orgasmo femenino.

Su boda en 1915 con Edith Harms fue el inicio de un mayor optimismo en su producción, una tendencia que se vio truncada, primero con la muerte de su esposa embarazada en 1918, y, definitivamente, por su propia muerte. La gripe acababa con la vida de un gran creador del siglo XX a la edad de 28 años. Quedan sus obras y sus autorretratos, psicoanálisis de una personalidad y casi de un siglo de crisis del ser humano.

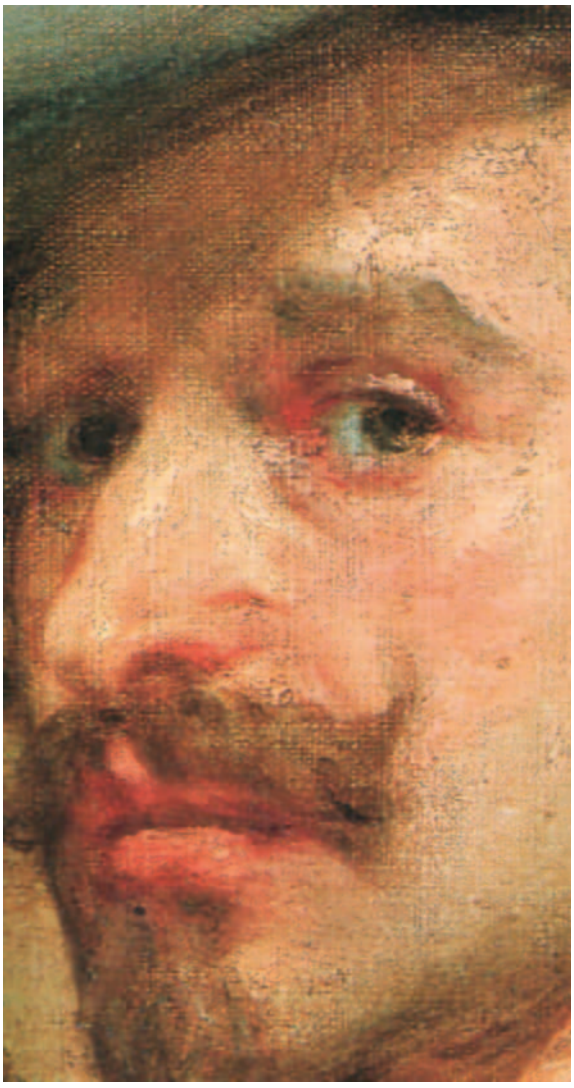
Si el siglo XX es la centuria de las dos grandes guerras, la de la crisis moral y ética de un mundo globalizado y complejo, la autorrepresentación de los artistas en estos cien años nos habla mucho de esa angustia vital que también reflejaron literatos o filósofos en sus obras. Hay una mirada al pasado, pero también una interrogación retórica en los autorretratos de **Giorgio de Chirico**, autor catalogado como *metafísico* que mostró en sus representaciones algunos de esos interrogantes del siglo. En 1913 se pintaba de perfil, un nuevo visionario de las futuras redes sociales, en un lienzo conservado en la Galería Nacional de Roma donde hace un recuerdo de las antiguas representaciones de medallas y monedas, y en cuyo fondo podemos ver una torre ascendiendo a los cielos en el ángulo derecho del cuadro, un elemento que se ha interpretado por algunos críticos como una alusión a los grandes enigmas sin respuesta que hacen pensar en el sinsentido de la vida.

Una interpretación que también se constata en la producción de **Frida Khalo**, siendo aquí muy difícil la separación entre biografía y creación, entre denuncia e información, entre queja y aceptación, entre lo mítico y lo real, entre el estereotipo creado y el verdadero *yo*, entre el romanticismo con el que se mira a su figura y la realidad de una conocedora de vanguardias pictóricas y de pensamiento, los numerosos autorretratos de Khalo permiten analizar su obra y la creación del siglo XX más como una interrogación que como una respuesta. Hay muchas preguntas en sus autorretratos, en las pinturas donde aparece con los artilugios médicos que tuvo que soportar en su vida, en sus trenzas imposibles, en colocarse en la frontera entre México y los Estados Unidos vestida de un rosa decimonónico en pleno 1932, en duplicar su rostro en *Las dos Fridas* (1939) unidas por el bombeo de una misma sangre. ¿Cuál es la verdadera? ¿Dónde está la realidad de una autorretratada que optó por una mítica y a contracorriente imagen de uniceja poblada y de bigote en un rostro hermoso? ¿Una ruptura del canon? ¿Una reivindicación? ¿Una denuncia? Posiblemente, a pesar de los kilómetros de tinta que se hayan podido escribir sobre el tema, los autorretratos de Frida Khalo, puro siglo XX en su eterna crisis, son ante todo una interrogación, interna y externa, que siguen haciendo tambalear cánones de pensamiento y criterios estéticos.

La gente me dice todo el tiempo que soy un espejo, y si un espejo se mira en un espejo, ¿que verá? La célebre cita del siempre controvertido **Andy Warhol** (1928-87) permite intuir la relación del artista con su propia representación. Icono del siglo XX, pintor, fotógrafo, cineasta, diseñador… Warhol podría representar muchos de los aspectos más icónicos del siglo XX, desde su popularización de la vida cotidiana norteamericana en la que una lata de sopas *Campbell* se puede convertir en objeto artístico, a la serialización de rostros que se convierten en auténticos iconos, universalmente reconocidos y reconocibles: Marilyn Monroe, Mao o el Che Guevara pueden pasar por el matiz pop del color y de la repetición para convertirse en imágenes cotidianas. Desde esa perspectiva habría que entender la relación de Warholl con sus autorretratos, fotos o pinturas, una pura ironía en ocasiones, una pose en otras, unas veces estrella del pop y otras un tímido introvertido. Quizás una amplísima serie en la que habría que destacar el matiz del voyeurismo, el hombre que mira desde el otro lado, incluso a sí mismo, un matiz propio del siglo XX, el siglo de las cámaras del *Gran Hermano* de la novela *1984* de George Orwell o de la pérdida de la intimidad del propio rostro, serializado hasta la saciedad en repetidas poses de redes sociales del siglo XXI.

¿Es esa la imagen del hombre, del artista actual? ¿Somos así o así queremos ser? ¿Naturalidad o teatro? ¿Escenas o escenarios? ¿Filtros sólo de la aplicación correspondiente o filtro previo de la propia planificación de nuestros autorretratos? Cualquier adolescente actual (edad que puede llegar a etapas antes consideradas de ancianidad) se ha autorretrado en cientos de ocasiones, muchísimas más que los ejercicios de introspección de artista de pintores y escultores en toda la historia del Arte. Un ejercicio escenográfico lleno de interrogantes que podría ejemplificar una de las grandes creadoras del siglo, la fotógrafa norteamericana Cindy Sherman. Nacida en Nueva Jersey, en 1954, **Cyntia Morris Sherman** comenzó a pintar al llegar a la Universidad de Buffalo, pero se acabó decantando por la fotografía como medio de expresión. No manifestó su vocación artística hasta que llegó a la universidad*: Estaba meticulosamente copiando otro arte y entonces me di cuenta de que sólo podía usar la cámara y desarrollar mis ideas con ella.* Entre 1977 y 1980 realizó la serie *Untitled Film Stills*, donde se retrató a sí misma adoptando multitud de clichés femeninos típicos

de la sociedad machista (ama de casa, prostituta, drogadicta, bailarina…). Son imágenes en blanco y negro que van más allá del simple autorretrato –con una estética de fotograma de cine clásico– en las que hace una auténtica *performance* ante la cámara. Pose, artificio, historia narrada en un fotograma, maquillaje, transformación… Convertirse en la imagen de otro a partir del propio rostro. En más de 40 años de fotografías, Sherman se empleó como modelo de sus obras, por el cansancio que le producía trabajar con modelos y por la libertad que le otorgaba ser parte y todo de su creación. Numerosas series en las que cambia su rostro de forma camaleónica, con tiras como *Centerfolds* (1980), en las que se presentaba imitando y caricaturizando las poses candorosas y sensuales que adoptaban y repetían las modelos en las revistas masculinas, representándose como las *teenagers* de los desplegables insertos en estas publicaciones. En otros trabajos Sherman lanza crudos mensajes en los que emplea imágenes provocadoras, series como *Disasters*, *Fairy Tales* o *Disgust Pictures,* en los que puede aparecer revestida como un personaje de terror entre vísceras, basuras o vómitos, una dura crítica a las consecuencias del consumismo. La mirada al pasado la contempló en series como *History Portraits*, autorretratos en color que evocan personajes del Renacimiento y del Barroco que se interrelacionan con imágenes de actualidad. Una desmitificación de los ideales actuales, pero esta vez en color y recreando pinturas renacentistas y barrocas, representando personajes femeninos y masculinos, o personajes mediáticos del momento. Una modelo en sus propios retratos de miles de caras diferentes, con otras series como *Sex pictures* donde no duda en utilizar prótesis, máscaras o caretas para conseguir el efecto representado en sus fotografías. Tampoco dudará en recurrir al retoque fotográfico de la era digital en sus series del siglo XXI, figuraciones en color distorsionado que nos hacen reflexionar sobre la imagen que el hombre del siglo XXI proyecta en redes sociales. Sherman ha llegado a alcanzar cotizaciones desorbitadas de sus obras, fotos que nunca titula y que sólo identifica mediante un número para dar la máxima libertad al espectador, hasta cuatro millones de dólares por una de sus creaciones. Todo un triunfo a partir de la pose, la provocación, el interrogante, el engaño y, si se quiere, el *postureo.* Quizás, la mejor definición del hombre del siglo XXI en relación con su propia imagen. Algo que no es nuevo, ni mucho menos, en la Historia del Arte.



MIS AMIGOS, LOS PINTORES

(EVOCACIONES CORDOBESAS DE UN AMANTE DEL ARTE)

Carlos Clementson

Ahora que casi ando ya cerca —Dios mediante— de llegar a los ochenta, vuelvo la vista atrás y desde esta perspectiva de colmada madurez, contemplo al niño aquel que estudió primero en "La Milagrosa" y luego unos diez años en los Maristas de nuestra ciudad. Y mi primer recuerdo, antes de verme con un libro en las manos, es sentirme envuelto a todas horas en el mundo mágico de los lápices de colores, las acuarelas y los paisajes de algún álbum. Esa intuitiva afición a la pintura, niño aún y luego adolescente, yo la satisfacía con mi puntual visita a las exposiciones que tenían lugar en la sala Municipal de Arte de la calle *Góngora*, que, por vivir en *Cruz Conde* 8, tan cerca estaba de mi domicilio. Luego recuerdo mi descubrimiento, a los 15 ó 16 años, de Benjamín Palencia, en una mágica exposición en la sala de la Hermandad Farmacéutica, creo, y mi deslumbramiento ante aquellos paisajes radiantes de un color lleno de sugestiones.

Recuerdo una escena de trilla con los mulos en diferentes tonalidades, morados, naranjas, verdes, amarillos… e incluso una vista de la torre Alfonsina del castillo de Lorca, que pronto recabó mi atención por mis vinculaciones familiares.

Otra experiencia estética imborrable fue el descubrimiento y excavación del templo romano de *Claudio Marcelo*, al que acudía casi diariamente por mi afición a la arqueología; y ante todo, día tras día, durante años, el ir y venir por la gran escalinata barroca de las Escuelas de la Inmaculada, en donde estaba el Colegio *Cervantes* de los Maristas, y que a mí, en su rotunda policromía en mármol, se me aparecía como la gran metáfora arquitectónica de la poesía de Góngora, que precisamente había estudiado allí cuando aquel colegio lo regentaban los jesuitas… De ahí me queda mi enamoramiento por la Plaza de la Compañía con su armónico pórtico de columnas de la iglesia de Santa Victoria, que es toda una lección de clasicismo y, salvando los tiempos, un testimonio al viandante de la romanidad de nuestra urbe, que no debemos olvidar, aunque se trate de una edificación de la segunda mitad del XVIII, en la que intervino el ilustre arquitecto Ventura Rodríguez.

Así, hasta mi curso de preuniversitario, en que me sentí muy atraído, en la pintura, por el expresionismo abstracto y por la música de jazz, a un mismo tiempo. Y tras dos óleos de amplio formato, colgué definitivamente la espátula y los pinceles, porque las letras, y en particular la poesía, sentía que llamaban a mi puerta, y no podía dejar sin hacer caso a aquellas recalcitrantes y sugestivas muchachas, que eso era lo que me parecían las musas. Pero siempre me quedó la nostalgia del color y la forma. Y así me siento, o me gusta sentirme, un poeta-pintor, al menos a través de la palabra.

Por eso, cuando tras mis años universitarios en Murcia, me reintegré a Córdoba, reanudé, y ya personalmente, mi vinculación con los pintores y escultores de nuestra ciudad, que, en su convivencia amistosa casi diaria, me han enriquecido con su trato y han ejercido sobre mí con sus obras una inesquivable seducción.

Dicha convivencia con la mayoría de ellos me ha brindado un tesoro de afectos, de sensibilidad y belleza, que en no pocas ocasiones intenté plasmarlo en verso o en algunas impresiones crítico-literarias.

Y ahora me veo —una vez terminado mi servicio militar con cerca de 27 años en el cuartel de Lepanto—, visitando la primera exposición que a

mi vuelta me impresionó de un modo imborrable y permanente. Se trataba de una gran muestra de **Juan Hidalgo del Moral**, allá por el año 75, en las salas de "Atrium". La rotundidad casi escultural de aquella pintura, tan renacentista, con fondos de la ciudad de Úbeda, en donde Juan había sido profesor, tan clásica y actual al mismo tiempo, parecía sintonizar con precisión con mi concepto clásico o renacentista de la poesía. Y cuando en la Sala *Mateo Inurria*, unos años después, Juan Hidalgo expuso su colección de dibujos y sanguinas inspiradas en el orbe literario de don Luis de Góngora, yo creo que casi entré en éxtasis, en un éxtasis de orden estético, ante aquellos cuadros, en el que se fundía mi devoción por la poesía y los personajes gongorinos y el trazo magistral del dibujante, a tono y en justa correspondencia plástica y sensual con el espíritu del gran poeta barroco.

Allí, en aquella sala, dirigida por entonces por el maestro **Antonio Povedano**, recuerdo una muestra excepcional de Viola, que era el primer pintor abstracto que, en un libro de reproducciones pictóricas tan sólo en blanco y negro, ya me había seducido casi de adolescente. Y allí, en la Escuela lo vi, contemplé su obra tan sugestiva, y lo oí con su voz quebrada. Luego la Sala *Mateo Inurria*, en colaboración con la Universidad, ha venido ofreciendo, hasta no hace mucho, año tras año, unas excepcionales muestras plásticas de todo tipo, con enjundiosos catálogos, que hoy forman una colección inestimable, y que quedan como permanente testimonio del arte desarrollado en nuestra ciudad durante estas décadas.

Pero la amistad poética con Juan Bernier es la que me llevó a lo que por entonces era el meollo urbano de la vida literaria y plástica de la ciudad, a mediados de los setenta. Aquellas tertulias, en la acera de "Siroco", bajo la galería "Studio", entre el fragor del tráfico y el humo de la contaminación, en torno a Juan Bernier, a **Pedro Bueno** o **Rafael Botí**, cuando venían de Madrid, ilustradas por la tensión intelectual de Carmelo Casaño, siempre al tanto de la última publicación ensayística, o por la dinamización amistosa y alerta de José Jiménez, marcaron, creo yo, un hito en la Córdoba cultural de aquellos años. En la galería "Studio" tuvieron lugar exposiciones de una excepcional categoría, desde todos los puntos de vista; ahí están los catálogos de todas ellas. Aquella tertulia que nos congregaba en la esquina de *Cruz Conde* y *Tejares* era como la atalaya o la antena del latido intelectual de la ciudad, y **Pepe Jiménez**, el vigía —ojo avizor— al tanto del pálpito artístico, cívico y cultural de la urbe, al tiempo que nos iconografiaba fotográficamente para la posteridad gracias a su personalísimo estilo de luces y sombras. Su hijo **Manuel Ángel** seguiría pronto la estela paterna bajo tan buen maestro, aunque con unos presupuestos más acordes con sus nuevos horizontes generacionales.

Juan, ante su medio de vino, con su irónica sonrisa maliciosa y curtido por tantas sabidurías de la vida, entre socarrón y comprensivo, de vuelta ya de todo, y con su cigarro en la mano, nos contemplaba a todos como un comprensivo hermano mayor o un pariente muy cercano y familiar. El llorado y discreto Fernando Pérez Camacho, uno de los espíritus más cabales que nos han acompañado en Córdoba durante estos últimos cuarenta años, y fino poeta andaluz como era, nos lo dejó plasmado —hecho ya Juan estatua lírica de sí mismo—, en esta ajustada décima:

Por *Ronda de los Tejares*
Juan Bernier en la memoria
de la más reciente historia,
ya en los libros escolares.
Jóvenes adolescentes
por playas inexistentes.
¡Córdoba lejos del mar!
Y en la mirada prendida
una sonrisa perdida
por la terraza de un bar.

Con Juan Bernier yo solía pasar unas tres o cuatro horas al día, y él me iba informando de todo el desarrollo artístico-literario cordobés desde los años cuarenta que ha sido tan fecundo en todos los órdenes, de la poesía, la pintura y la arquitectura. Luego esa tertulia, en verano, la trasladábamos a la orilla del Mediterráneo, en Águilas, a donde Juan tuvo el valor y la locura de presentarse a bordo de su 127, tras un periplo de más de 400 kilómetros, teniendo que atravesar los tres tremendos puertos de la provincia de Jaén. Juan tenía entonces más de 75 años. Todavía no me explico cómo pudo llegar hasta allí con aquellas carreteras… y con su benévola sonrisa picarona de siempre.

Creo que Juan Bernier y Ángel López Obrero, entre los *seniors*, han sido los creadores con los que me he sentido más familiarmente unido. Con Ángel me sentía como con algún miembro de mi propia familia; muy querido, a la vez que admirado, no sólo por su sabiduría artística, sino porque, al igual que con Juan, me sentía muy afectivamente vinculado a su experiencia personal de los años de la República y de la guerra, tan próxima a la de algunos familiares míos. Parte de esa experiencia de Ángel, de su paso por la frontera hacia el exilio y su reclusión en los campos del sur de Francia, luego trabajando en una fábrica y temiendo la llegada de los alemanes, y su vuelta a Barcelona, huyendo de ellos, aunque ello le pudiera costar una condena a muerte, resuelta luego en unos años en la Cárcel Modelo, todo eso lo intenté expresar en el poema que le dediqué en mi libro "Ciudad de destino", en el que recojo algunas impresiones líricas sobre lo que vengo evocando.

Tanto la experiencia bélica o de postguerra de Juan o de Ángel, todo aquello que ellos me narraban de primera mano, como se le puede contar a un hijo o a un sobrino, era tan terrible, tan dramático, tan espeluznante, que hoy nos resulta casi imposible imaginarlo siquiera.

En este sentido, luego, con Ángel viví un momento realmente emocionante; fue cuando los dos —Ángel y yo— fuimos, en la década de los 80, a recibir al gran pintor de Montoro Antonio Rodríguez Luna, a su vuelta de su exilio en Méjico, en donde quedó, entre tantos otros, algún muy querido familiar mío, como el novelista Joaquín Arderíus, quien tuvo que sufrir igual experiencia que la de ellos, y allí está enterrado, desde 1969; todos ellos acogidos en aquella lejana tierra hispánica, junto a tantos otros españoles, gracias a la generosidad del presidente Lázaro Cárdenas, que tiene un buen recuerdo escultórico en la céntrica calle *Córdoba de Veracruz*.

Fuimos Ángel y yo a recibir a Rodríguez Luna al andén de la estación. Bajó del tren aquel anciano y los dos artistas y compañeros de empresas juveniles se fundieron en un cordial abrazo. Apenas si se hablaron. Creo que sobraban las palabras, o eran impotentes para expresar todo cuanto querían decirse a través de más de media vida de ausencia y lejanía. Luego, tomando un café en una terraza, Rodríguez Luna se le quedó mirando a los ojos a López-Obrero, y en voz muy baja musitó, cogiéndole una mano: "¡Cuarenta años, Ángel, cuarenta años!..." Casi sin palabras, tenía ante mis ojos la imagen viva de la sinrazón y el drama del exilio.

En estos últimos cuarenta años he tenido ocasión de mantener también muy francas y fraternas relaciones con los pintores de mi generación, con el querido **Emilio Serrano**, ese gran maestro que nos dejó hace un tiempo, y que llevaba la Córdoba íntima de su infancia de postguerra muy cerca y palpitante de su corazón de artista; con **Juan Cantabrana**, tan inconfundible y luminoso, tan felizmente ambicioso en la complejidad de sus grandes formatos; con la admirable **Julia Hidalgo**, la reina del color, toda ella radiante de sensibilidad y dominio, o con Juan Hidalgo del Moral, entre

otros, quien, llevado por nuestra dilatada amistad, ha realizado un retrato en el que, por su afecto y maestría, salgo tanto ganando, y en el que ha plasmado —creo— lo mejor de mí, o al menos cuanto yo hubiera deseado llegar a ser un día. Hoy día dicho retrato se encuentra entre el fondo de nuestro Museo de Bellas Artes, al que ya va siendo hora de que le busquemos un nuevo y más adecuado emplazamiento que el insuficiente que hoy le agobia.

Dignas de recordarse eran también las reuniones en el estudio de **María Teresa García López**, rodeados de la grávida y rotunda opulencia de sus figuras, inspiradas en la corte de Felipe IV y en modelos de hoy, cónclaves en los que artistas, algún poeta y varios miembros del estamento universitario intercambiaban interesantes opiniones y preferencias.

Pero muy en particular han sido los *seniors,* los mayores, a los que he tratado tanto en sus obras como personalmente, quienes han suscitado en mí una admiración, un respeto y sobre todo un afecto casi filial, una especie de relación entrañable: pienso ahora mismo en **Pedro Bueno**, tan hondamente andaluz y cordobés, tan fino —tan suyo también otras veces—, el pintor de mayor sensibilidad literaria que yo haya tratado, quien me lograba emocionar simplemente escuchándole su lectura o comentario de algún novelista ruso, para él tan queridos. O **Ginés Liébana**, un auténtico genio pluridimensional. Hermanos mayores para mí son **Antonio Bujalance**, excepcional en la honda psicología de sus retratos y en la volumétrica belleza de sus paisajes urbanos, así como en sus originales y comprometidas incursiones en la ecología plástica, en su reivindicación y defensa de la Naturaleza a través del arte, o en sus característicos paisajes cósmicos; o **Eduardo Corona**, a quien debemos por dos veces la recuperación del retablo y la Iglesia de la Merced, después de aquella noche de pesadilla, cuando nadie creía posible llevar a término tan ardua empresa; o mi también medio-paisano el murciano, injerto en cordobés, **Tomás Egea**, inmenso retratista psicológico, dibujante inconfundible y lúcido, magistral en sus cerámicas, que él solía preparar en los hornos de la ciudad de Lorca, en donde asimismo dejara grandes murales enriqueciendo sus fachadas. Por esas fechas, como quien no quiere la cosa, andaba confeccionando el personalísimo volumen *Los libros y los días*, en colaboración con Carmelo Casaño. Como en el anterior *Nuestra ciudad*, en sus ágiles e inteligentes ilustraciones —tan líricas, a veces, tan dulcemente críticas otras o satíricas— Tomás Egea va glosando y comentando en línea, con una lucidez plástica no frecuente, muchas de estas estampas literarias, en perfecto maridaje de texto y grafía, hasta el punto que, como su autor escribiera en *Nuestra ciudad*, "sin los dibujos de Tomás la propia palabra parecería falta de relieve, mutilada, sin una dimensión". Y esto vuelve a ser verdad en este libro tan luminosamente ilustrado. Sin complejos de ninguna clase, Tomás Egea pone su pluma al servicio figurativo de estos breves ensayos, de estas semblanzas, de estas evocaciones, y logra gráficamente inyectarles un nuevo relieve formal y estético, además del que el escritor ya habíales infundido con su prosa. Y lo logra no sólo porque Tomás Egea tiene un casi insólito dominio de las formas, sino porque, al par que de una vibrátil sensibilidad poética, está dotado de una alerta intuición inteligente, que le hace captar, desde un primer momento, los diversos matices de la realidad.

De tantos pintores y escultores podría hablar, cordobeses y foráneos, como el griego Dimitri, que se quedó impresionado de la alegría de las calles de Córdoba durante los patios de mayo, y me comentó que ese inmenso alborozo colectivo él sólo lo había visto, de niño, cuando los griegos expulsaron a los alemanes de Atenas.

Otro tanto debería decir de mis amigos escultores, como **Rafael Rodríguez Portero**, gracias a quien tenemos, entre otras tantas obras de envergadura monumental, su grupo sobre el Inca Garcilaso en Montilla, que Miguel Ángel Entrenas llevó brillantemente a la pantalla, y sus inolvidables efigies de Góngora, de Séneca o Manolete, o **Juan Zafra** con esa viva actualización inconfundible de un clasicismo para el siglo XXI, que nos hace pensar en la estatuaria griega pero magistralmente trasmutada y filtrada a través de veinticinco siglos de historia de la cultura, o **Francisco Luque**, con sus rotundas opulencias estatuarias femeninas, que reiteran los curvilíneos ritmos de las ondulaciones de la campiña de Córdoba.

De esta convivencia mía con los artistas de nuestra tierra a lo largo de estos últimos cuarenta años surgió un libro de versos, *El color y la forma*, y algunas páginas de carácter más o menos ensayístico… Pero hablando de mis últimas cuatro décadas en nuestra ciudad no puedo omitir mis cuarenta años de estancia en nuestra Facultad de Letras, en el antiguo Hospital del Cardenal Salazar, en donde ingresé el curso 1973-74 y he continuado vinculado hasta ahora, junto a la sabia experiencia intelectual de don Feliciano Delgado y el magisterio del profesor Cuenca Toribio, entre tantos otros compañeros. En la serenidad de sus claustros y en la íntima y refrescante belleza de sus patios he escrito muchos poemas y he traducido a muchos autores, favorecido por el silencio y la histórica atmósfera de este edificio entre medieval y dieciochesco, hoy día en que el silencio casi se nos ha convertido en un lujo.

E. SERRANO, *Niño de azul* (1975, pormenor)

GUSTAVO GILLMAN (Westminster, Inglaterra, 1856 – Petrópolis, Río de Janeiro, Brasil, 1922)

UN POLIFACÉTICO INGENIERO, PINTOR Y FOTÓGRAFO

Juan Roberto Gillman Mellado

Entre los representados en esta exposición de autorretratos podemos ver a Gustavo Gillman. Sin embargo, Gustavo Gillman no era fotógrafo y tampoco era pintor. Gillman, nacido en 1856 en la ciudad inglesa de Westminster era un hombre representativo de lo que yo llamaría el "Segundo Renacimiento" (no considero al periodo filipino del XVI como un auténtico renacimiento). Renacimiento que es heredero del *Siglo de las Luces* en los campos científico y tecnológico, y al mismo tiempo cultural, con la proliferación de movimientos artísticos nacidos en el siglo XIX, tanto plásticos como literarios. Surgen así el neoclasicismo (aunque nacido en el siglo XVIII, alcanza sus máximas cotas en el XIX), romanticismo, realismo, naturalismo (en cierto modo, derivado del anterior), impresionismo (del que surgen distintas tendencias como el puntillismo) y simbolismo, por citar los movimientos más importantes nacidos en el siglo.

La Revolución Industrial, que tuvo su comienzo en Gran Bretaña y se extendió rápidamente a otros países europeos, principalmente Alemania y Rusia, propició, en gran medida, el nacimiento de ese "Segundo Renacimiento". El desarrollo económico e industrial, con las migraciones hacia las ciudades y los nuevos hábitos laborales, indujo a la aparición de un cambio de mentalidad en la sociedad, con transformaciones no solo políticas y económicas, sino también artísticas. Entre las muchas innovaciones tecnológicas aparecidas en ese periodo, destacan la fotografía (con los primeros daguerrotipos), el zoopraxiscopio de Muybridge, que inspiró a Edison para crear su quinetoscopio y el cinematógrafo de los hermanos Lumière. Estas últimas invenciones tenían la particularidad de que las fotografías, repetidas cada pocos segundos, cobraban movimiento.

Como dije anteriormente, Gustavo Gillman no era ni fotógrafo ni pintor. Gillman era ingeniero industrial y de minas. Su padre, Robert Gillman, hombre de negocios y buen acuarelista, le enseñó a pintar. Las primeras fotografías conocidas tomadas por Gustavo son del norte de Portugal, donde estuvo trabajando en la zona. Después pasó a España, donde su hermano Federico, también ingeniero como él, trabajaba en la explotación de las minas de galena de Linares, en Jaén, para la extracción del plomo. De ese periodo linarense datan sus segundas fotografías. Posteriormente pasa a la comarca de Lorca, en Murcia, trabajando en el trazado de la línea ferroviaria de Lorca a Baza, de la que, además de ser el que proyectó el trazado de esa línea, llegó a ser el director de la misma. Es en este periodo cuando llega a ser un gran fotógrafo, aunque no profesional, ganando varios concursos fotográficos en Bélgica, Reino Unido y los Países Bajos.

A Gustavo Gillman le cabe la gloria de haber tomado las primeras fotografías en color que se conocen en España, los autocromos. Gustavo era amigo de los hermanos Lumière y pudo aprovechar esa amistad para hacer, ya en 1907, el mismo año que los Lumière comercializan los autocromos, sus primeras fotografías en color, tomadas en Águilas (Murcia), cuatro años antes de que nuestro nobel Santiago Ramón y Cajal hiciera sus primeros autocromos, considerados, hasta hace poco, los primeros autocromos hechos en España.

GUSTAVO GILLMAN, *Autorretrato* (c. 1890), emulsión de cloruro de plata / papel a la albúmina, reproducida a partir del negativo original en cristal, de 11,5 x 16 cm.

GUSTAVO GILLMAN, *Autorretrato* (c. 1880), gouache / papel, 30 x 20 cm., col. Philip van der Heyden

Lo que hace a Gillman un fotógrafo especial y diferente a los demás de su época, es la preocupación por recoger las imágenes de un tiempo que él es absolutamente consciente de que está condenado a desvanecerse. Así pues, al mismo tiempo que va construyendo los puentes y el trazado del ferrocarril, va retratando a los campesinos del Valle del Almanzora, en Almería, a los pescadores y cargadores de esparto en Águilas, a los pastores, a los habitantes de las cortijadas..., en suma, a la gente humilde, gente sin nombre, anónima, siendo así que podemos considerarlo como el pionero de la fotografía social en España y, a nivel mundial, uno de los más importantes fotógrafos sociales.

Gillman era, como vemos, un hombre polifacético, como solían ser los hombres del Renacimiento, y como lo fueron muchos de los hombres de la Edad Victoriana. Gustavo Gillman pintaba, fotografiaba, hacía arreglos musicales (se hizo construir una guitarra de diez cuerdas), hacía cálculos astronómicos, hablaba once idiomas, construyó varios cables aéreos (uno de ellos, en su época, fue el más largo del mundo) para transporte de mineral en la provincia de Almería —precisamente allí donde habían fracasado en su construcción ingenieros franceses, británicos, belgas y alemanes, diciendo que era imposible su ejecución—, etc. Resumir la vida de este hombre extraordinario en pocas líneas es tarea difícil, casi absurda, porque se conservan una buena cantidad de sus cuadernillos de viajes, con profusión de datos y anotaciones detalladísimas, algunos de ellos con dibujos, especialmente cuando se trataba de visitar algún coto minero. Los últimos años de Gustavo los pasó en Brasil, diseñando y construyendo para una compañía británica la línea ferroviaria que iba desde Vitória (en el estado de Espíritu Santo) hasta Belo Horizonte, la capital del Estado de Minas Generales. No pudo terminar este gran proyecto pues murió antes de terminarlo. Falleció en febrero de 1922 en la ciudad de Petrópolis, en el Estado de Río de Janeiro.

Brasil le rindió homenaje dando el nombre de Engenheiro Gillman a una de las estaciones de la línea ferroviaria que construía y poniendo una placa conmemorativa en una de las dos casas que habitó en Petrópolis, la ciudad donde vivía su gran amigo, Alberto de Sampaio, también ingeniero como él y pionero de la fotografía en Brasil. En España, la villa de Serón, en Almería, le dedicó

GUSTAVO GILLMAN, *Cordoba gate entrance to bridge* (Córdoba, 4-marzo-1900)

en 2010 una placa conmemorativa. La Archivera Municipal de Águilas elaboró un documental sobre su vida y su obra.

En Almería se celebraron dos magnas exposiciones sobre su labor fotográfica. El Archivo General de la Región de Murcia celebró una exposición similar a las de Almería. Hace unos años, el Embarcadero de mineral de *El Hornillo*, en Águilas, tal vez su obra más importante en España, fue calificado como Bien de Interés Cultural.

Hasta hace poco Gustavo Gillman era un personaje olvidado, hasta tal punto que su obra se adjudicaba a otros ingenieros, como Domingo Muguruza o... ¡hasta al mismísimo Gustavo Eiffel!

TOMÁS MUÑOZ LUCENA (Córdoba, 1860 – Madrid, 1943)

Miguel Clementson Lope

Figura fundamental de la pintura cordobesa del siglo XIX, formado en la Escuela Provincial de Bellas Artes, entonces dirigida por Rafael Romero Barros, donde llegó a mostrar pronto sus innatas cualidades para el arte haciéndose merecedor de las atenciones del maestro, que le tenía como uno de sus alumnos predilectos. Con diecinueve años, gracias a una beca de ampliación de estudios que le concedió la Diputación, marchó a Madrid para estudiar en la Academia de Bellas Artes de *San Fernando*. Su formación, que discurre bajo la particular tutela de Federico de Madrazo, se secuencia conforme a las fórmulas academicistas del momento, interiorizando los precisos recursos técnicos y compositivos que constituían el fundamento de las disciplinas que se juzgaban imprescindibles en la Escuela de pintura de la época. Comienza a presentarse a las Exposiciones Nacionales en 1881, con el *Retrato del poeta Antonio Fernández Grilo*, dando inicio a una concurrencia continuada de su obra en las sucesivas convocatorias. En 1882 envía a la Diputación su cuadro *Ofelia*, que más tarde presentará a la edición de las Nacionales de 1884, causando la obra admiración entre el público, que no es compartida por el Jurado, pues las preferencias de éste continuaban fieles hacia la estimación del género histórico, que era el que se imponía en estos certámenes oficiales. En 1884, deseoso de ampliar sus horizontes, viaja a Roma, nuevamente becado por la Diputación, donde permanecerá por espacio de tres años que dedicará al estudio de la obra de los grandes maestros italianos. Allí compondrá la obra con la que obtendrá el primer gran triunfo en su carrera: *El cadáver de Álvarez de Castro*, con la que concurrirá a la Nacional de 1887, siendo distinguido con Medalla de *Segunda Clase*. Ante la proximidad de la celebración de la Exposición Internacional de París, de 1889, plantea a la Diputación dar continuidad a su beca con una estancia en la capital francesa, con objeto de tomar contacto con las nuevas tendencias artísticas, y así poder preparar convenientemente su participación en esta trascendente muestra. De resultas de estas iniciativas compondrá *Idilio* y *La pastora de los pavos*, obteniendo una Medalla de Bronce.

En estas fechas accede a una plaza como profesor de *Dibujo* en el Instituto Provincial de Enseñanza Media de Córdoba, y dos años más tarde se trasladará a Granada al conseguir una Cátedra de *Dibujo* en esta ciudad. Será ésta una etapa muy fecunda para el despliegue de la pintura, estimulado a la par por el reconocimiento oficial de su valía y de su obra. La influencia de su maestro, Romero Barros, persevera durante su etapa granadina, caracterizada por la desenvoltura de su pincelada y por la rotunda luminosidad con que concibe la forma. El naturalismo asimilado durante su estancia en París le inspira la monumental composición *Las lavanderas*, fechada en Granada, y con la que se presentó a la Nacional de 1890, consiguiendo otra nueva Medalla de *Segunda Clase*.

Toda una década de persistente dedicación a la práctica de la pintura hubo de esperar el artista para conseguir su más anhelado reconocimiento: la Medalla de *Primera Clase*, que finalmente conquistó en la edición de la Nacional de 1901, por su gran obra *Plegaria en las Ermitas de Córdoba*, con la que consolidará su posición entre los artistas más destacados del naturalismo pictórico del momento.

Fue Muñoz Lucena destacado colaborador de la revista "*Blanco y Negro*", en la que desempeño un importante papel entre el grupo de ilustradores que marcaron el camino en el ámbito de las artes gráficas en España a comienzos de siglo. En 1924 se traslada como profesor a Sevilla, donde se jubilará en 1930. Años más tarde, en 1943, el artista fallece en Madrid, sin abandonar su trabajo como ilustrador en este tramo final de su vida.

Muñoz Lucena personifica el cambio producido desde la pintura de asunto histórico, que deviene como heredera del neoclasicismo y

TOMÁS MUÑOZ LUCENA, *Retrato* (sin datar), dedicado por el autor: *"A mi querido amigo Montoya, T. Muñoz Lucena"*, óleo / lienzo, 60 x 41 cm., Universidad de Córdoba (Colección "Begara Perea")

el romanticismo, hacia una nueva visión de fundamentación naturalista, más moderna, en la que se propicia una cierta disolución de la forma en el color, y con un sentido de la composición más dinámico, dejando siempre constancia de sus dotes excepcionales respecto al uso del cromatismo, inteligente despliegue de la luz y jugosa desenvoltura de su pincelada. Sus obras de madurez se centran en la consideración de temas cotidianos, en ocasiones también intensos, desprovistos de la afectada teatralidad que caracterizaba a las obras historicistas. Los argumentos que considera en sus trabajos denotan el cambio que se produjo en las preferencias del público, abandonando la solemnidad del asunto histórico para dar paso a una visión cercana e incluso cotidiana de la realidad circundante, en la que el protagonismo corresponde ahora al hombre de a pie, en el ordinario despliegue de su natural existencia.

JOSÉ GARNELO Y ALDA (Enguera, Valencia, 1866 – Montilla, Córdoba, 1944)

José Antonio Cerezo
Director Honorario del Museo Garnelo

El Garnelo que se nos presenta aquí, en este autorretrato fechado en torno a 1930, representa al artista en su plena madurez, cercano ya a la jubilación como Catedrático de *Dibujo del Antiguo y Ropajes* en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, a la que había dedicado lo más granado de su existencia. Muchos y destacados fueron sus alumnos, no pocos como Gutiérrez Solana, Vázquez Díaz o Dalí alcanzaron la celebridad, sin contar al más universal de ellos, Pablo Picasso, a quién Garnelo dio clases en Barcelona, en 1895.

Está íntimamente emparentado este retrato con aquellos que realizara, en torno a 1919, en el Instituto de Valencia de Don Juan, que ocupaba el elegante palacete de Guillermo de Osma, en Madrid. Allí se reunía la crema y nata de la intelectualidad española (el Conde de Las Navas, Asín Palacios, Alejandro Pidal, el Duque de Alba…), y la mayoría de ellos quedaron inmortalizados por el contertulio José Garnelo, en una galería de retratos de pequeño formato que hoy presiden la planta alta de su fabulosa (y casi desconocida) biblioteca.

Garnelo cultivó el género del retrato con maestría incomparable. Díganlo si no, el sobrio y magistral lienzo dedicado a su madre, Doña Josefa Alda Moliner que mereció la portada de *La Ilustración Española y Americana* en junio de 1913, el que realizó para María Vinyals, marquesa de Ayerbe (junto con otro pintado por Sorolla, hoy en paradero desconocido), fechado en 1906, o *Doña Lola* (1912), donde el maestro exhibe una enérgica —pero sutil— plasmación de la expresión. Todos ellos y algunos más se pueden admirar en el Museo Garnelo, que también conserva, en la sala 4, frente a *Muerte de Lucano*, el pequeño *Autorretrato* que nos ocupa.

De esta obra dice Miguel C. Clémentson que es "un trabajo realizado *alla prima*, sin apenas encaje lineal o dibujo de partida, resuelto mediante certeras pinceladas, que adquieren sobre el soporte pictórico toda su plena dimensión constructiva", un *Autorretrato* "pictórico" en el que el artista ha sabido orquestar —como pocos— una plástica consistente y menestral.

Por todo ello, no podía faltar en esta galería de maestros ilustres, el pincel de uno de los mejores retratistas del periodo de entresiglos, nuestro José Garnelo y Alda.

JOSÉ GARNELO Y ALDA, *Autorretrato* (1937), óleo / tabla, 108 x 82 cm., Museo *González Martí*, Valencia

JOSÉ GARNELO Y ALDA, *Autorretrato* (1930), óleo / tabla, 32 x 23 cm., Museo *Garnelo*, Montilla.

JOSÉ MARÍA LÓPEZ-MEZQUITA (Granada, 1883 – Madrid, 1954)

Miguel Clementson Lope

Considerado como uno de los mejores retratistas de la pintura española de la primera mitad del siglo XX, cuya maestría en la estimación de este programa iconográfico le consagró entre los más importantes intérpretes de la época. Fue un artista precoz, que recibió en Granada sus primeras lecciones de dibujo de la mano del insigne maestro José Larrocha. Por motivo del fallecimiento de su padre, su familia cambió su residencia a Madrid, donde asistió a las clases de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado; en el Museo del Prado tuvo oportunidad de estudiar a fondo la pintura española del *Siglo de Oro* —que tanto habría de influirle a lo largo de toda su carrera—, completando su aprendizaje en el taller de Cecilio Pla.

Con tan solo dieciocho años, López Mezquita fue galardonado con una Medalla de Oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901, asignada a su obra *Cuerda de presos*, de temática social, y en la que combina una visión naturalista con un discurso crítico y moral más o menos explícito. No obstante, en otros trabajos quedaba manifiesto su interés por el luminismo, tan en boga en aquellos años entre los artistas más rompedores.

Pensionado por motivo de sus tempranos merecimientos, entre los años 1902 y 1905 viajó por toda Europa, recorriendo Bélgica, Holanda, Inglaterra y Francia, donde se estableció en París a lo largo de cuatro años. En Londres, trabó contacto con el retratista norteamericano John Singer Sargent, con el que por motivo de comunes afinidades electivas mantuvo una larga amistad.

De regreso a Granada en 1905, su pintura se inclinó hacia una temática más casticista, centrándose sobre todo en la consideración de contenidos regionalistas, pero igualmente en la pintura de paisaje y el retrato.

Durante sus años de estancia en el extranjero López Mezquita no dejó de concurrir a las sucesivas convocatorias de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en Madrid, hasta que, finalmente, en la *Nacional* de 1910 llegó la gran recompensa: una Medalla de Oro asignada a su obra *La familia Bermejillo,* un retrato de grupo de carácter naturalista.

Como consecuencia de este reconocimiento, proliferarán para lo sucesivo los retratos de encargo, entre los que destacaron los de los artistas *José Clará, José Pinazo* o *José María Rodríguez Acosta,* el del guitarrista *Llovet* o el del torero *Juan Belmonte.* En 1924 fue elegido académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de *San Fernando*, haciendo entrega con motivo de su ingreso del lienzo *Andaluza.* La exposición celebrada en 1926 con el auspicio del rey Alfonso XIII en las Galerías *Reinhardt* de Nueva York, que estaba integrada por cuarenta y tres obras —luego itinerante a Chicago y Boston—, le depararía un importante reconocimiento internacional, y le posibilitaría su nombramiento como miembro correspondiente de la Hispanic Society of America de Nueva York, cuyo fundador y director, Archer Milton Huntington, le transfirió el encargó de continuar la labor de Sorolla en la institución, con el cometido de completar la serie de figuras ilustres de la política y la cultura de España, una nueva serie compuesta por los retratos de personalidades hispanoamericanas, y la realización de una colección de cuadros con los tipos, costumbres y paisajes de otras tantas provincias españolas aún no ejecutadas por parte de su predecesor.

De regreso a España, habilitó dos nuevos estudios, uno en Elche, donde pintaba durante los inviernos, y otro en Ávila, muy próximo a la iglesia de San Martín. Dada la situación política tras el estallido de la Guerra Civil, en otoño de 1937 la familia López Mezquita se trasladó a Nueva York, donde residió hasta 1944, para establecerse posteriormente en Cuba y en Santo Domingo

JOSÉ M.ª LÓPEZ MEZQUITA, *Autorretrato* (1918),
Universidad de Córdoba (Col. "Begara Perea")

hasta 1947, fecha en que decidieron regresar a la metrópoli de los rascacielos.

En 1952, una vez en España, se instaló durante el verano en su estudio de Ávila. El Círculo de Bellas Artes quiso reconocer toda su trayectoria artística, otorgándole ese mismo año el Gran Premio de Honor de la entidad, motivo por el cual se organizó una gran exposición retrospectiva con una amplia selección de su obra. En sus últimos años desplegó su actividad creativa alternando sus estancias entre su estudio de Ávila y el de Madrid, donde falleció en diciembre de 1954.

Teniendo como referente a la pintura española del Siglo de Oro, su estilo, detallado y realista, supuso una renovación de la pintura decimonónica española, marcando con su magisterio e influencia las pautas de la pintura oficial en las primeras décadas del siglo XX.

PEDRO BUENO (Villa del Río, Córdoba, 1910 – Madrid, 1993)

SENTIMIENTO Y SENSIBILIDAD

(Un acercamiento al mundo y a la personalidad del pintor de Villa del Río)

Carlos Clementson

Hay un hecho, trivial y sin importancia, que a mí en particular llegó a conmoverme íntimamente cuando, pasados ya unos días, tuve cabal conocimiento de las –creo– serenas e indoloras circunstancias del fallecimiento de nuestro admirado paisano. Fue aquel un tránsito, al parecer, especialmente plácido y natural a un sueño ya definitivo, pero que nadie hubiera imaginado tan inmediato, a pesar de la delicada salud del pintor.

Ese hecho puramente anecdótico y circunstancial, pero para mí especialmente significativo, fue el del último libro que el artista tuvo entre sus manos, que leyó esa última noche, y dejó señalado con su cinta para retomar su lectura al día siguiente sobre su mesilla de noche. Se trata de un relato, de muy bello título y romántico argumento, *Aguas de primavera*, del novelista ruso Iván Turgueniev, en su edición de "Obras selectas", de Aguilar. Y no me extraña en absoluto aquella relectura final del gran clásico eslavo, puesto que Pedro Bueno fue de siempre un apasionado enamorado de la literatura rusa, en especial de sus grandes narradores y cuentistas, de Nicolás Gogol, de los cuentos de Tolstoi, de Andreiev o Chéjov. Y en varias ocasiones, ciertas noches de verano, en Villa del Río, hablamos sobre el tema o, mejor, me habló él, mientras, paseando por la carretera, nos llegaba entre las sombras el olor de la tierra caliente recién regada, se escuchaban los grillos bajo la luna de agosto, oíase allá abajo el rumor poderoso del Guadalquivir, y el pintor, con una íntima y sensible emotividad, con una sutil finura de captación, me iba hablando de las noches nevadas de San Petersburgo, de la famosa perspectiva Nevski, o de aquel melancólico estudiante serbio en la Corte de los zares, del cuento de Andreiev, que todos los atardeceres se asomaba a la ventana de su pensión a mirar hacia el Sur, a miles de kilómetros de distancia, allá en donde se hallaba su pequeño país –un minúsculo país perdido en la inmensidad del mapa–, mientras sus compañeros rusos se burlaban

PEDRO BUENO, *Autorretrato,* (c. 1945), óleo / lienzo

PEDRO BUENO, *Autorretrato* (1974), óleo / lienzo, 61 x 46 cm., Universidad de Córdoba (Col. "Begara Perea")

de que pudiera sentir tan profunda nostalgia de un país tan recóndito y carente de importancia.

–*Es pequeño, sí, pero es mi patria*, les respondía el joven extranjero con la voz enronquecida de añoranza, mientras apuntaban ya las primeras estrellas –como yo también recordaba haberlo leído hacía unos años–, mientras a Pedro, también, casi se le empañaba la voz al evocarme aquel emotivo episodio, que en nuestro ejemplar villarrense –notaba yo– operaba con una turbadora intensidad, como si él mismo, en cierta medida, se sintiese reflejado en tanta melancolía y desarraigo (esto fue ya hace muchos años. Pienso ahora también en el espanto que Pedro habría tenido que experimentar al saber lo que otros jóvenes estudiantes como aquel melancólico eslavo del Sur, ciegos de fervor nacionalista, llegarían a cometer contra sus propios vecinos, de religión diferente, en la sangrienta descomposición de la antigua Yugoslavia. Estoy seguro que para él hubiera sido como el estrepitoso derrumbe de un idílico castillo de ilusiones y ternezas literarias).

A pocas personas –y menos aún, a pocos profesores de Literatura– he oído tratar con tanta justeza, con tanta finura de ánimo e intelección, de sus autores favoritos –entre los que también se encontraba Dickens, otro inmenso gigante de la ternura–, como a este pintor, dotado de muy aguda sensibilidad para las otras artes.

Porque Pedro Bueno fue un buen lector, un fino degustador del arte literario –no he dicho un sabio ni un erudito–, un lector fiel y sensitivo a todo lo largo de su vida, y muy constante en sus cordiales preferencias por una literatura de tono menor, de íntimas resonancias, una literatura de la sensibilidad y la emoción, de sesgo romántico. Y dentro de esta tónica de su gusto, de su buen gusto por lo no excesivamente retórico o grandilocuente, Pedro amaba especialmente el género, casi lírico, y aparentemente menor, del cuento y el relato.

Y en ese tono menor, en las aparentes insignificancias del vivir de los grandes cuentistas rusos, en

PEDRO BUENO, *Autorretrato,* (Londres, 1947), lápiz de grafito / papel

sus dolientes historias de amores fracasados e imposibles, en ese profundo trasfondo de tristeza de la vida eslava y de sus grandes narradores, en la recatada sobriedad de Turgueniev, por ejemplo, o en su característica y lejana melancolía, Pedro Bueno –creo yo– se reconocía. Y algo de esa atmósfera un poco romántica y pudorosamente sentimental guardan muchos de sus dibujos y retratos, de sus maternidades y criaturas.

Sí, hay un cierto trasfondo de melancolía en ciertos dibujos y figuras de Pedro Bueno, un cierto ademán desamparado y solitario, un tanto lejano y contemplativo en estas hermosas muchachitas con la mirada románicamente perdida en el infinito de sus sueños, o en el fragante misterio de su propia belleza. Como una atmósfera de serena añoranza, de elevación y pureza, de idealidad –sí, digamos la palabra, aunque puedan tacharnos de

anacrónicos–, de constitutiva y doliente idealidad callada, que choca con las crudas aristas de la cotidiana existencia, y que parece refugiarse en una particular atmósfera de contemplación y sosiego, de finura de espíritu y profundidad de ensueño, al igual que acaece en una amplia zona de la más arquetípica literatura eslava.

Igualmente, la simplicidad y maestría de trazo de muchas de estas narraciones breves tienen, incluso estilística y formalmente, mucho que ver con el arte dibujístico y con el trazo plástico de Pedro, con la delicadeza de su paleta cromática, con su búsqueda del dato o del detalle configurador y decisivo, en su huida de toda retórica formal y expresiva, de toda impostación de su melódica linealidad impoluta.

Pedro fue, por ejemplo, un extraordinario lector de Chéjov, el dueño de la forma concisa y sin alardes, el creador de matizadas atmósferas dramáticas, meramente insinuadas y exentas de teatralidad, aunque de profunda repercusión en la emoción del lector. Como en toda su obra y en su propia compostura vital, en su amor por la música, por ejemplo, en su afinada y certera sensibilidad literaria, en su pasión por las flores y los árboles, en su amor por los niños, los más próximos a su anterior paraíso platónico, los que aún guardan con mayor nitidez las huellas, en la memoria, de su anterior existencia –los vislumbres de inmortalidad que cantó Wordsworth–, y como bien prueba la airosa expresividad de su trazo plástico, la delicadeza del color y la gracia alada de su dibujo, hay en toda la obra de Pedro Bueno como una búsqueda salvadora de la armonía, de la personal intimidad y el sosiego, un proceso de depuración de lo superfluo y de purificación contemplativa, un exquisito ascetismo –la refinada pobreza del que más no necesita– y que sólo se conforma con lo más esencial y profundo de la existencia, aquello que puede hacernos más espiritualmente ricos y más plenos. Pues la riqueza está dentro y no fuera.

En todas estas facciones tan finas, sensitivas, tan naturalmente aristocratizantes en su estilizada elegancia sin adornos, en la tersa desnudez de sus formas, en esta plástica música callada que el pincel va instrumentalizando, armonioso, sobre la nítida albura del lienzo, se presiente la personalidad sensible, interiorizada, intensamente lírica y contemplativa, de su autor, como un halo de discreción, de natural penetración profunda y sensitiva, porque tras esas pupilas como de un azul tenue, casi de agua tranquila y transparente, en las que hasta su fondo se refleja el mundo, hay un contemplativo, un melancólico enamorado de toda la belleza de este mundo, de sus criaturas, de sus árboles, de sus flores, de sus mujeres y sus niños, emblematizada en la suprema armonía vital de sus maternidades, de toda esa belleza inconscientemente abocada a su disolución y a su pérdida.

Y estas pupilas de muchacha, estas miradas extáticas y como perdidas en un punto final del horizonte, como naufragadas en la lejanía o en el fondo de su propia intimidad, trascienden el mismo *dolorido sentir* que, a veces, descubríamos en la mirada del pintor, que ve cómo todo corre hacia la nada y a desmoronarse en el olvido, si no lo salva parcialmente el arte, y sabe que a pesar de tanta belleza que hay en torno, él sólo puede plasmar el brillo de un reflejo, la ráfaga de un color, y que todo finalmente se desgasta, se marchita y hace añicos, polvo o humo –madre, muchacha, flor–, "que todo no es en el fondo sino humo (…), solamente humo; que todo se desvanece sin dejar huella, sin que nada se haya alcanzado; que basta un viento para que todo ruede hacia el otro lado, y de nuevo comience el mismo juego", como reconoce el mismo Turgueniev en *Humo*, otra obrita de paralela y doliente sensibilidad, como la que inspira *Aguas de primavera*, ese mismo *dolorido sentir* que captábamos en los matices de la voz del pintor ciertas noches de verano en Villa del Río, cuando Pedro nos hablaba de ciertas novelitas sentimentales, de las más bellas narraciones de la literatura rusa.

Y algunos dirán que no, que si el carácter del maestro era así o era asá; dirán que sus desplantes

y brusquedades tenían, a veces, un desgarro ácido y popular, que poco tiene que ver con tanto lirismo, y yo no osaría llevarles la contraría; sólo me permitiría indicarles que la realidad, toda la realidad, y más la de los hombres, siempre es mucho más compleja y poliédrica, más pluridimensional y matizada, que lo que nuestra no muy sutil pereza mental estaría dispuesta a reconocer.

A la luz de toda la obra del maestro –línea esencial, velada emoción hecha trazo y color, sobria y justa modulación volumétrica de formas y de gestos a partir de unas manchas en la configuración definitiva de la belleza de la figura humana, ya masculina o femenina–, y con el recuerdo en mi oído de la voz de Pedro hablándome de algún rasgo emotivo y turbador de cualquier novela rusa, mientras a nuestros pies, en la sombra, seguían discurriendo las aguas del viejo padre Guadalquivir hacia la muerte, yo sé que en él había un pudoroso e íntimo sentimentalismo, represado por su gran timidez, una insobornable idealidad, como la encontramos en el grácil ademán meditativo de algunas de estas figuras, un ademán de agridulce y ensimismada melancolía, esa vieja imposibilidad de conciliar la realidad con el deseo, que late en todo artista de estirpe romántica, y que le llevaba a desear, con una gustosa nostalgia, esa superior y más delicada existencia, más plena y depurada, que, compensatoria o consoladoramente, plasmaba luego él en sus cuadros, en sus casi autobiográficas maternidades, en su íntimo universo floral, o en la radiante presencia de la inocencia infantil, de esos tiernos infantes, según el poeta, los más próximos a ese celestial paraíso del que, recordémoslo o no, venimos.

De ahí la refinada elevación espiritual que ellos trascienden, la sensación de armonía e iluminado sosiego que nos producen sus cuadros. Estamos ya en otro plano, si no propiamente en el del paraíso de las ideas platónicas, sí en los umbrales de una realidad espiritual superior, y de la que estas delicadas criaturas nos dan muy bella noticia.

Y si alguien me preguntara cual sería la clave subyacente de toda esta galería de hermosas criaturas que supone la pintura de Pedro, yo concluiría por asegurarles que el amor, una honda mirada cargada de amor y de agradecimiento, de ternura y fraternidad afectiva por todas las criaturas, por toda la inefable y profunda belleza de este mundo, belleza pura y no accidental, belleza que nos garantiza, insinuándola, la existencia de otra superior realidad de la que nebulosamente nos sentimos desterrados. De ahí su nostalgia, a veces casi inexplicable, pero cierta; ese amor, ideal, pero real, fresco, apasionado, fracasado también en su fatalidad imposible, que es el centro vivo de ese hermoso relato que Pedro dejó a medio leer en su última noche entre nosotros. Pues el amor es uno de los protagonistas esenciales de la literatura de Turgueniev, y, como suele decirse, el amor "a lo Turgueniev", es decir, envuelto en un absorbente pesimismo de estirpe romántica.

Aguas de primavera, como tantas otras obras de este autor, es autobiográfica: "Yo viví esta novela, es mi propia historia; por eso la he escrito sin ningún esfuerzo". De ahí también la intensa fuerza evocadora del relato, la sencilla e idílica pureza de su estilo y de sus emociones, la clara armonía casi adolescente de sus amores y muy románticas situaciones, llenas de autenticidad y de verdad, de gracia y juventud, de soledad y melancolía. Y lo mismo que Turgueniev por boca de sus protagonistas nos estaba hablando de sí mismo, pintándonos el trasfondo de su propia experiencia sentimental, en todos estos óleos, en estos retratos y figuras, y hasta en sus maternidades y en sus niños, incluso en esas cabezas de muchacha tan melancólicas y ensimismadas, como si fueran una especie de autorretratos espirituales, el maestro se ha estado pintando indirecta e ininterrumpidamente a sí mismo, como en un espejo, como en tantos otros autorretratos, dejándonos la huella insoslayable de su particular sensibilidad, de su yo más profundo, de su personalidad, más irrenunciable y oculta.

Esa personalidad de Pedro Bueno que era como un haz de oposiciones y contrastes, de fecundas contradicciones y matices, pues, como en toda sensibilidad inteligente, Pedro ha sido lo más alejado a un personaje de una sola pieza. Él era mucho más rico.

Y así, bajo una altiva forma externa un tanto seca y displicente, bajo esa distanciada y elegante reserva, que escondía una tan fina capacidad contemplativa y una ardua autoexigencia –una especie de sobrio renunciamiento casi ascético, o gozosa austeridad ética y estética–, Pedro Bueno enmascaraba una secreta almendra muy jugosa de afectos y generosidades, un íntimo cogollo de humanidad exquisita hecha de timidez arisca y generosa, de represada ternura y congénita elegancia, de hipersensibilidad menesterosa y herida.

Y esa hipersensibilidad –esa irreparable condición de sentimental sensible y sensitivo– sí que se trascendía y exteriorizaba, como no podía ser menos, en su arte. Y toda ella impregnaba su visión y su plasmación del color y la pintura, en sus lienzos, como impregnaba su casi religioso sentimiento del arte, de una incorruptible y exigente honestidad.

Porque todo ese aparente desdén y frialdad no ocultaba ninguna suerte de orgullo, de altivez o soberbia –a los que por su arte con toda justicia pudiera tener derecho–, sino un muy popular y noble sentido de la dignidad, de su dignidad de hombre y de artista, que en él eran, por su misma naturaleza, inseparables. Y ocultaba también una desamparada y permanente ingenuidad, un cierto desvalimiento, a veces casi infantil, o de adolescente que aún no perdió el candor, cercado de inseguridades y de dudas: ese enamoramiento auroral de la belleza de todas las criaturas y las cosas, de la radiante belleza del mundo, que tan sólo se da en los espíritus virginales y en los artistas verdaderos, la límpida pureza original de esas *aguas de primavera*, en cuyas linfas abrevara su cansado corazón poco antes de morir, esas *aguas de primavera* que tan bautismalmente fecundaran a sus flores e hicieran crecer, en la penumbra de los arriates de su huerta, las aterciopeladas violetas, de tan abismales matices submarinos y con una lágrima de rocío en su seno, que él tanto amaba, en sus anémonas y sus rosas, y que con tan fresca y permanente maestría llevara a sus cuadros.

PEDRO BUENO, *Autorretrato,* (1974), óleo / lienzo

Todas ellas respiran hoy en la oxigenada diafanidad de esta pintura clara y como recién lavada por la pureza lustral de tantas primaveras, de estas figuras y estos rostros de muchacha que desde su invulnerable juventud nos contemplan desde sus lienzos.

De ahí –creo yo– la abrileña frescura de estos óleos y retratos, la cristalina transparencia de esta pintura ilusionada y juvenil, empecinadamente viva y maravillosamente deslumbrada por la vida.

ÁNGEL LÓPEZ-OBRERO CASTIÑEIRA (Córdoba, 1910-1992)

CONSOLACIÓN DE LA BELLEZA

(Ángel López-Obrero contempla la ciudad una tarde de lluvia)

Carlos Clementson

Son las tres de la tarde. Noviembre, y hace frío.
Sobre las blandas lomas de la campiña grávida
navegan lentamente galeones de nubes
con las velas henchidas de viento del Atlántico.
Por surcos y besanas va sembrando la lluvia
con íntima tristeza la promesa del trigo.

Son las tres de la tarde. Noviembre, y hace frío.
Junto a la cal enferma de patios y callejas,
como un viejo mendigo cansado del camino,
el otoño reclina su cabeza de niebla.

Está solo en la estancia. Con sus ojos inquietos,
desde el estudio en calma, abarca la ciudad,
sus confines agrarios fundidos en la bruma,
mezquitas y conventos, alminar y espadañas,
la calle de la Cárcel, o el patio de naranjos
por donde cruza oscura la prisa de un canónigo
camino de los doctos silencios del Archivo;
tutelar e inminente, la gran torre, porosa
de sol antiguo y lluvia, y entre ciudad y campiña,
el alfanje herrumbroso y cansado del río.

Está solo en la estancia, frente al lienzo en agraz
que acoge en su blancura
este mismo horizonte de torres y azoteas
que el jaramago encrespa con su humilde penacho
de heráldica pobreza menestral.

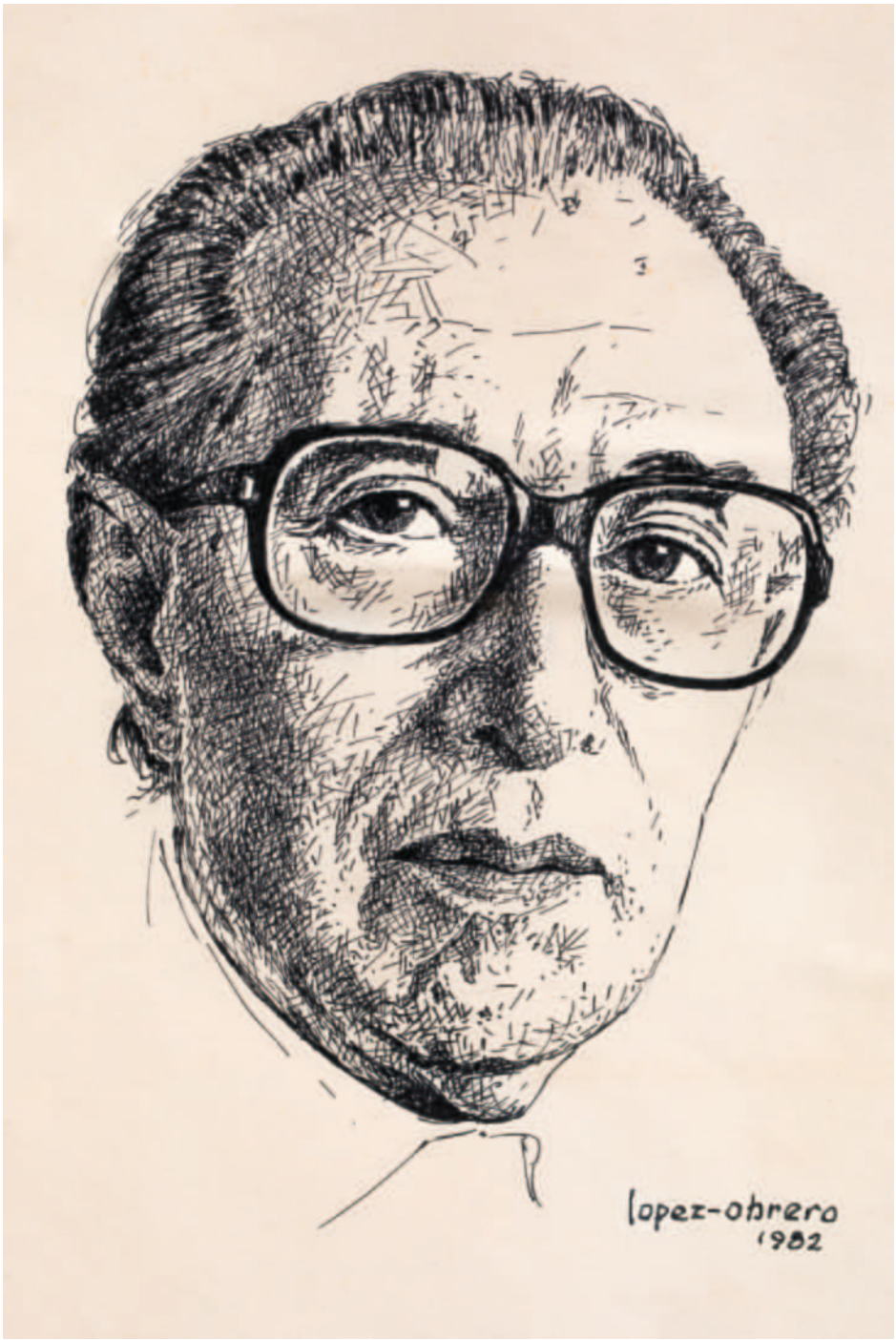
Poco a poco,
casi amorosamente, el pincel va esbozando,
dueño de la materia, del color y sus formas,
el plástico trasunto de la ciudad entrañable:
tejados y azoteas, espadañas, palmeras,
puertas desvencijadas que fustiga la lluvia
y el sol de los veranos,
decrépitas paredes donde con lentas uñas
el tiempo ha ido labrando su escritura de ruina...

(entre la lluvia, a veces, deja filtrar el sol
un pálido reflejo de plata sucia sobre
las alas del arcángel de piedra *que corona*
de Córdoba la torre).

Cómo ha pasado el tiempo, casi sin darnos cuenta,
como estas nubes pasan...
Entre estas mismas calles jugara él, de muchacho,
cuando Córdoba aún era un reino invulnerable
de cal y de ternura, provinciano y doméstico
grave mármol de Roma, como una inmensa plaza
donde ir descubriendo el don de la belleza.

Bajo techos como éstos, su mano comenzara,
por un extraño anhelo llevada o un misterioso
afán, a ir perfilando
sus primeros dibujos, por un raro deseo
de plasmar para siempre ese oculto latido
cálido y cotidiano de las cosas sencillas:
una silla o una mesa, el silencio oloroso
de una vieja taberna, un búcaro con flores,
o el brocal encalado de un pozo en el verano
cuando el agua sabía a jazmines y a hiedra.

Está solo en su estudio. Le acompañan sus cuadros:
naturalezas muertas y paisajes vividos,
cabezas de muchacha o adustos segadores



ÁNGEL LÓPEZ-OBRERO, *Autorretrato* (1982), tinta / papel, 36 x 26 cm.

con el sol de la trilla metido hasta los huesos
(desde un rincón irradia, matinal y rosada,
la carne de un desnudo tornasoles de fruta...)

Frente al lienzo empezado, parece que fue ayer...
Y sin embargo cuánta pequeña y grande historia
ha ido desmoronando la gloria de aquel tiempo
feliz entre naranjos y aromas de tahonas
por las calles de Córdoba.

De aquel tiempo de entonces
queda hoy tan sólo esta sutil disposición
del alma en recrear la efímera presencia
serena de las cosas, como un pequeño dios,
y restaurarle al mundo, de nuevo, su hermosura
con mentido verismo, con mucho amor: la magia
del color y la sombra sabiamente dispuestos.

Contempla esos tejados que a emerger ya comienzan
sus cubistas volúmenes sobre la tela mientras
la lluvia va cayendo sobre calles y plazas.
Deja una pincelada
de azul triste en el blanco cansado de unos muros,
esfuma un horizonte o perfila un contorno.
Frente a sí la ciudad se recoge en un lento
sosiego de campanas.
Va cayendo la tarde.

Casi no le hace falta contemplar la teoría
de este urbano escenario —tejados y espadañas
de cal y de silencio— que a sus pies se adormece,
porque lo lleva dentro desde hace tantos años
que es ya parte de sí, y su íntima belleza
por ajenos paisajes le ha acompañado siempre,
a salvo ya en el fondo del pecho, intacta y pura
como un alto arquetipo de gloria indeclinable.

Suspende ahora un momento la labor.
Se echa hacia atrás y queda contemplándolo todo
con los ojos de ayer: recuerda
los amigos perdidos, los árboles aquellos
de las Ramblas, la brisa del Montseny,
la tramontana derribando los bancos en Figueras
el año treinta y nueve; la huida por la costa,
los márgenes repletos de coches atascados
y el paso de Port-Bou, la lluvia en la frontera,
las ganas de llorar,
la patria que quedábase ya atrás de nuestros pasos,
y que nos despedía tapándose los ojos
con un último abrazo de niebla avergonzada
mezclada a nuestras lágrimas.

Y luego, al otro lado,
los grandes arenales barridos por el viento,
la inmensa playa abierta al frío, al hambre, al miedo,
los granos de la arena clavándose en la cara,
la humillación oscura de saberse sin nombre entre el rebaño,
la indefensión del paria,
la suciedad del mundo de pronto acumulándose
dentro de aquel vacío de enfermedad y asco,
mientras la cal de Córdoba, bajo el cielo de Francia,
de lejos le llamaba o le hería desde dentro

(la tarde va cayendo con un lento cansancio).

Y queda absorto un rato
con los ojos perdidos al fondo de sí mismo,
de su pequeña historia de español sin remedio,
mientras, conforme, piensa
que por encima incluso
del oprobio y la cárcel, la estupidez o el crimen,
después de todo, acaso, bien valiera la pena
esta humilde aventura de fijar la belleza
a cambio de tan poco.
Y, al fin y al cabo, queda
tan sólo intacta y pura esta extraña inquietud,
esa íntima llamada que hace sesenta años
le llevara a afirmar la gracia de las cosas,
la realidad precaria de este mundo inestable.
Cómo a pesar de todo, tras el ruido y la furia
de un tiempo duro y triste,

ÁNGEL LÓPEZ-OBRERO, *Autorretrato* (1951), lápiz de plomo / papel, 30 x 23 cm.

queda entero este amor que le mantuvo a salvo,
invulnerable, aquellos
días de penitencia, ostracismo y pobreza.

Regresa luego al lienzo,
y como de muchacho,
Ángel sigue pintando
mientras cae lentamente la lluvia sobre Córdoba.

MIGUEL DEL MORAL (Córdoba, 1917-1998)

AUTORRETRATOS: MIGUEL DEL MORAL

Ángel Aroca Lara

El antropocentrismo renacentista, al potenciar la exaltación del individuo y la singularidad de sus obras, propició que el artista tomara conciencia de su valía y abandonara la sumisión y el anonimato de etapas anteriores para discutir con los comitentes las condiciones y características del proyecto demandado. Los grandes maestros del Renacimiento hablaron de tú a tú con reyes y papas, quienes ocasionalmente hubieron de doblegar su voluntad ante la fuerza arrolladora del talento. En buena medida la Historia del Arte comenzó a ser la historia de los artistas, como testimonia la publicación, en 1550, de *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos,* obra de Giorgio Vasari.

La natural tendencia del ser humano a dejar pistas de la autoría de sus obras, no era nueva, pero el oscurantismo medieval había borrado sus huellas. El artista quedó relegado a la condición de mero artesano y su quehacer alcanzado por la maldición bíblica. Recuerdo que en mi primera visita a la catedral compostelana —hace ya más de sesenta años— alguien dijo que el *Santo dos Croques* del Pórtico de la Gloria era autorretrato del maestro Mateo. Tal osadía es impensable en la segunda mitad del siglo XII y no tiene más fundamento que la tradición popular.

Habría de amanecer el siglo XV para que arraigara el autorretrato velado o disimulado, que comienzan a utilizar maestros de la talla de Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Botticelli, Ghiberti, Ghirlandaio, Perugino y Rafael, entre otros. En principio se trata de representaciones camufladas en la comparsa de la escena —tan imperceptibles como las apariciones de Alfred Hitchcock en sus películas—, pero la progresiva aceptación social del trabajo artístico aumenta la autoestima del artista y le lleva a manifestarse de forma abierta, sin tapujos. Tal es el caso de Filippino Lippi en el fresco de la capilla Brancacci de la iglesia del Carmen de Florencia, donde se gira decidido hacia el espectador con una mirada de orgullo y displicencia sin precedentes.

En 1500 Alberto Durero se autorretrata abiertamente, erigido en objeto de representación y apropiándose de la iconografía cristífera de la época. Pocos años después (1504-6) lo hará Rafael Sanzio, quién volverá a pintarse en *La Escuela de Atenas*, encarnando a Apeles. No cabe mayor exhibición de egolatría: ambos maestros se consideran los mejores y quieren dejar constancia de ello en sus respectivos autorretratos, inspirados por el anhelo de trascender al tiempo y alcanzar la inmortalidad. Al fin el estatus del artista ha alcanzado la cota deseada y además un reputado tratadista, Vasari, ha refrendado la situación, como queda dicho.

En el Manierismo nadie discute la dignidad de las profesiones artísticas ni el derecho de sus artífices a erigirse en protagonistas de las obras que ejecutan. Se ha levantado la veda del autorretrato, que habrá de tener notable desarrollo en las etapas históricas subsiguientes.

Entre los artistas barrocos que se distinguieron por su afición a autorretratarse descuella Rembrandt, cuyos numerosos autorretratos suponen la expresión íntima de más de cuarenta años de

su vida y atestiguan como cambió a lo largo del tiempo la fisionomía del maestro, su concepto de sí mismo, su estado anímico, su técnica, etc., por lo que conforman una biografía pictórico-gráfica del artista. Esta práctica, que viene de Durero, habrá de tener notables continuadores, como Goya, Van Gogh, Frida Khalo y el contemporáneo Eduardo Naranjo, miembro correspondiente de la Real Academia de Córdoba.

Diego de Silva Velázquez, quien también gustó de autorretratarse, nos legó en *Las Meninas* un magnífico exponente de la dignificación de la actividad artística, al retratarse como pintor de cámara, con los útiles del oficio, bien iluminado e integrado en la escena. Con independencia de la mucha tinta que ha corrido en diversas interpretaciones de la obra señera del maestro sevillano, lo que vemos en el lienzo es lo que él quiso que viéramos: una escena cotidiana de palacio centrada por la Infanta Margarita, que es fruto sazonado del ingenio de uno de los grandes pintores de todos los tiempos. No cabe duda de que Velázquez mereció dar testimonio de autoría en obra tan meritoria e inmortalizarse en ella, si bien, la obsesión del pintor por atesorar cargos y distinciones, amén de su familiaridad con Felipe IV, lo indujeron a hacerlo con una ostentación abrumadora, tan egolátrica como la que hemos apreciado en Durero y Rafael.

Ni siquiera otro de los grandes, Francisco de Goya y Lucientes, también proclive al autorretrato y orgulloso de su condición de pintor, se atrevió a hacer algo parecido. Cuando en 1800 —144 años después del advenimiento de *Las Meninas*— recibe el encargo de pintar el retrato de *La Familia de Carlos IV*, el maestro de Fuendetodos vuelve sobre el ilustre precedente velazqueño de la obra que le ocupa y su admiración renovada le anima a rendir en ella homenaje a su predecesor. Lo hará retratándose frente al lienzo, como el artista sevillano, pero sin su ostentosa presencia: eclipsado en gran parte por los miembros de la familia real

Miguel del Moral y el poeta José de Miguel, en una imagen de fines de los años cuarenta del pasado siglo.

y envuelto en la penumbra de las sombras. El contrate es manifiesto y estimo que trasciende los condicionantes compositivos impuestos por la oficialidad solemne de la obra de Goya; se trata sencillamente de abordar el asunto de forma distinta.

Como queda dicho, el autorretrato es frecuente en la producción del maestro aragonés. En varias ocasiones se pintó pintando y admitió que sus colegas lo retrataran junto al utillaje de la profesión, subrayando su estatus. Pienso en el retrato que le hizo Vicente López en 1826, que, pese a estar inacabado por expreso deseo del efigiado, es hito señero en las representaciones de Goya y paradigma de cómo había que retratar a los artistas plásticos para diferenciarlos del resto de los mortales. Esta corriente diferenciadora del retrato —y por ende del autorretrato— se inició a finales del siglo XVIII y alcanzaría notable predicamento en las representaciones de artistas del XIX.

No cabe duda de que el motivo que impulsa al artista a autorretratarse es diverso. Transita

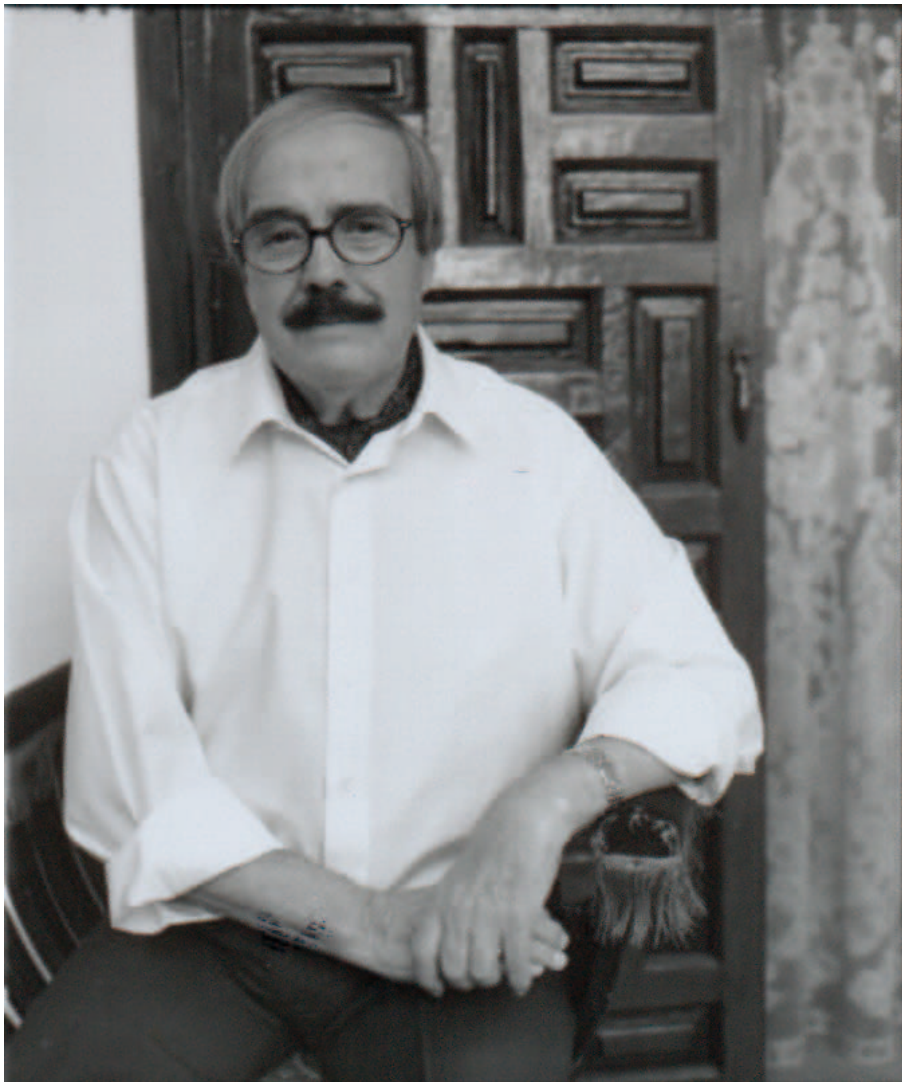
de la accesibilidad y conocimiento del modelo al instinto narcisista de transcender el tiempo y acariciar la inmortalidad, pasando por el deseo de profundizar en lo aprendido, ensayar técnicas nuevas o dar testimonio de autoría. El paso del tiempo y la consecuente evolución de usos y costumbres, contribuyen también a enriquecer la diversidad. La marcada diferencia que advertimos en la forma en que Velázquez y Goya se autorretratan en *Las Meninas* y *La Familia de Carlos IV*, respectivamente, evidencia que la personalidad y sentimientos del artista encuentran eco en sus obras. Así, lo que en el maestro sevillano es un ruidoso desahogo reivindicativo, no pasa de prudente toque de atención en el aragonés.

Gracias a su buen hacer y algunos desvelos Miguel Carlos Clémentson Lope ha logrado reunir una nutrida e interesante muestra de autorretratos de artistas, que están o estuvieron, vinculados a la sección de Nobles Artes de la Real Academia de Córdoba, a lo que ha sumado otras obras realizadas para la ocasión por destacados autores contemporáneos. En ella la unidad temática está enriquecida por la diversidad, por lo que no me ha resultado fácil acotar esta modesta colaboración. Finalmente he decidido dejarme llevar por la amistad y ceñirme a comentar las obras de tres amigos: Miguel del Moral, Emilio Serrano y Juan Hidalgo del Moral.

Conocí a MIGUEL DEL MORAL a poco de mi llegada a Córdoba, en el alba de los años setenta, aunque nuestra amistad fraguó, mediada la década, en los veranos de La Carihuela. El maestro de la calle de la Hoguera fue un magnífico conversador que atesoraba infinidad de anécdotas y recuerdos de Córdoba. La agudeza, la oportunidad, la chispa, la ironía y la doble intención fluían en su relato histriónicamente. Se ayudaba del gesto, impostaba la voz, si olvidaba algo lo inventaba o lo cambiaba a sabiendas si lo estimaba oportuno. Nadie como Miguel para amenizar aquellos paseos despreocupados sin otro objetivo que pasarlo bien. Cada mañana, antes de que levantara el sol, acudía al paseo marítimo al encuentro con María Jesús de Pablo, Mercedes Valverde y el pintor para iniciar nuestro recorrido por la arena. El itinerario estaba bien acotado por el promontorio —infranqueable entonces— que separa El Bajondillo de La Carihuela, y la escollera de Puerto Marina —entonces Puerto Príncipe y en obras—. Tal precisión contrastaba con lo imprevisible del paseo —siempre divertido y salpicado de anécdotas de La Pichichi o El Cura Bruzo— que podía convertirse en aventura.

Recuerdo una mañana —debió ser ya a finales de los ochenta— en que concluimos el paseo cotidiano cumplimentando a dos señoras, altas y delgadas, vestidas de luto riguroso, elegantísimas, los tacones hundidos en la arena. Cuando nos acercábamos vimos salir la lancha con las cenizas del difunto y varios jóvenes con flores. Las dolientes permanecieron clavadas como postes en la playa, sin más compañía que su pena, íntimamente solas, solemnemente solas. *Habrá que dar el pésame* —dijo Miguel—, nos pusimos la camisa y, al llegar a su altura, las saludamos con una inclinación de cabeza, que ellas agradecieron con la sonrisa leve de los deudos.

Esto fue lo que captó la fina sensibilidad del artista y me transmitió sin mediar palabra —Miguel fue un gran comunicador—, pero el escenario fue distinto. Aquella mañana habíamos tomado café con Rogelio Luque e iniciamos nuestro paseo más tarde, cuando llegamos al lugar de los hechos deberían ser más de las once. La barahúnda playera estaba en su punto álgido y lo que les he contado aconteció entre una alfombra multicolor de toallas, gritos, carreras de niños y balones de Nivea amenazantes. No obstante, la conmovedora soledad de aquellas mujeres se dio allí y nos imantó a cumplimentarlas. Me vi envuelto



JOSÉ CARLOS NIEVAS, *Miguel del Moral*, en su estudio de la *Calleja de la Hoguera*

en una situación surrealista, pero la viví y me alegro. El pasear asiduamente con Miguel del Moral en La Carihuela fue una aventura que recuerdo con añoranza.

Cuando recientemente me llamó Miguel Carlos Clémentson para decirme que había aparecido un autorretrato de Miguel, no daba crédito. Nuestra amistad se prolongó hasta el fallecimiento del pintor, en 1998, visité con asiduidad su estudio, estuve varias veces en su casa, pero no conocía esta obra ni había oído hablar de ella. Me alegré del hallazgo, pues sólo hay constancia de otro autorretrato en la producción del maestro: un dibujo de carbón graso sobre papel, de la colección Jiménez-Arévalo, fechado por Rafael Inglada hacia 1950.

El nuevo cuadro lo encontró la familia en una alacena de la bodeguilla del estudio donde, por su estado, debía llevar olvidado mucho tiempo. Se trata de un óleo en el que la cabeza cortada del artista se yergue sobre un trípode. Junto a él una jarra panzuda y unos atifles, que vi en el estudio de Miguel y deben seguir allí. Este ajuar de naturalezas muertas es habitual, como acompañamiento de la figura humana, en la obra del artista y, en este caso, podría aludir a Córdoba, la patria del efigiado.

Lo que no tiene paralelo en la producción del maestro es la forma en que se autorretrató. Es muy extraña, casi inquietante y confiere a la obra una intencionalidad críptica de estirpe surrealista. No alcanzo a entender la intención del autor pero me cuesta pensar que fuera fruto del divertimento del

MIGUEL del MORAL, *Autorretrato* (h. 1949), carbón graso / papel, 37 x 30 cm.

artista y de su deseo de epatar. Miguel del Moral, amigo de la farsa y la broma para pasarlo bien con sus amigos, no jugaba con las cosas de comer y comió de la pintura.

El cuadro se expuso con el título "Autorretrato" en la primera exposición de su autor, inaugurada el día 2 de octubre de 1949, en la Sala Municipal de Arte de Córdoba. Pablo García Baena definiría el acto como *fiesta del arte inigualable* y, en opinión de Juan Bernier, acredita a Miguel del Moral *como el primer pintor de Córdoba y uno de los primeros de España.* Con referencias a los cuadros de esta muestra Ricardo Molina compuso su *Oda a Miguel del Moral,* que alude en sus versos a la obra que nos ocupa:

> … *Tú, misterioso trípode evocador de vidas en un espiritismo de pinceles* …

El lienzo que ahora renace es, por tanto, obra significativa de Miguel del Moral, su único autorretrato al óleo, reseñada con admiración por sus compañeros de *Cántico*, pintada a su vuelta de Madrid —1949— y mostrada con orgullo a los cordobeses en su primera exposición. Resulta difícil de entender su prolongado ocultamiento. ¿Qué impulsó al maestro a condenarla al ostracismo? ¿Por qué jamás habló de ella? ¿Por qué quiso borrar su rastro?

Está claro que, en algún momento, Miguel no quiso ver el cuadro ni que nadie lo viera y se llevó el secreto de su determinación a la tumba. Pablo, que lo sobrevivió casi veinte años, guardó celosamente el secreto compartido. Intuyo una razón, pero no seré quién intente desvelar secreto tan bien guardado, prefiero que disfruten de las palabras de Pablo García Baena sobre el lienzo, que aparecieron en su artículo publicado en el Diario *Córdoba* el 17 de octubre de 1951:

"Desde los impresionistas se sabe que nada existe de un color determinado absoluto, que el color depende del modo de recibir la luz, de su intensidad y la refracción de los colores cercanos. Por esto, tal vez, Del Moral en su "Auto-retrato" diluye de luna el azul verdoso de su frente, se decapita a sí mismo con un coágulo de roja seda cárdena, cabeza fluctuante entre Valdés Leal y la víctima de los prestidigitadores circenses, cabeza encantada que, como la cervantina, gustaría consultar en el alerta de su trípode espiritista. Espectador de la vida y de los días desde su empírico velador de tres patas, nada escapa a su pupila atenta como a la de un dios errante y humano; una hoja que cae de los árboles, un leve roce en la arena, un pliegue en el desnudo de los ángeles. Vigía del arte, al verlo nos acordamos de aquello que afirmaba Taine: *el artista ha de tener los ojos siempre fijos en la naturaleza. Mirar, mirar, para luego cerrar los ojos, olvidar lo que se ha visto y pintar*".

MIGUEL del MORAL, *Autorretrato* (h. 1949), óleo / lienzo, 51 x 38,7 cm.

ANTONIO POVEDANO (Alcaudete, Jaén, 1918 – Córdoba, 2008)

EN EL XV ANIVERSARIO DE SU FALLECIMIENTO

Manuel Concha Ruíz

"Se nos jubiló el maestro Povedano"

Fue en Noviembre de 1986, a raíz de su jubilación administrativa como Profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, cuando nos reunimos con él un grupo de amigos para rendirle un sencillo y afectuoso homenaje y así, hacerle más llevaderos, en aquellos momentos de plenitud creativa, la separación "administrativa" un tanto forzosa de su continuado magisterio. Él me cogió un poco aparte y me comentó: "... *Manolo, gracias por vuestra generosidad en hacerme más agradables estos momentos, pero no os preocupéis... a los Artistas sólo nos jubila la muerte…"*

Antonio vivió de manera sencilla, sin grandilocuencias, y así se fue, casi sin despedirse. Tenía muchos proyectos por realizar, tantas cosas por hacer que no se resistía a permanecer ni unos días ingresado para restablecerse, y apenas cuarenta y ocho horas antes de su despedida, nos pedía que le dejáramos ir a su casa, para poner en orden unos cuadros que estaba preparando para la próxima exposición.

Luís Jiménez Martos, su buen amigo y paisano, lo definió muy bien: *"Antonio Povedano, un orden visible, un temblor subyacente"*.

Durante toda su vida fue un corredor de fondo, trabajó todas las facetas del arte, era polifacético y sus exigencias creativas le hacían mantener un auténtico compromiso con su vida y su obra; "*búsqueda incesante, caminar sin pausa"*, eran sus señas de identidad.

Si como artista fue grande, también lo era como hombre: su humanidad arrolladora le hacían merecedor de grandes amigos, para todos tenía la palabra justa, el dialogo fácil y el verbo cálido. A lo largo de su biografía vital ha dejado escritas páginas de oro para todos los que le queríamos y admirábamos.

Reproduzco aquí las notas que en su día fueron escritas para aquella cena-homenaje:

Notas para un retrato imaginario

Mirada serena y lejana, acaso trascendiendo en el tiempo.
Seguridad, rayando en el inconformismo,
aunque éste sea dulce y sereno.
Mirada limpia e inquisidora, que busca en lo cotidiano
el alma de las cosas.
Búsqueda incesante, caminar sin pausa.
Explosión de color y libertad de las formas atrapadas,
en el rasgo decidido y firme del gesto.

Serenidad transparente que contagia cuanto rodea.
Hablar con Antonio era como un atardecer junto al mar, o contemplar la campiña en las tardes de mayo.

Había una seguridad en el artista, que nacía de su libertad creadora; en un mundo de dudas, sólo la creatividad es capaz de devolvernos la seguridad.

En nuestra sociedad, donde la libertad paga un precio, es necesaria sin duda la fe ciega del artista. Su inconformismo, que puede molestar a algunos, es el catalizador que nos salva de la monotonía.

Su mirada era limpia y capaz de distinguir las más suaves entonaciones del alma, devolvía a la vida su sentido más hondo. Todo en él fue sencillo y sublime, porque en el silencio las cosas recobran su dimensión más auténtica.

Búsqueda incesante… caminar sin pausa.

Así fue Antonio Povedano.

ANTONIO POVEDANO, *Autorretrato* (1952), óleo / lienzo, 65 x 50 cm.

GINÉS LIÉBANA (Torredonjimeno, Jaén, 1921 – Madrid, 2022)

LIÉBANA EN PARÍS

Jesús Cabrera Jiménez
Académico correspondiente

Un Ginés Liébana treintañero nos mira desde este autorretrato. Recién llegado a París estaba dispuesto a iniciar una etapa trascendental en su vida y en su producción artística. En su caso, no era el pintor que va a formarse a la capital francesa, porque tras de sí ya tenía una trayectoria consolidada, sino que, como tantas veces confesó, lo hizo como "exiliado alegre" dispuesto a buscar aquello que le podía dar la por entonces capital cultural de occidente.

Y lo encontró. Los años que estuvo en París fueron decisivos en su carrera artística y no por lo que allí aprendiera de técnica pictórica —que ya lo sabía de antemano— sino porque fue el momento y el lugar en el que eclosionó el Liébana de paso firme que a partir de ese momento ya sabía lo que quería y se fijó las metas que quería alcanzar.

En su maleta llevaba una trayectoria intensa con varias exposiciones en diversos puntos de España, así como su consagración como ilustrador en publicaciones de tirada nacional o de libros como la primera edición de *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela, la novela española más traducida después del *Quijote*. Además, no se puede quedar atrás su participación en la primera etapa de la revista 'Cántico' (1947-1949).

Ginés llegó a París como "exiliado alegre", algo que repetía a cada momento, como si la denominación fuese una seña de identidad, que lo era; es decir, no se instaló en la capital francesa como alumno, aprendiz, seguidor o discípulo de nadie, que era lo más común, sino que se estableció con la predisposición de absorber todo aquello que le interesara y de ignorar todo aquello que reverenciado por la masa a él le producía, cuanto menos, una profunda hilaridad.

En el París de 1950 seguía aún presente el recuerdo y la estela de Kandisky, y la abstracción, entre otras muchas corrientes, es la dominante, impregnándolo todo y convirtiéndose en el rasero para definir quién es artista de quién no. Ante esto se reveló un Liébana que siguió evolucionado sobre los postulados firmes de un figurativismo al que se había adscrito desde su inicio artístico, cuando, como si fuera un juego de niños, copiaban a lápiz las mujeres que salían en las revistas ilustradas de su infancia, como 'Crónica' o 'Estampa', entre otras. Fue cuando, como señal de protesta contra la abstracción, comenzó a pintar ángeles sin rostro.

Por esto, este autorretrato de Ginés, en el que la firma está aún contenida sin la expansión lineal que luego vendría, supone un punto de inflexión, en el que sigue vigente el pintor con dos décadas de trayectoria y, a la vez, se abre al futuro el artista que será en las siete décadas siguientes, nada menos. Aquí rompe con la paleta cromática usada con anterioridad y busca la expresividad en el contraste, en la pincelada e, incluso, en la materia. Así se ve cómo París no hizo al Liébana que luego conocimos, pero sí le permitió encontrarse consigo mismo para iniciar el camino de su propia personalidad.

GINÉS LIÉBANA, *Autorretrato* (París, 1951), óleo / cartulina, 35 x 24,5 cm.

GINÉS LIÉBANA O LA ALEGRÍA DE "CÁNTICO"

Carlos Clementson

Si me preguntaran qué rasgo especial definiría la aportación de Ginés Liébana al espíritu de "Cántico", frente a la melancolía elegíaca de la mayoría de sus compañeros, yo diría que nuestro artista, no sólo plástico sino también en verso y prosa, llevó, con su personalidad y con su obra, una luminosa y traviesa ráfaga de alegría a aquella brillante pléyade de ingenios cordobeses que florecieron de entre las ruinas humeantes de una guerra.

Así pues, Ginés optó por darle un tajo al nudo gordiano de tragedia y dolor con que el destino, de pronto investido de uniforme militar, había querido estrangular a su familia y a su historia personal, y optó enérgicamente por reivindicar el goce y la alegría frente al luto y la tristeza de su época. No estaba dispuesto a que esa negrura universal, a que ese dolor y su opresión sofocasen su propia vida y el libre vuelo de su arte, y frente al pesimismo y la angustia existencial de tantos poetas y artistas de la época, él optó, a modo de paradójica "protesta" a la inversa, optó por la alegría, una alegría entre olímpica y circense con la que conjurar acrobáticamente, en una ágil pirueta de distracción y escape, de enérgica superación de la postración y el dolor, el signo trágico de aquellos años. De ahí que pronto pusiera tierra por medio y en un vuelo se plantase en Río de Janeiro, acompañado de una señora estupenda, a recorrer aquellos vírgenes horizontes en un descapotable y a ver danzar las olas en una especie de *samba* sobre las playas (él a quien tanto le gustaba la fiesta y el baile) y a plasmar todo aquel nuevo universo de goce y hermosura con todos los colores del arco iris.

Y así fueron pasando los años y las décadas, y Ginés siguió viajando y descubriendo mundo, por París, por Italia, por los infinitos dominios de su imaginación volandera e incansable, conociendo gentes, pueblos y paisajes, sin perder —eso sí— el vivo recuerdo cálido de su ciudad y de su lengua, y sin dejarse deslumbrar tampoco por los falsos oropeles de una civilización más glamurosa y efervescente, o por los fúnebres prestigios de angustiosos existencialismos con vitola francesa, o transitorias vanguardias polvorientas de usar y tirar. Él marchaba por otro camino, por el que su libre ingenio le alumbraba, o mejor ese ángel custodio de cordobesa estirpe protectora que le iba iluminando con su alada gracia tutelar a lo largo de todos sus caminos.

Y así hasta su glorioso y risueño centenario en vida, producto de su inoxidable vitalismo gimnástico cotidiano y de esa su valiente y solitaria apuesta por la alegría y el lado luminoso de la vida. De modo que, tras cerca de noventa años dedicado a su oxigenante e incansable mester plástico, lírico y dramático (pues de todo hay en la viña de Ginés), la primera sensación que nos produce su pintura sea la de la alegría. Y aunque este radiante estado térmico del espíritu no parezca gozar de mucho prestigio en el plano de las artes o la literatura (o, al menos, haya sido poco cultivado entre nosotros), sin duda alguna que es algo francamente recomendable, y más en épocas de oscuros y pesimistas nubarrones como los que hoy parecen abrumarnos.

Alegre es la poesía de Walt Whitman; alegre es el canto espiritual y no menos terrenal de Joan Maragall; alegre, a pesar de su menesterosa enfermedad, es el ingenuo y gozoso anarquismo sentimental de Salvat-Papasseit; alegre es el Cántico a la plenitud y hermosura del vivir de Jorge Guillén. *Alegría* se titula el vital libro de José Hierro, escrito para superar, con la oxigenante medicina del optimismo, contra viento y marea, sus duros años de presidio en la postguerra. Y poco más. Los derroteros del arte y aún más los de la poesía parecen haberse orientado casi siempre hacia las más lóbregas zonas del pesar y del drama ("se canta lo que se pierde"), de la elegía, la nostalgia o la sombra. En cambio, la pintura de Ginés (y también su poesía y su traviesa y deslumbrante producción teatral, que no se nos olvide), sin desconocer estos dolorosos momentos que acechan en la vida de todos los hombres y todo artista, ha orientado su atención hacia otros orbes más gozosos y plenos, más vitalistas y radiantes, más imaginativos y soñados, sin desconocer tampoco el exótico y totalizador cromatismo tropical de tantos

paisajes brasileiros como Liébana cálidamente nos descubre como fruto de su experiencia luminosa en el brillante país iberoamericano por los años cincuenta, cuando aquí el luto, el blanco y negro de las películas de Cifesa y las más desoladas muecas del dolor y la pena parecían dominar la escena española.

Una dilatada experiencia de artista, una obra casi infinita —retratos, paisajes, ensoñaciones, quimeras y delirios de una imaginación coruscante y espléndida, a la vez lírica y onírica—, una espléndida galería de imágenes a lo largo de sus diferentes épocas, pero todas, o en su mayoría, muestran esa afirmación vital del pintor en el goce de la existencia y en las más estimulantes sensaciones, y, a la vez, grandes dosis de magia y ensoñación imaginativa, que se revisten con frecuencia de un arabesco barroco suprarreal y litúrgico, de un extraño y peregrino rito liebanita, plasmando una muy subjetiva realidad de encanto y vislumbre, y de superación de los vulgares condicionamientos de cada día.

Una suprarrealidad habitada por ángeles, o ángelas. Pero unas jerarquías angélicas nada pretenciosas ni sublimes. Pues los ángeles, esos ángeles de Ginés, que parecen escoltarlo entre saltos, vuelos y cabriolas con una sonrisa o una franca risa fresca entre las nubes, no son nunca ángeles terribles como los de Rilke (Rilke no era andaluz, aunque le gustase tanto Ronda), ni muestran ese austero y casi castrense empaque flamígero, de guardianes sobre los luceros, de la épica "angelología" imperial del maestro Eugenio d´Ors, que son los que presiden mayestáticamente el Valle de los Caídos (recordemos que a don Eugenio no le gustaron nada esa especie de ángeles "menores" y casi de andar por casa o por los sueños, de Ginés). Y esos ángeles son como el espíritu y el emblema del alígero mundo pictórico de nuestro artista, hecho, como hemos dicho, de ensueño y maravilla, de humor e inteligencia, de gracia y galanura, de vuelo, de imaginación y fantasía. Un mundo lleno de una belleza manierista y sutil, pero huyendo siempre de solemnes grandilocuencias y gestos impostados. Un mundo, tanto el plástico como el literario, lleno de un humor entre popular y aristocrático, pero siempre fresco y jovial, y, a veces, hasta castizo, de casta andaluza y cordobesa, que es lo que lo ha mantenido siempre así de juvenil y

GINÉS LIÉBANA, *Autorretrato* (1984), óleo / lienzo, 40 x 26 cm.

luminoso a todo lo largo de su vida con esa alada y aérea alegría supraterrenal que nos traza al vuelo y al compás de su pincel y de su pluma, en un personal himno a la alegría; que nos llena de luz y ganas de vivir a pesar de tantos gestos adustos y solemnes, vanamente mayestáticos y ceremoniosos, que nos colma de un gozo y un *élan* vital que se nos contagia y nos hace sentirnos más ingrávidos y felices. Pero son ángeles además que nunca se están quietos, como los niños de una escuela, al presentir ya inminente el sonido del timbre de la hora del recreo en el patio.

Pues los ángeles de Ginés no tienen nada que ver con actitudes de éxtasis u ocio místico o contemplativo, sino que, como él tantas veces se ha encargado de manifestarnos, son ángeles tan activos y diligentes como él mismo, como el mismo pintor, que nunca se está quieto o cesante en su plástico menester de llenarnos el mundo de luces y colores, de relámpagos de ingenio y creatividad viva, de rasgos nuevos y dinámicos, de puros aletazos de belleza y de traviesa alegría casi mágica o casi imposible en un mundo, a veces, tan opaco y tenebroso como el que vivimos, y en el que él aún nos sonríe o se ríe a grandes carcajadas desde su olímpica y amistosa altura temporal de sus primeros cien años recién cumplidos.

JUAN VACAS MONTORO (Jaén, 1923 – Córdoba, 2007)

AQUEL MAGO DE LA LUZ

Rosa Luque

Ha pasado casi medio año desde que Juan Vacas nos dejó y no sólo nos sigue apenando su ausencia como el primer día sino que su figura crece a cada instante, como lo demuestra el homenaje que esta noche rinde la Casa de Jaén a aquel jiennense que supo ser y sentir en cordobés. Su perfil de infatigable creador, maestro de maestros y hombre bueno se recorta en la memoria con la misma fuerza y sentimiento que él ponía en sus personalísimos retratos, pura psicología en blanco y negro. En esta Córdoba que siempre fotografió con la pasión de un amante fiel, en esta ciudad tan arrebatadora como a veces desmemoriada y desdeñosa con lo propio, no cabe mayor prueba de que Juan Vacas ha alcanzado el olimpo de los clásicos. Aunque clásico sin proponérselo fue desde el momento en que sostuvo su primera Nikon entre las manos y empezó a atrapar realidades para convertirlas en sueños. Podían ser rostros de claroscuro pictórico que los expertos han comparado con los de Caravaggio o Rembrandt, retratos donde el personaje aparece sereno, en su propio jugo y como rompiendo el velo de la oscuridad; quizá se tratara de intensos paisajes de la campiña donde la tierra se deshilacha como jirones del alma; o tal vez aquella locura cromática que él se inventó y que recorrió el mundo con el nombre de *drippings*, una especie de goterones de genio que aquel hombre ya herido de edad seguía destilando de noche en su laboratorio como el alquimista impaciente que era.

Fuera lo que fuera, ya se ciñera a la realidad más expresionista en sobrecogedora gama de grises (no se cansaba de repetir que en el blanco y negro él veía color) o bien optara por complejas ensoñaciones de tonos arrebolados, tan innovadoras que no era raro que las inventara sobre la marcha en aquellas vigilias de soledad y hora bruja, hiciera lo que hiciera, Juan Vacas ponía un toque de calidad y elegancia en todo lo que tocaba. Cualidades que le fueron reconocidas en vida, al ser el primer fotógrafo que acogía la Real Academia de Córdoba, un 14 de noviembre de 2002, en sus dos siglos de vida. Dos años antes, el Ayuntamiento cordobés le había otorgado la Medalla de Oro de la Ciudad, y en 2004 recibía la de Andalucía. Fue considerado el fotógrafo más importante de las últimas décadas en Córdoba, y así lo testimonia el Diccionario Espasa Calpe de Fotografía, que lo incluye en el parnaso de los más grandes fotógrafos del mundo.

JUAN VACAS, *Autorretrato* (1995), fotografía analógica, 30 x 40 cm.

JUAN MANUEL VACAS, *Mis tres padres*, fotografía analógica, 40 x 30 cm.

Cordobés de adopción desde 1952 en que, con 29 años, hizo de esta ciudad la suya, Vacas proyectó su figura escueta y su obra –que a él, modesto hasta niveles irritantes, le costaba valorar objetivamente– en colecciones internacionales como las del Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, el Museo Nacional de Breszia (Italia), la Facultad de Veterinaria de Moscú o el Ministerio de Cultura Español. En 1990 se le rindió un homenaje nacional al que se sumaron más de 300 colegas de todo el país, y en 1999 la Diputación cordobesa publicaba el libro *Sueños de un fotógrafo*, donde se recoge en medio millar de páginas algunas de las mejores instantáneas de quien había participado con entusiasmo en 1981 en la fundación de la Asociación de Fotógrafos Cordobeses (Afoco), que presidió hasta el último día de su vida.

El maestro Juan Vacas, que no tenía más estudios fotográficos que los muchos libros leídos, su ingenio y la observación, creó escuela sin proponérselo. Transmitió su sabiduría con generosidad, paciencia y humor –porque era hombre de palabra aguda aunque jamás hiriente– a toda una brillante generación de fotógrafos cordobeses (su hijo Juan Manuel entre ellos) que le llenaban de orgullo y que hoy veneran sus sabios consejos y su recuerdo.

Versión resumida del texto redactado con motivo del homenaje póstumo que la Casa de Jaén tributó el 24 de enero de 2008 en el instituto Góngora a Juan Vacas, fallecido el 7 de agosto de 2007 a los 84 años.

JUAN VACAS, FOTÓGRAFO

Cumplidos ya los 80 años, Juan Vacas sigue pensando que su mejor fotografía está aún por llegar. Y, sin embargo, se le considera maestro de maestros en el oficio de eternizar el instante, a pesar de que él no tuvo más aprendizaje que el de su arrojo experimental y la admiración por otros que le antecedieron. Y es que, como todos los grandes, este multipremiado artista –los claroscuros de sus rostros y paisajes han llegado a compararse con los de Rembrandt– nació con el don de la sencillez más generosa, hasta el punto de que alguna vez ha dicho que le gusta más transmitir sus conocimientos que hacer sus propias fotos. Y esta alma espléndida, unida a su ironía fina y una bondad transparente, le han hecho ganar amigos al primer golpe de vista. La suya, a pesar de arrastrar las secuelas de una vieja enfermedad que le retorció el semblante, ha conseguido la magia de traducir sus sueños y recuerdos en imágenes llenas de belleza y dramatismo. Casi siempre en blanco y negro, o utilizando un color personalísimo a base de baños y virajes, cercano a la cerámica, que ha revolucionado el medio. Y todo sin más alquimia que la del pensamiento; porque las fotos, afirma Vacas, "se hacen de noche peinándolas en la almohada".

Texto perteneciente a la serie "El retrato", publicada en la contraportada del suplemento dominical "Zoco" del diario *Córdoba* con textos de la periodista Rosa Luque y fotografías de José Carlos Nievas. La semblanza de Juan Vacas vio la luz el 10 de octubre de 2004.

JUAN VACAS, *Autorretrato histriónico* (h. 1995), fotografía analógica coloreada, 30 x 40 cm.

JOSÉ DUARTE MONTILLA (Córdoba, 1928 – Madrid, 2017)

Miguel Clementson Lope

Comenzó su formación en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, ingresando en 1944 en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla. Tras finalizar sus estudios viaja a París y recorre toda Francia, visitando sus más importantes enclaves urbanos, y llegando a visitar a Picasso en compañía de Juan Serrano. En 1954 comenzará a trabajar como profesor de *Dibujo Artístico* en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba. Junto a Juan Serrano realiza una exposición en la Asociación Artística de Bilbao, donde se presentaron con obras derivadas del constructivismo ruso. En 1956 se instalará en París, donde fundará con Juan Serrano, Ángel Duarte, Jorge Oteiza y Agustín Ibarrola el *Equipo 57*, en el que quedará integrado hasta su disolución definitiva, en 1961, y al que se irán incorporando otros artistas. Para la creación del colectivo se redactó un manifiesto que suponía una declaración de principios para la búsqueda de un arte racional capaz de mantener el sentido de utilidad, cuyo desarrollo pretendían atender colectivamente mediante la concreción de obras realizadas en común, y abocado a la investigación de la funcionalidad del espacio plástico en la pintura, escultura, arquitectura y el diseño. En esta línea se lograron importantes frutos, tanto en el campo del informalismo pictórico como en el del diseño industrial. Esta etapa de su trayectoria se cerró cuando el *Equipo* dejó de trabajar como tal.

A partir de 1963 se adscribirá al realismo social, desarrollando una comprometida labor en el seno del grupo de grabadores de *Estampa Popular*. No obstante, su pintura aún es deudora de un entramado ortogonal y de restringido cromatismo que ahora sirve de marco al desolado trasunto urbano del extrarradio, donde la desesperanza y la fatalidad cohabitan entre los humanos protagonistas de las representaciones. Se instala en Córdoba y retoma su actividad como profesor en la Escuela de Artes y Oficios, donde permanecerá hasta comienzos de los setenta, siendo obligado a desvincularse del centro por motivos políticos, como consecuencia de haber participado con una de sus obras en una subasta celebrada en Italia a favor de los presos políticos españoles. En su ciudad, motiva a un grupo de jóvenes, integrados en el denominado Grupo *Córdoba*, para que tomen partido por la figuración social, militando él mismo junto a Cristóbal Aguilar, Francisco Cortijo, Cuadrado y Díaz, dando desarrollo a una etapa dedicada a reflejar los sufrimientos y patentizar las aspiraciones del campesinado andaluz, introduciendo elementos de clara inspiración surreal. Cuando Duarte inicia la serie de sus "Campesinas", que impregna de un ensimismado lirismo, los hasta ahora persistentes rescoldos de trama geométrica desaparecen de su obra, para no volver a aflorar hasta comienzos de los ochenta.

En 1972 inicia su colaboración con la Galería *Ramón Durán* de Madrid, sucediéndose las exposiciones tanto individuales como colectivas a lo largo de la década. Hacia mediados de los setenta fija su residencia en Madrid, a la par que su obra evoluciona hacia un realismo más lírico e intimista en el que, sin abandonar la figura, comienzan a tomar protagonismo los paisajes y los bodegones; sus programas adquieren mayor propensión hacia el lirismo de la escena, posibilitando con ello el desarrollo de una suerte de recreación mágica de la realidad. Los registros autobiográficos le llevan a plasmar sus propios fragmentos de lo cotidiano, sus particulares incertidumbres, su personal inquietud, con obras no exentas a veces de un cierto hedonismo, donde tiene cabida el enigma de la presencia femenina. No obstante lo anterior,

J. DUARTE, *Autorretrato* (1946), óleo / tablero, 88 x 72 cm.

la inquietud social siempre permanecerá en alguna medida como *leitmotiv* de su discurso plástico, sin que la carga poética quede en ningún momento ausente. La fuerza expresionista de su estilo logra conciliar el documento social con el lenguaje neorrealista, los ecos del *pop* con el surrealismo e incluso con el paisajismo metafísico. En los años noventa centrará sus trabajos en una especie de variante de la trama argumental del bodegón: reflexionará en torno a los enseres cotidianos que, prendidos a su propia memoria, él mismo se ocupará de rescatar mediante la catarsis de la pintura, mostrándonoslos ahora significados y redivivos como consecuencia de una recreación emocional. Sin embargo, las obras vuelven a incorporar aquella latente organización geométrica que "edifica" desde el interior el cuadro, para traslucir su particular vivencia con la más adecuada articulación estructural de forma y color. Con el cambio de milenio su acción creativa va a tener como centro la pintura sin adjetivos, con la que da cuenta de la levedad de la existencia, de la anodina perseverancia del ocio en la sociedad actual. Sus composiciones suponen ahora una auténtica celebración tímbrica de la pintura, al quedar resueltas con orquestaciones tonales de compleja determinación, secuenciándose así obras desinhibidas, pero siempre tocadas de un trasfondo de misterio.

Como miembro del Equipo 57 –distinguidos en su día con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes–, sus trabajos se han exhibido en exposiciones internacionales de importante significación, estando su obra representada en el Museo Nacional Centro de Arte "Reina Sofía".

JOSÉ JIMÉNEZ POYATO (Priego de Córdoba, Córdoba, 1928 – Córdoba, 2001)

José M.ª de la Torre

Premonitoriamente, la última vez que hablé en público sobre mi amigo Pepe Jiménez ocurrió en octubre de 2001. Fue con motivo de la apertura del curso 2000-01 de la Galería *Studio 52 - Juan Bemier*. El curso, para conmemorar el 50º aniversario de la *Sala de Arte* de Córdoba, fue inaugurado precisamente con una exposición de dibujos del artista cordobés Rafael Álvarez Ortega. De ese modo, Pepe Jiménez quiso, quizás intuyendo sus días finales, rendir homenaje, de manera anticipada, a la *Sala de Exposiciones Municipal* de Córdoba, al exquisito dibujante y al poeta Juan Bernier, quien había presentado, en aquella ocasión, a Álvarez Ortega. Faltando el autor de *Aquí en la tierra*, Pepe me invitó a que fuera yo quien hablara ahora del ilustrador de *Platero y yo*.

Con sumo gusto accedí a la petición del amigo, aunque le insinué con habilidad que el 50º aniversario de la Exposición de Álvarez Ortega en la *Sala Municipal* cordobesa tendría que celebrarse un año más tarde, es decir, en octubre del año 2001. Pero Pepe siguió obstinado en su idea, como si presintiera la brevedad de los días. ¿Presagiaba que un año después ya no le iba a ser posible? Ahora, tal vez se comprenda por qué comencé mi evocación con un aviso premonitorio.

Asimismo, aunque era a Álvarez Ortega a quien se homenajeaba principalmente, y a él dediqué toda mi atención, no dejé escapar la ocasión para decirle a Pepe Jiménez lo siguiente:

«Por último, no querría terminar mis palabras sin expresar mi más sincero agradecimiento a Pepe Jiménez por haberme invitado a abrir el curso 2000-01 de la Galería *Studio 52 - Juan Bernier*, precisamente cuando dentro de poco se celebrará el Cincuentenario de la apertura de la *Sala de Exposiciones Municipal* de Córdoba, que otrora albergara a tantos y tantos pintores. A él, seguramente, otros artistas le dirán aquellas palabras que escribió Cervantes en el capítulo II de su monumental obra *Don Quijote de la Mancha*:

¡*Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser cronista desta peregrina historia, ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras!* »

JOSÉ JIMÉNEZ POYATO, *Autorretrato* (c. 1960), fotografía analógica / papel, 50 x 65 cm.

ALGO MÍO (Autobiografía)

Ricardo Molina

Algo mío quedará entre los hombres,
así flotante pluma habla del ave ausente.

Largo río perezoso correrá mi memoria
con el son de mi vida ya sombra inalcanzable.

Quedará solo intacta la armonía
que consumió la ciega madera de mis años.

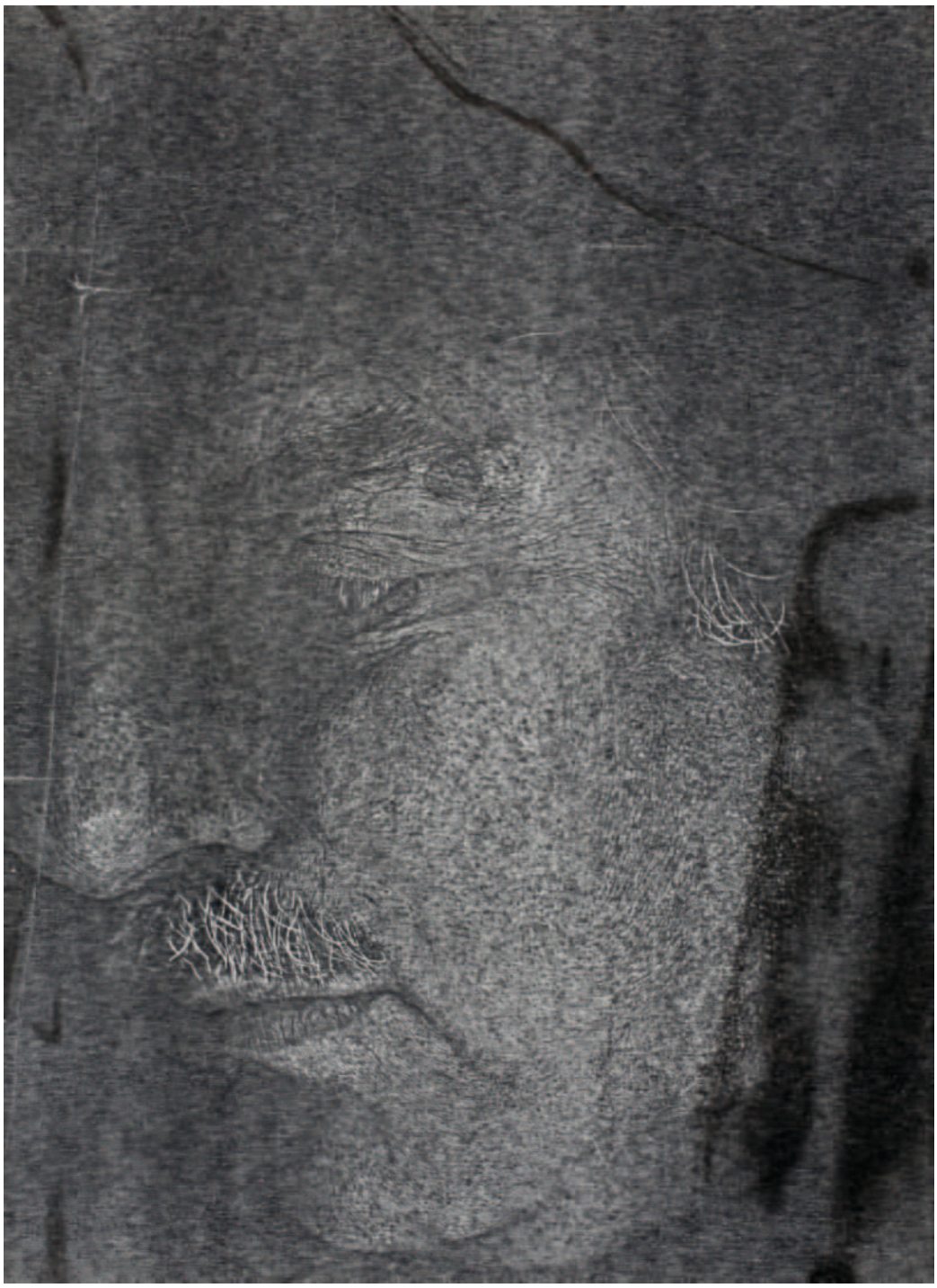
Ni palabra ni son me dirán luego
y sin embargo no me iré del todo.

En cuanto amé fidelidad gozosa
conquistó mi palabra para el futuro cierto.

Sagrada soledad de montañas y valles
dirá de mí a los hombres que vendrán.

Mi fe no será nunca por el tiempo burlada.
La luna del verano bañará mi paisaje,
la campiña donde hombres y mujeres
sean ríos pastorales
y un rastrojo sin fin asalte con su furia
celestial horizonte,
allí donde me ciña y ligue todo a tierra
y no pueda escapar por completo a este mundo.

FRANCISCO LINARES GARCÍA (Córdoba, 1929 - 2018)



Autorretrato (c. 1980), fotocopia digitalizada, 35 x 48 cm.

BREVE TEORÍA DEL AUTORRETRATO

Bernd Dietz

A la memoria de mi llorado amigo
Juan de Dios Torralbo Caballero

¿Qué es un autorretrato? Los *Ensayos* de Montaigne, siente uno la tentación de responder, reparando en el inventor de la autoconciencia moderna. O ese rompecabezas orgánico, ramificado y buscador de Dios que conforman los *Pensamientos* de Pascal. O los *Diarios* de Samuel Pepys, escritos en clave y ocultos en su amplia biblioteca, sin duda para que los descubriéramos varios siglos después. Apunto al hecho de que, más allá de las autoplasmaciones, pictóricas o de otra índole, concebidas como proyección hacia los demás (por vanidad legítima o exhibición de virtuosismo técnico), imperan la función introspectiva, la mirada hacia dentro. Describirse uno mismo con la profundidad del arrebato artístico, esa puesta en juego del potencial cognoscitivo de lo estético, moviliza tanto hermenéutica como ética, veracidad o intención, pulsión del espíritu a partir de lo matérico.

El pintor que se pinta a sí mismo, desde la amplísima paleta de los lenguajes del realismo y la figuración (que obviamente incluyen lo onírico, simbólico o fantástico), no es menos que el san Agustín de las *Confesiones*. En sentido epistemológico. La precisión del obispo de Hipona no es inferior a la del maligno Caravaggio, porque lo que importa es la autenticidad, la capacidad de notar y atreverse a mostrar el fondo trágico, torturado y conflictivo de uno mismo. Los autorretratos de los grandes pintores, y ahí están Rembrandt y Durero, Picasso y Van Gogh, Masaccio y Tiziano, Rubens y Velázquez, Goya y Cézanne, entre incontables otros, son prodigiosas elucidaciones del yo, fabricadas desde las simas más recónditas de la inteligencia.

En estos tiempos de vulgaridad e impostura (en los que se han declarado un amor sospechoso multimillonarios y progresistas), de imágenes banales y hueras simulaciones procedentes de la marabunta informática —que a todas luces implica pirotecnia mendaz, persecución de la individualidad, populismo cutre, manipulación mediante algoritmos, una obsesión domesticadora—, conviene recordar que un pintor de valía es una cabeza pensante, soberanía expresiva, una mano con venas, piel y huesos articulados, el ojo que crea, un soplo de tenaz honradez. El frágil talento humano frente al totalitarismo de la máquina. Plantándole garridamente cara al alud de tontadas posmodernas, el autorretrato nos conmina a detenernos, a reflexionar, a intentar captar lo que ignoramos. En la vida de un hombre excepcional están guardadas las vidas de otros muchos hombres valiosos. Procuremos aprender de tan feraz revelación, con sigilo, respeto y mente atenta.

MARCIAL GÓMEZ (Hinojosa del Duque, Córdoba, 1930 – Córdoba, 2012)

Autorretrato (1978), lápiz / papel, 58 x 38 cm.

TOMÁS EGEA AZCONA (Madrid, 1933 – Córdoba, 2018)

EN MEMORIA DE UN AMIGO

Carmelo Casaño

TOMÁS EGEA nació en Madrid, pasó su infancia y adolescencia en Murcia, volviendo a Madrid para estudiar Bellas Artes. Durante su formación trabó una gran amistad con Carlos Pascual de Lara, prematuramente fallecido, y con el hiperrealista manchego Antonio López, con el que conversaba muy a menudo. En dicha facultad conoció a Lola Valera, pintora con gran sensibilidad con la que contrajo matrimonio. Después de una estancia en París, se instalaron en Córdoba, donde ha vivido más de cincuenta años, como un cordobés más.

En febrero de 2015 fue su última participación en un acto cultural. En el Museo de Bellas Artes contó con pormenor, humor y humildad —siempre tuvo la humildad que adorna a la auténtica inteligencia— su trayectoria artística desde que se instaló en esta ciudad. Aquí fue desarrollando una extensa obra multidisciplinar —alguna vez le dije que en un orden estético, era como esas navajas suizas que ejecutan numerosas funciones—, abarcando vitrales, óleos, retratos, carteles, logotipos, ilustraciones, cerámicas, murales, pirograbados… pero que nunca pierde de vista su pasión reincidente por el cómic propiamente dicho.

El cómic, esa expresión artística de amplio espectro, cada día más revalorizada, nacida en Francia a principios del siglo pasado, que, según una prospección realizada en el país vecino en el 2002, al 40% de los escolares les había establecido el hábito de la lectura; que según Federico Fellini, adicto al género, las más importantes ideas que alentaban su cinematografía siemp re las deletreó inicialmente en forma de cómics realizados por su propia mano; o que, según el académico de la española Antonio Muñoz Molina, los cómics fueron "la gozosa anticipación de los libros".

En Tomás Egea tenemos un gran maestro del cómic —muchas veces en la línea concisa de Saúl Steinberg, el rumano afincado en los USA— que se expresa con sutil y aparente facilidad, impregnada de ingenio certero y crítico. Recordemos su elenco de beatonas y fachas vinculados a la dictadura, así como las tontainas que alcanzaban la felicidad sabiendo que su detergente cada vez lavaba más blanco.

Rememoramos a continuación, desordenadamente, varios hitos de su quehacer artístico. Fue un consumado retratista, aunque sólo lo hizo para su familia y amigos, negándose a los retratos de encargo. En la parroquia de Miralbaida llevó a término un retablo cerámico de 12 metros de altura, usando las técnicas del cómic, que posiblemente sea una obra única en España. Realizó los carteles de la preautonomía andaluza y de las bodas de plata con la Constitución.

A mediados de los años 60 decoró íntegramente el hotel Don Pepe, de Marbella, buque insignia de la firma Meliá, para la que trabajó en numerosos establecimientos. Sus obras póstumas son ocho vidrieras con pájaros tropicales para el profesor Rafael Bonilla y la portada de los *Cuentos Completos* de Rafael Mir, que están imprimiéndose.

Todo su trabajo muestra como rasgo cardinal al dibujante virtuoso, porque en el dibujo, tal ha escrito María Zambrano con profundo saber, está "la verdadera creación en su grado máximo, pues la línea es la inteligencia pura en los cuerpos, en las cosas y como hijo directo de ella realiza la hazaña de hacer visible lo invisible. El dibujo es la libertad suprema de la imagen vaciada ya de toda contingencia… La imagen dibujada es la imagen de la libertad sin rastro alguno de obsesión". Una agudísima apreciación que compartimos, de manera absoluta y que pudimos verificar quienes tuvimos ocasión de contemplar en 2018 la exposición antológica de su obra que tuvo desarrollo

TOMÁS EGEA, *Autorretrato asomado a la ventana* (sin datar),
técnica mixta / cartón, 66,5 x 46,5 cm.

en las salas de Vimcorsa, en la que quedó manifiesto su inmenso quehacer artístico; una muestra que, como tantas cosas en Córdoba, llegó tarde, y que el destino, el azar o la providencia no colaboraron para que Tomás la viese, aunque, como Moisés, estaba deseoso de llegar a dicha exposición, que era su tierra prometida.

Pero ya sus amigos de los martes por la mañana, con los que tomaba descafeinado con media de jeringos, tendrán que resignarse a saber que, desde ahora, Tomás vive en el sueño del que jamás nos despertamos. Y algunos días nos vendrá a la memoria la más hermosa elegía en lengua española, escrita por Miguel Hernández y cantada por Joan Manuel Serrat en medio mundo: "A las aladas almas de las rosas / del almendro de nata te requiero, / que tenemos que hablar de muchas cosas / compañero del alma, compañero".

RAFAEL GRIERA CALDERÓN (Las Palmas de Gran Canaria, 1934 – Barcelona, 2018)

Miguel Clementson Lope

Ilustrador y pintor español, nacido en Las Palmas de Gran Canaria. Su padre, de ascendencia catalana, era escultor dedicado a la imaginería. A la edad de ocho años se trasladó a la ciudad de Olot (Gerona), donde residía su familia, formándose en su Escuela de Bellas Artes. Trabajó igualmente en el ámbito de la ilustración, de carácter comercial, vinculándose a la plantilla de *Selecciones Ilustradas*, donde realizó portadas e ilustraciones tanto para el mercado nacional como para editoriales extranjeras. A partir de los años setenta se dedicó prácticamente en exclusiva a la pintura.

En 1953 llevó a cabo su primera exposición individual en la Sala *Armengol*, una muestra integrada fundamentalmente por paisajes, siendo distinguido con el Premio de Dibujo de Olot. Por aquellos años formó parte del grupo *Cráter d'Art*. En 1955 se presentó en la Sala *Busquet* de Barcelona, ciudad en la que fijaría su residencia a partir de 1968.

En Mallorca contactó en 1956 con Anglada Camarasa y otros pintores, que le indujeron a desplegar su pintura por un cierto tiempo vinculada al informalismo. Cuando retorna a la figuración había roto del todo respecto a la tradición olotense, y desde aquel momento su pintura, que esquiva la luminosidad que es característica de aquélla, parece tomar formas, modelos y maneras propias de las escuelas nórdicas.

Ha realizado numerosas exposiciones, tanto en España como en Alemania, Austria, Dinamarca, Holanda, Francia, etc. Perteneció al Grupo *Paseo de Gracia*, fundado por la Galería *Comas*, exponiendo su obra reiteradamente en Barcelona y Madrid.

Su pintura, que cultiva al óleo y a la acuarela, se desenvuelve dentro de un moderno sentido de la figuración con un delicado cromatismo en el que predominan los blancos, los azules y los grises. Según manifiesta Rafael Manzano, en su pintura "hay una alegría plena, equilibrada, gozosa, un sentido lúcido y claro, una captación casi mágica de la luz en los interiores de Griera".

A lo largo de su carrera ha alcanzado destacados galardones, llegando a ser nombrado Miembro de Honor de la Societé Nationale des Beaux Arts de París (1983), y consiguiendo la Medalla de Oro de la Fundación *Duchermann*, de Grenoble.

RAFAEL GRIERA, *Autorretrato* (2006), óleo / lienzo, 55 x 38 cm.

UNA TERTULIA DE AMIGOS

Francisco Solano Márquez
Periodista

Cuando Velázquez se autorretrata, paleta en mano, delante del gran lienzo que está pintando en *Las Meninas*; cuando Julio Romero lo hace asomándose a la escena en el ángulo inferior derecho de *Nuestra Señora de Andalucía* con un cigarrillo entre los dedos; cuando Picasso comparte escena con la mujer plasmada en las muchas versiones de *El pintor y la modelo*, están, sin duda, 'inmortalizándose' como artistas en obras que perdurarán, ellos lo saben. Son ejemplos de autorretratos compartidos, con diverso grado de protagonismo en el conjunto del cuadro. Diría que son autorretratos 'de exhibición' y, por tanto, con un indudable componente de vanidad personal. Desde la cima de un reconocimiento ya logrado es una forma de decirle al contemplador "yo soy el artista" o "aquí estoy yo".

Sin embargo, cuando los pintores abordan su autorretrato como motivo único de una obra suele haber detrás una manifiesta intención introspectiva, como si pretendieran indagar en su personalidad, en rasgos de su carácter, en su alma inaprehensible en fin. Contemplándolos, imaginamos con frecuencia que están manteniendo diálogos íntimos consigo mismos frente al espejo para indicarnos cómo se ven o revelarnos quizás, en arranques de sinceridad, como si se psicoanalizasen, aspectos reservados de su carácter que desconocíamos. Un diálogo consigo mismos influenciado por la tensión creativa, que oscila entre el afán de 'desnudarse' o la pretensión de mostrarse como quieran que los vean los demás, aunque sea a costa de ocultar sus sombras.

Cuando, en 2013, el Museo Picasso de Barcelona celebró la exposición "Yo Picasso. Autorretratos" para conmemorar medio siglo de la institución, brindó la oportunidad de mostrar (siempre accesible en la web del museo a través del excelente catálogo) las diversas intenciones que el pintor tuvo al mostrarse de mil maneras –valga la expresión aunque sea hiperbólica–, desde la adolescencia a la vejez. La selecta revista cultural *Entretanto Magazine* formuló entonces que el autorretrato le sirvió a Picasso para varios objetivos: "en unos dejó testimonio de hechos biográficos; en otros proyectó pensamientos, manías o divertimentos y, en casi todos, usó el propio rostro como laboratorio de las más diversas experimentaciones formales".

Biografía, pensamiento y experimentación, tres caminos para indagar en la trabajada selección que nos brinda el profesor Miguel Carlos Clementson en esta exposición, tan interesante como infrecuente, promovida por la Real Academia de Córdoba, que permite asomarnos a la biografía, el pensamiento o la experimentación. Es como adentrarnos en los gestos, las almas y los lenguajes pictóricos de artistas de ayer y de hoy, hermanados en su afán de mostrarse como son o como se ven a sí mismos. Tentador campo de indagación tanto para psicólogos como para atentos contempladores de un conjunto irrepetible desplegado en este 'cofre cultural' de Cajasol. Nos reencontramos aquí con los semblantes cómplices de artistas ya ausentes o gozosamente aún presentes como si, unos y otros, formasen una tertulia de amigos.

ANTONIO BUJALANCE (Doña Mencía, Córdoba, 1934)

Autorretrato (1952), óleo / lienzo, 79 x 65 cm.

IL RITRATTO DELLA PROSTITUTA

José M.ª Palencia Cerezo

Cuenta una historia del arte, que en Córdoba la sultana,
allá por el cambio de siglo, se presentó una mañana
una mujer indomable.
A verla salir del tren, por su exotismo y belleza,
creyeron que era princesa, o tal vez que era rumana;
aunque en el alojamiento, pronto se identificó como nacida italiana.

Andaba de calle en calle, al murmullo de la gente,
luciendo su anatomía y también su frágil talle,
pero no hablaba con nadie, tal era de inteligente.
Un día acudió al museo del pintor más importante,
y al salir, con gran sigilo, le preguntó a un empleado
quién era en esa ciudad, artista más relevante.
Acostumbrado aquel mozo, a tratar con el turismo,
quedó pronto embelesado de cuerpo tan atractivo,
de mujer icono vivo, que al pronto calificaba
con el máximo guarismo.

Le inquirió de dónde era, para tratarla en su idioma,
ella dijo que toscana, Florencia de nacimiento, pero de adopción pisana,
modelo de profesión y aficionada a las damas.
Y cautivó con sonrisas al muchacho malicioso,
pues vestida de tigresa, con escote más bien bajo,
no la creyó medicea, sino más *ben* perra *cagna*.

Al pronto le contestó que, de Céspedes a Castillo,
Córdoba había sido siempre, tierra de buenos pintores,
de José Garnelo y Muñoz Lucena, al propio Julio Romero.
Que ahora había los fantásticos, como Miguel del Moral y Ginés Liébana,
poetas y extravagantes, y miembros del grupo *Cántico*.
También los había tremendos, Povedano o Bujalance,
o maestros del color, llámense Delgado o Cantabrana,
que en alegres pinceladas plasmaban bellos paisajes,
o féminas arrunchadas.
También los grandes realistas, López Obrero o Pedro Bueno.
O también Pepe Duarte —y al igual Egea Azcona—,

ANDRÉS QUESADA (Santisteban del Puerto, Jaén, 1940)

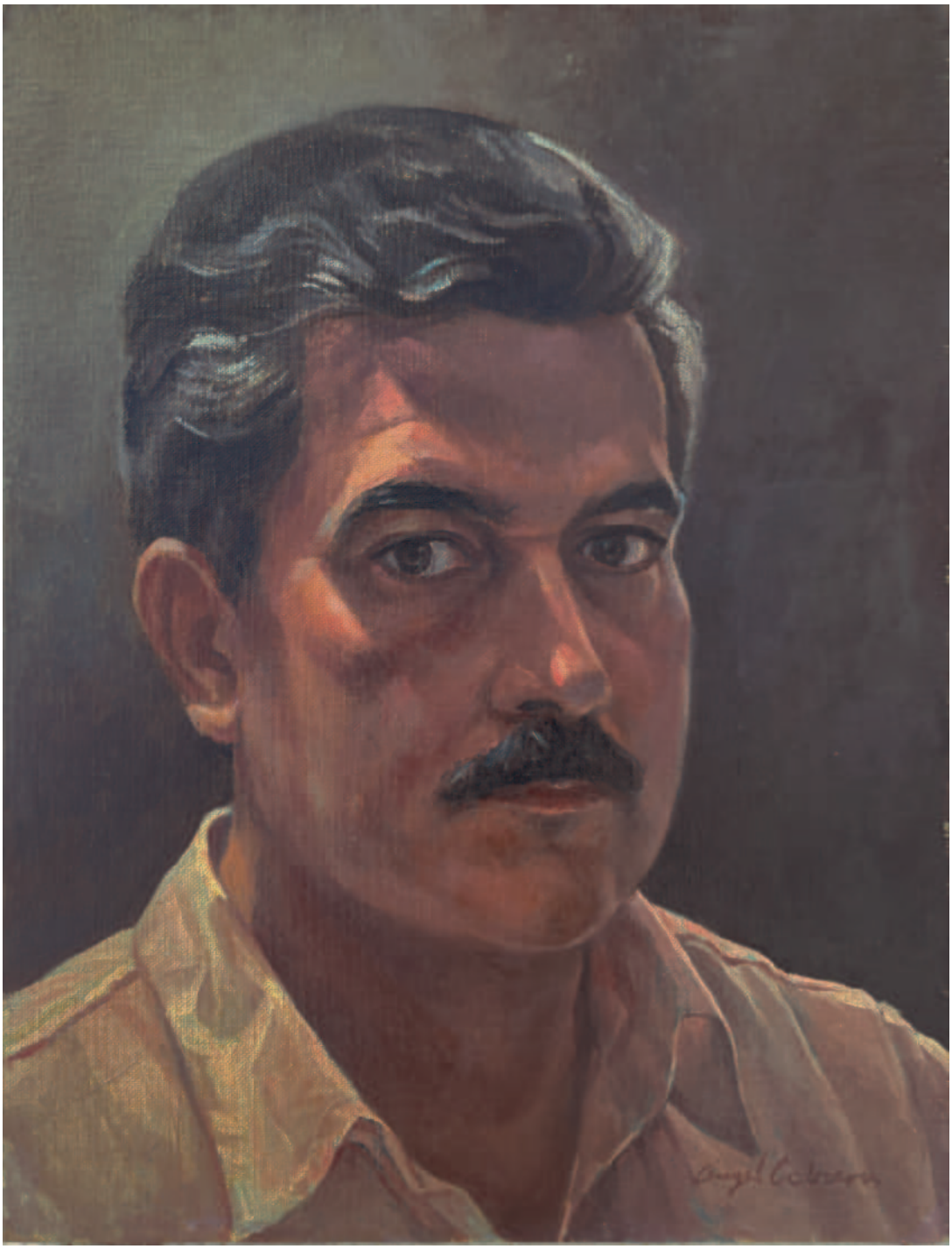
Autorretrato, con Lola (1992), relieve en terracota, Ø 32 cm.

que pintaban lo social a base de desparpajo,
y también otros dos más, uno mujer y otro hombre,
apellidados Hidalgo.
Y si los quería bien finos, recomendaba a la Ruiz,
a Cervantes, o quizá a Emilio Serrano,
aunque estos tardaban mucho, en llegar al fin logrado.
Y que si acaso quisiera, le hicieran un buen retrato,
también existían fotógrafos, Pepe Jiménez o Juan Vacas,
Antonio Jesús González o Paco Gálvez, todos ellos bien premiados.

Como le pilló al final, de la hora del trabajo,
llevó a la doncella al estudio del pintor seleccionado,
mostrando gran gentileza y quedando fascinado,
de *mimí* tan divertida, de cabello alborotado.
Como su casa era enfrente, de aquella del artistazo,
la veía tardes y noches, entrar y salir despacio,
siempre cortita de ropa, siempre ligera de cascos.
Y así pasaron los meses, pensando el pobre muchacho,
que le había hecho un desnudo y con él se había liado.
Hasta que una noche viola, saliendo del domicilio,
con un cuadro bajo el brazo, y se dispuso a abordarla
para enseñar el regalo, pensando verla desnuda,
y no menos disfrutarlo.

Pero cuál fue su sorpresa al ver el lienzo mostrado,
que solo contenía la cara, de pintor tan avezado.
Entonces ella le dijo, que para ver si era cierto
que no era un aficionado, le había pedido que a cambio,
de desnudarse a su lado, sobre aquel lienzo debía
pintarse un autorretrato.
Y estaba muy satisfecha del artistazo y su arte,
pues había logrado un *volto*, que en nada quedaba corto,
que vendería a algún museo, de alguna *citá* italiana.
De tan sonada historieja, que andaba de boca en boca,
se casa una moraleja: si eres un buen pintor, el retrato es el que deja.
No importa ser engañado por cualquier fina *putanna*.

ÁNGEL CABRERA POLO (Villa del Río, Córdoba, 1941)



Autorretrato, óleo / lienzo, 35 x 27 cm.

JUAN CANTABRANA (Córdoba, 1941)

EL AUTORRETRATO

Juan Cantabrana

La realización de un autorretrato en el mundo de las artes plásticas es uno de los temas donde el artista puede llegar a reflexionar más profundamente sobre sí mismo, siempre que la búsqueda no quede sólo en la exhibición de la belleza formal, pues durante la ejecución de la obra el pintor mantiene una aventura introspectiva, entrando en un juego de subjetivismo psicológico que puede llegar a ser inquietante, al desentrañar algunas características desconocidas de su estructura interna y externa, sus defectos y sus limitaciones, haciéndole más conocedor de su *yo* profundo.

Al analizar la dedicación de los artistas al autorretrato, considerado como tema especial en el arte pictórico, podríamos definir esta práctica enmarcándola en dos apartados diferentes, que explicarían la necesidad de su existencia como misión importante de la expresión artística en el contexto del arte plástico universal a través de la historia:

El primer apartado se ocuparía de la expresión pictórica introspectiva, que resulta de la observación íntima y minuciosa que, sin duda, conduce al autoconocimiento, donde, algunas veces, suele surgir un enfrentamiento con la verdad, que en ciertos casos puede resultar doloroso.

El conocimiento detallado de la forma de sus facciones, de los volúmenes y ángulos de su rostro, del color característico de su piel y las poses instintivas, que desde su pensamiento emergen configurando las expresiones faciales... todo esto inspira al propio autor, que reconoce sus armonías o asimetrías físicas y psíquicas, y las características de su ánimo en ese instante. Acertar, en suma, plasmando en su faz la sensibilidad que siente en su interior, en el instante de ese posado. Este sería el objetivo básico del primer apartado.

Todo lo mencionado produce inevitablemente un paisaje facial, donde se ha tenido en cuenta no condicionarlo sólo a la belleza superficial convencional. Ese paisaje facial, ya materializado físicamente sobre la superficie del lienzo, es el resultado de una sola versión, del análisis realizado por el propio autor, que reflexiona sobre sí mismo asomándose a un espejo, tratando de expresar las características psicológicas de su personalidad íntima. Ya que el aspecto interno y externo en cada persona es único, así cada instante para un autorretrato también lo es.

Los infinitos autorretratos que podría realizar un autor, nos explicarían, siendo todos diferentes, su propia historia, durante el tiempo de su vida. Resulta fácil comprender que en sí mismo, como tema pictórico, es un asunto inmensamente profundo e inagotable como materia de análisis.

Este introspectivo autorretrato que he descrito pudiera no ser del agrado del llamado *gran público*, ya que desde el mundo antiguo se consideró la evolución del arte como la conquista de la técnica de la "mimesis" o imitación literal, a pesar de que ya en el siglo IV a. C., Aristóteles rechaza la idea de contemplar copias perfectas, por resultarle un hecho desagradable.

El público en general sigue en la actualidad con los mismos gustos del mundo antiguo, identificando el máximo valor estético con la imitación más aguzada.

JUAN CANTABRANA, *Autorretrato* (2023), óleo / lienzo, 65 x 54 cm.

Dentro de las características que vemos en este primer apartado, que justifican la profusión del autorretrato en la historia de la pintura, existen casos que impresionan por la extensión en el desarrollo de este tema, seriado en el tiempo y con unas características técnicas de armonías muy personales, como son los casi cien autorretratos de Rembrandt. De estos, lo notable es el análisis del interior del propio autor en cada instante de cada autorretrato, cien instantes reales de la vida del pintor, desde la juventud hasta la vejez, plasmados sobre el lienzo tras la verdad observada, mediante un impulso espontáneo propio del cómputo mental que vive el neerlandés, a través de una visión artística que sin embargo huye de lo matemático.

JUAN CANTABRANA, *Retrato de Oskar Kokoschka* (1975), ceras / papel, 32 x 25 cm.

La personalidad en la obra de cualquier artista puede surgir de una interpretación de armonías asimétricas, emulando el equilibrio caótico del universo. Las imágenes que transmite la visión del ojo humano las recoge la mente, que, al bañarlas en sensibilidad emotiva, las emite al exterior plasmándolas frescas sobre el lienzo, con esa especial pincelada libre tan perseguida por el auténtico artista, aquél que realiza sus obras versionando directamente del natural el espectáculo de la creación.

El segundo apartado incluiría los autorretratos —también muy abundantes en el mundo de la pintura— que surgen por la necesidad del autor de representar con su imagen un personaje concreto de la escena del cuadro. Son muchos los autores que se autorretrataron ocupando el papel de alguno de los protagonistas que forman parte de las escenas de composición de figuras, en temas históricos, sociales, mitológicos, o bíblicos. De otra forma no hubieran conseguido plasmar la expresión concreta que ese personaje debía mostrar en ese momento determinado en la escena del cuadro. En estos casos, no siempre el hecho del "autoposado" para un personaje concreto tendría por qué resultar un autorretrato formal en lo concerniente al parecido, ya que el fin buscado podría ser otro, de características más personales o de requerimiento de una concreta expresión, aunque inevitablemente siempre permanece algo de la estructura del autor en estas representaciones.

En un autorretrato, cualquier artista sólo ha plasmado un instante de su pensamiento; a partir de este convencimiento, creo interesante recordar las conversaciones que al respecto mantuve con el pintor Oskar Kokoschka en la Fundación *Juan March* de Madrid, a propósito de su exposición antológica de 1975, ante el retrato de la escritora británica Agatha Christie, que formaba parte de esta retrospectiva. Comentó el austriaco su

empeño por extraer del retratado lo que hubiera en su interior, su actitud interna en ese instante, haciendo un análisis profundo de su gesto facial, para reflejar sobre la superficie del lienzo lo que en ese momento expresaba su rostro: si está sintiendo alegría, tristeza, angustia, soledad, indiferencia, etc. Hablando del retrato en general, comentó que al retratar a alguien le interesaba, sobre todo, que cuando faltase esa persona, cualquier espectador al ver el cuadro pudiera saber cómo era en su fuero interno el efigiado.

Desde mi punto de vista, estas máximas para buscar la historia interna pueden ser las mismas para el autorretrato que para el retrato. Las obras de Oskar, entre ellas los autorretratos, son para mí un magnifico y verdadero delirio de expresión, donde el aspecto externo de su faz está construido con una gran fuerza de pinceladas, a veces con abundante materia, en otras mediante sueltos y aparentemente casuales trazos, sin un atisbo de misericordia para con la estética superficial de su rostro. Pero consiguiendo, en cambio, un impacto cromático heroico, aunque de alguno de ellos emana un aire tendente a una plástica trágica, resultando un tanto descarnados, quizá producto de esa obsesiva búsqueda del *Grial interior* de las personas. Parece haber dejado intencionadamente abiertas unas grietas en varias zonas de la piel del rostro, con pinceladas casuales e inacabadas, como el que rasga el envoltorio de un paquete buscando algo en su interior.

Para esta magnífica exposición he elegido un sencillo autorretrato, en el que he intentado transmitir al espectador la actitud reflexiva del pintor atento a su autoanálisis, el instante mismo

JUAN CANTABRANA, *Autorretrato con rosas* (1979), óleo / lienzo, 46 x 38 cm.

de la asimilación mental de la imagen que está observando profundamente, para retenerla en la memoria décimas de segundo e inmediatamente llevarla al lienzo, plasmando de ella la impresión de las formas que ha procesado su cerebro.

En la primera visión ante el espejo, me interesó también pictóricamente el paisaje cromático que surge sobre la piel por la incidencia de la luz eléctrica, que inunda parcialmente el lateral derecho de la figura: todo un océano de gamas de color que cubre el espacio de la superficie de la piel de calientes a neutros y de derecha a izquierda.

RAFAEL AGUILERA (Lucena, Córdoba, 1943 – 2021)

Miguel Clementson Lope

Difícil de entender para algunos el uso que hacía Rafael Aguilera de los colores; aseguraba que tenían para él un efecto terapéutico, que puntuales valores cromáticos regulaban cíclicamente el equilibrio emocional de su persona. Estas vibraciones luminosas que nutren nuestro espíritu a través de la retina, se convierten para el pintor en ración obligada de su dieta de artista: "Los ojos que contemplan miles de manjares relacionan rápidamente aquel alimento que en ese momento necesito. Los rojos y naranjas son un alimento diario en mi dieta. Verdes y violeta. En los tomates, zanahorias, lechugas, remolachas, etc., se encuentran los colores más puros y ellos son los portadores de mis principales energías (…) Si variara de alimento, seguramente mi paleta cambiaría su colorido".

Desde niño, la Naturaleza se constituyó para él en un singular manual, con el que podía abismarse en el complejo mundo de los colores y la forma. Sus incesantes lecturas animaban una desbordante imaginación que, aún anclada a las estribaciones de la Sudbética, pugnaba por volar mucho más alto y distante, hasta llegar a tomar la determinación de abandonar toda ocupación alternativa y centrarse por completo en la pintura, actividad que se convertiría con el paso de los años en una fundamental exigencia de su sustento orgánico, y en la terapia más eficiente para la consecución de su propia estabilidad anímica, en secuencia de armonía.

Tiene Aguilera una extraordinaria sagacidad para resolver la entidad de los espacios intermedios que resultan tras la disposición de las figuras en las composiciones. Los más diversos objetos quedan engastados en estas oquedades espaciales, de manera que pasan a convertirse en seres animados que dialogan en igualdad de consideración con las efigies antropomórficas del cuadro. Su cotidianidad los humaniza hasta enamorar o inquietar al espectador, al interpelarlo desde la propia superficie del soporte, en compañía del sujeto representado.

Decantó en sus últimos años Aguilera sus preferencias hacia la consideración de composiciones simplificadas, en las que la línea de contorno de los personajes recorta uniformes y amplios campos de color, de intenso cromatismo, fundiendo a un tiempo elementos y esquemas geométricos con usos pigmentarios de carácter expresionista. Ciertamente, cada elemento formal implícito en el cuadro ha sido sugerido estructuralmente tras la consideración de la propia realidad, pero la clarividencia iridiscente con que Aguilera resuelve sus figuras es una verdad interior, que emana libre e independiente desde los rincones más íntimos de cada uno de estos trabajos. De esta manera, el artista despliega su actividad vaciando su particular repertorio existencial: drenando su memoria, activando sobre la superficie del tablero la proyección fantasmal propia del mundo de los sueños, recopilando la banal experiencia de lo cotidiano… y es que, en síntesis, sin quererlo ocultar, Aguilera actúa al margen de toda erudición, sin corsés intelectualoides, con la única y elemental necesidad de *comunicar* en plena libertad, de manera impulsiva, vitalista y pasional, con extrema autodeterminación y ausencia de pudor.

Y sin embargo, este particular esperpento de lo cotidiano se fundamenta, sin apenas advertirlo su

RAFAEL AGUILERA, *Autorretrato* (c. 1978), óleo / lienzo, 73 x 92 cm.

autor —acaso de una manera subconsciente—, en una reflexión crítica en torno a la obra de los más destacados autores del siglo XX. En este repertorio iconográfico entrevemos como soporte fundamental un combinado de influencias, condimentado con un amplio espectro programático, en el que vislumbramos la impronta de Chagall, Soutine, Nolde, Kirchner, Pechstein, Toorop, Schmidt-Rottluff, Matisse, e incluso nuestro entrañable Zabaleta. Una pintura madura, pues, ésta de Rafael Aguilera, que no desdeña la consideración de la experiencia acumulada en el discurso evolutivo de la Historia del Arte, como siempre han hecho los grandes maestros, para cimentar y construir, sin temor a equivocarse, su personal y privativa propuesta icónica.

JUAN HIDALGO DEL MORAL (Fernán Núñez, Córdoba, 1943)

Ángel Aroca Lara

Mi relación con JUAN HIDALGO del MORAL se remonta a los años ochenta, cuando, tras su vuelta de Úbeda, establece su estudio en San Basilio. No obstante, será a partir de 2003 –año en el que el artista se libera de las tareas docentes y comienza a venir con asiduidad a su obrador– cuando consolide nuestra amistad.

Ahora solemos vernos cada día a la hora del café. Juan es discreto y humilde, habla poco, escucha, nunca trata de imponer su criterio, no se jacta de nada, no pide nada y siempre está dispuesto a ayudar. Su abrumadora sencillez se traduce en el plano público en un rechazo frontal al protagonismo, rayano en el pánico escénico. Es esta bonhomía lo que humanamente valoro más en él. Artísticamente hablando lo que más me seduce es su compromiso con la pintura.

En las dos últimas décadas el artista ha renovado ansiosamente su pasión original. La pintura fue del pintor desde la infancia y al fin puede entregarse a ella sin reservas. Se acabaron las citas furtivas, los encuentros fugaces, las forzadas ausencias… Juan pinta ahora todos los días con el júbilo de la jubilación, febrilmente, como si buscara compensar inevitables aplazamientos del pasado. El artista ha renovado sus votos antiguos con la pintura con la fuerza arrebatadora de una tormenta y su dedicación plena y continuada ha fructificado en los lienzos sazonados de los últimos años.

Pero el pintor, obsesionado por la perfección, duda –y recuerdo a Eduardo Naranjo afirmando que algunas de sus obras expuestas en diferentes museos del mundo no están acabadas–, pues mientras tenga sus lienzos al alcance de la mano los seguirá sometiendo a chequeos periódicos.

Un cuadro de nuestro artista no está acabado hasta que él permite que salga por la puerta de su estudio. Es la única forma, pues si sigue en él corre el riesgo –Juan lo ha dicho– de que algún día lo suba al caballete para enmendar un arrepentimiento y termine eclipsado por una pintura nueva. No sería raro que entre los lienzos que abarrotan su obrador haya algún autorretrato del pintor oculto por un cantaor o un costalero. Y digo esto porque el pintor se autorretrata prácticamente a diario, sin intención de hacerlo.

Tal proclividad a efigiarse no puede ser –y lo digo rotundamente– fruto del egocentrismo en un hombre sencillo que detesta el relumbrón y huye de él como de la peste. ¿Pudiera ser acaso un impulso narcisista el que lo anima?, no creo y si fuera sería inconsciente. Tampoco cabe pensar en el deseo de dejar testimonio de autoría en las obras. La razón obedece sencilla y llanamente a su forma de pintar, es una cuestión meramente técnica.

No cabe duda de que los rasgos fisionómicos del pintor –nariz, boca, un ojo o una oreja– pueden rastrearse en muchos de los personajes que conforman las escenas de su producción, pero sé por Juan que ello se debe a su tendencia a utilizarse como modelo. Él es su paradigma más próximo y dispuesto, al que mejor conoce además. Resulta más fácil pintar con un espejo al lado que llamar a alguien para que pose.

La predilección del artista por sí mismo no cesa cuando deja los pinceles. Si siente necesidad de parar, porque surge una dificultad que lo bloquea y necesita refrescar sus ideas, no permanece ocioso, se autorretrata en un boceto que se perderá luego

JUAN HIDALGO del MORAL, *Autorretrato* (1982), óleo / lienzo, 100 x 100 cm.

JUAN HIDALGO del MORAL, *Autorretrato* (2019), óleo / lienzo, 74 x 60 cm.

en la barahúnda del estudio. Es posible que algún día lo encuentre y vuelva sobre él, incluso que lo acabe, pero quizá se quede como está y sólo sirva para testimoniar el paso del tiempo. En cualquier caso, su proclividad a volver sobre sí ha fructificado en varios autorretratos –uno de ellos se expuso en la muestra *Figuras y Formas*, organizada también por la Real Academia de Córdoba en octubre del año pasado– y es muy probable –ya lo hemos dicho– que pueda alumbrar otros.

Estimo, no obstante, que tales expresiones autobiográficas no se deben al planteamiento consciente del artista, sino que son consecuencia de su forma de trabajar y de su permanente compromiso de la pintura.

Contrariamente la obra integrada en esta exposición nació como consecuencia de un proyecto consciente y sabiamente ejecutado por el artista con las armas que tenía entonces. En ella Juan, que estaba aún en su treintena gloriosa, se retrata insultantemente joven –y con una compostura en elegante giro estatuario– delante del lienzo y con los útiles del oficio en su mano izquierda. Se trata, por tanto, de un autorretrato de estatus, en el que la actividad del efigiado es manifiesta.

La crítica de sus primeras exposiciones individuales en Oviedo, Jaén y Córdoba destacó los valores del joven artista, subrayando su habilidad en el tratamiento de las telas. Tal preocupación, alentada por la maestría de Zurbarán, alcanza su cenit en la bata del pintor en este lienzo de 1982.

Han transcurrido dieciséis años desde que Juan concluyera sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, por lo que no llega a la ejecución de esta obra ligero de equipaje. Son muchos años de oficio los que el pintor aporta a la misma.

Visto con la óptica del artista joven, que aspira a ser maestro en su oficio, el autorretrato es irreprochable cromática y compositivamente hablando. Tengan por seguro que, de no ser así, el pundonor de Juan y su respeto a los cordobeses le hubieran impedido mostrarlo.

Juan utiliza el color con la sabiduría que advertimos en sus obras actuales. Destaca al protagonista de la escena –él mismo– revistiéndolo de una bata blanca modelada en azul, que, como si de un fuste dórico se tratara, subraya y sirve de pedestal a la cabeza. En dicha prenda el pintor ha alcanzado la maestría perseguida en años anteriores y quizá no valga la pena abundar en este virtuosismo por más tiempo, pero ahí queda testimoniando que se alcanzó la meta propuesta. Para mayor realce del protagonista utiliza en derredor colores terrosos, que van del ocre al marrón oscuro, generando

Miguel y Carlos Clementson en el estudio del pintor, junto al retrato realizado al poeta en 2015

una atmósfera cálida solo interrumpida por la aceitera y el blanco de zinc de las paletas, que son contrapunto cromático a la bata flamante.

Junto a la figura principal vemos la pintada por el artista en el lienzo: en segundo plano, más pequeña, menos iluminada y más difusa, aunque sin atentar contra el valor configurativo de la línea, que no desaparece en lo esencial. Cerrando el espacio se entrevé una cortina al fondo del mismo. Se trata en todos los casos de recursos utilizados por el artista para dotar de diferentes planos al escenario pictórico y generar su perspectiva.

Ambas figuras y el caballete constituyen la escena, que centra la composición casi milimétricamente. La conformación de la misma viene sustancialmente determinada por la naturaleza de la obra –en este autorretrato, el artista ha de contorsionar su cuerpo para ver lo que pinta reflejado en el espejo dispuesto tras él–, pero Juan ha conseguido un espacio pictórico de primer orden que lo acredita como maestro, ya en 1982.

Ahora los cuadros del artista son muy distintos, más pictóricos, la línea ha cedido terreno a la pincelada suelta y precisa adquirida con oficio y dedicación. En la pugna ancestral entre la forma y la expresión, se ha impuesto ésta. No obstante, para llegar al momento actual, Juan hubo de recorrer un camino en el que el autorretrato que ahora contemplamos es hito señero.

MANUEL NARVÁEZ PATIÑO (Madrid, 1945 – 2001)

Miguel Clementson Lope

Inició sus estudios universitarios cursando tres años en la Escuela de Arquitectura, para licenciarse finalmente en la Escuela de Bellas Artes de Madrid (1968-1973), donde ejercerá como profesor de *Dibujo* en los últimos veinte años de su vida. En 1972 obtuvo el Premio de *Dibujo* de la Escuela de San Fernando, en 1973 consigue la beca y Medalla de Oro de la Pensión de *Paisaje* de Segovia y ese mismo año le concedieron la Medalla al Mérito de las Bellas Artes. Fue galardonado con el Premio *Francisco de Goya* del Ayuntamiento de Madrid, en 1985, y con el Premio *Durán*, en 1987, consiguiendo cuatro Medallas de Honor en sucesivas ediciones del Premio BMW, en 1986, 1987, 1988 y 1989. Medio centenar de muestras individuales, realizadas en distintos lugares de España y Europa, jalonan su trayectoria desde 1975 hasta su muerte.

Su pintura es heredera de la denominada *Escuela de Madrid*, desarrollando una concepción fauvista en la utilización del color con empleo de líneas firmes y estructuradas en su dibujo. Bodegones, retratos y paisajes conforman su dedicación pictórica, vinculada a una armoniosa organización de los objetos en el soporte, siempre al servicio de una dicción expresionista que linda con el cubismo. La geografía paisajística de los cuadros del artista madrileño está focalizada en las tierras de Castilla, por las que siente un apasionado afecto, hasta el punto de convertirlas en materia plástica a través de los ritmos de sus formas, la profundidad rigurosa de sus geometrías o la melancolía que transmiten sus plazas mayores, cuando se muestran colmadas de soledades. Si se siguen las palabras de Narváez Patiño, se encuentra su método para desentrañar las últimas realidades del paisaje: "*Yo quiero retratarlo todo. Nada más hermoso que el retrato de un paisaje. Para ello hay que conocer las cosas, destriparlas, darles la vuelta, ponerlas del revés, amarlas*". Las ventanas son otro elemento simbólico, proyecciones indudables del cuadro, abiertas a horizontes planos que le vinculan con la abstracción en su última época.

En lo concerniente a su personal expresionismo, manifiesta sus preferencias por las tonalidades oscuras, y por superposiciones y arrastres de color que aplica con espátula o mediante vigorosas pinceladas, de las que se ayuda para concretar las líneas firmes y estructuradas de su poderoso dibujo. Ha destacado especialmente en la consideración del retrato, siempre recreado desde el fondo del modelo, en el que el *parecido* no se apoya tanto en los rasgos físicos como en los propios recursos psicológicos o anímicos, que siempre sabe hacer aflorar y socava en el modelo. Cada uno de estos seres efigiados deviene en obra pictórica apasionada, rigurosa y espontánea, en la que la sabiduría del oficio se somete sin brusquedad a la imaginación creadora. Un asimilado y personal concepto cubista, que desintegra la imagen en planos, reconstruyéndola en juegos de luz, se hace patente en algunas de sus obras, subrayando la escondida potencia de su cuidado dibujo.

MANUEL NARVÁEZ PATIÑO, *Autorretrato* (1997), óleo / tabla, 54 x 45 cm.

EMILIO SERRANO (Córdoba, 1945 - 2012)

Ángel Aroca

Tratándose de EMILIO SERRANO ha de ser la armonía el eje de la nota biográfica que sirva de pórtico al comentario de la obra expuesta. Nada más armónico que sus bodegones: escuetos a veces, abarrotados en las mesas alegóricas de sus obras de gran formato y abrasados en elegante cromatismo cuando se puso freno a la enfermedad. Los bodegones del artista son como altares revestidos del mantel impoluto del sacrificio que acoge las ofrendas, y todas han de tener su sitio en la mesa. Si éstas aumentan por exigencia de la simbología, el maestro recurre a composiciones lineales, de estirpe zurbaranesca, para que ninguna quede fuera del altar. Finalmente su intuición compositiva logra ubicarlas con naturalidad y elegancia.

Antes de que amanecieran la mayoría de dichos bodegones, hacia 1982 y a su vuelta de Barcelona, conocí a Emilio en el estudio de Miguel del Moral. Su aspecto llamó poderosamente mi atención, pues era la antítesis de la desaliñada pléyade artística de la época: el pelo y el bigote recortados en su punto, el traje adaptado como un guante y los zapatos de cordones lustrados a conciencia. Era la suya una elegancia contenida, sin estridencias.

Desgraciadamente la contención llegó a ser norma de vida para el pintor, que acosado por la enfermedad hubo de privarse de muchas cosas, modificar su ritmo de trabajo e incluso cambiar la técnica. Emilio luchó denodadamente contra la adversidad, no paró de trabajar, el tener que renunciar al grabado y al óleo, le sirvió para avanzar en el dibujo sobre tabla al grafito, alcanzando cotas de perfección insuperables.

El trasplante de 2004 le devuelve su vida plena. Quedan atrás los diques de contención y se produce el maravilloso desbordamiento del artista, que va a Espejo en busca de sus orígenes y se enamora de la villa campiñesa. Piensa incluso en comprar una vieja ermita para construir un estudio nuevo. Retorna al óleo y alumbra una sublime serie de bodegones, en los que el color —contenido tanto tiempo— aflora con fuerza inusitada. Quiere pintar su *Homenaje a Córdoba*, que lleva treinta años esperando. Pablo García Baena y yo fuimos varias veces al estudio de Emilio a ver al amigo y constatar la evolución de la obra en desarrollo. En la última ocasión estaba en el andamio recortando en el cielo de Córdoba las hojas del naranjo.

En mis habituales paseos por La Ribera, siento a veces la orfandad del amigo y, tras una llamada a Estrella, enfilo la calle del Viento y llego a la casa del artista. Atravesando el patio y el jardín entramos en el *Sancta Sanctorum* de Emilio, que hoy es un santuario a su memoria. Dentro se escucha el silencio y todo está tan armónicamente dispuesto como lo conocimos siempre. Sin duda, nuestra querida amiga Estrella Madrigal, viuda del maestro, fue también cómplice de algunas de las cosas que admiramos en él.

El ruido y el trabajo fueron incompatibles para Emilio, que siempre buscó obsesivamente el silencio a la hora de pintar. Durante su estancia en Barcelona lo turba el frenesí vital de la ciudad y busca un lugar extramuros, en plena naturaleza a ser posible. Lo encuentra en Casteller del Vallés y planta su caballete en una casa del lugar.

Parece que el nuevo estudio se alzaba en un entorno marcadamente rural, entre árboles frutales y albercas, mullidos bancales y gorriones. Ete paisaje idílico aviva la nostalgia del artista que recuerda las huertas cordobesas de Cañero Viejo, escenario

EMILIO SERRANO, *Recuerdos de mi infancia* (1976), óleo / tabla, 174 x 140 cm.

de las correrías de su infancia. Estamos en 1976 y Emilio decide pintar *Recuerdo de Infancia.*

El pintor fue devoto contumaz de Vermeer de Delft. Aunque de natural sosegado, hablaba con vehemencia del maestro holandés, de los interiores lentos y reposados que sentía como propios. Es natural que, al plantearse esta obra, comenzara a recrear en el estudio la casa familiar. Todo: la radio, las tazas, el frutero, el reloj y quizá hasta el vaso y el plato, que aparecen sobre la tapa de mármol de la cómoda, fue de la familia, viajó a Barcelona con el pintor y regresó con él. Podemos ver todas las piezas de este ajuar en muchos de los cuadros del maestro y hoy están al cuidado de Estrella en el estudio-santuario del pintor. Son como reliquias de Emilio, lo acompañaron en su ciclo vital y padecen inútiles su ausencia.

Completan el escenario un cuadro de San Rafael, que también fue de la familia y subraya el carácter cordobés del interior recreado por el artista, y una cómoda —cuya procedencia desconozco— común en el mobiliario de los años cincuenta. En cualquier caso la cómoda adquiere en la obra un valor simbólico de primer orden. Sus cajones albergan las escrituras de compraventa, los diplomas, las cartas, las fotografías, los primeros cuadernos de los hijos, sus dibujos, los ajuares planchados y un sinfín de recuerdos y documentos que conforman la historia familiar.

En la exposición de Lucena, en 2009: *Emilio Serrano. Retrospectiva,* que tuve el honor de comisariar por la generosidad e imposición del artista, situamos esta obra en los inicios de su etapa intermedia. El pintor la abordó con 31 años, tiempo en que, temeroso de caer en la reiteración y empujado por su afán de búsqueda, decide distanciarse —sin abandonarlo— del realismo social y modificar la estética de sus cuadros. Incorpora ahora la interactividad del espacio plástico, lo que le permite jugar con ciertos desdoblamientos que nos hablan de la virtualidad del pasado en el presente.

El artista ha imaginado la obra expuesta como un retrato con su madre que trasciende al tiempo abarcando dos momentos de sus vidas. Quiere realizarlo con el planteamiento estético antedicho. Doña Luisa está en Barcelona y el escenario dispuesto, es el momento de ponerse a pintar. Lleva a su madre al estudio de Casteller del Vallés, la sitúa delante de la cómoda de la casa familiar y toma el pincel.

Mediante el desdoblamiento de la figura consigue que doña Luisa protagonice dos momentos separados por dos décadas, cuyo inicio se sitúa en 1956, cuando ésta llevó al artista —un niño de 11 años— a la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba para que iniciara su formación, y termina en 1976, el tiempo que estamos describiendo. Dicha dualidad está reforzada por las hojas frescas y la flor marchita, además de la fruta. La bobina alude a la laboriosidad de doña Luisa y las tazas —casi escondidas— a su descanso. El reloj simboliza el paso del tiempo. La radio, omnipresente en los años cincuenta, ocupa un segundo plano en los setenta.

La dualidad de Emilio se materializa en el niño que acaba de guardar en la cómoda los dibujos con que ha impresionado a María Yuste y se dispone a salir con la madre. Y en 1976 es el artista que pinta la escena y nos permite intuir su cabeza reflejada en el cuadro de San Rafael. Se trata de un autorretrato velado, como los de los maestros del *Quattrocento* italiano, sutilísimo, casi imperceptible. En fin, pese a la modestia con la que Emilio se autorretrata en la obra, éste ha sido el detalle preciso para que ésta hallara acomodo en la exposición de *Autorretratos* que ahora nos concita.

CANCIÓN DE LOS 50

Carlos Clementson

¿A quién pediremos noticias de Córdoba…?
¿A quién pediremos, de pronto, que nos abra
las fuentes del recuerdo
de aquella infantil y nuestra *feria de los discretos,*
y restaurar si puede
el imposible diálogo, los marchitos *juguetes del ayer,*
nuestros *juguetes rotos…?*

Aún se escucha la vieja *canción de los cincuenta*
dentro de ese modesto *interior en dos tiempos*
y aquel *claustro de infancia*
en donde aún se alza fresco, ante los años idos,
el *bodegón azul* y el *frutero con uvas*,
con "el día más feliz de nuestra vida",
que rueda año tras año, y hecho costumbre vuelve
como en esta *primera comunión de María Dolores.*

¿Cabe acaso un *diálogo*
entre lo que hoy es, y lo que fue ha ya tiempo?

La suerte ya está echada.

Creció ya en la muchacha esbelta y melancólica
aquella inesperada *maternidad andaluza*
que nos sorprendió luego como cuando la flor
en fruto cuaja espléndida, sin permiso de nadie,
porque sí, o porque acaso
la vida lo demande…

¿Quién nos remeterá las mantas de la cama
las noches del invierno? Afuera está lloviendo,
y una yerta humedad se filtra en las paredes
La suerte ya está echada.

Os lo he traído esta noche. Perdonad si está frío:
en la calle desnudo yace mi corazón.

JULIA HIDALGO QUEJO (Córdoba, 1948)

SEMBLANZA DE JULIA HIDALGO

Joaquín Sama Naharro

Afirman los eruditos que el arte nos hizo humanos, sin instruirnos a continuación, *sensu stricto*, sobre la naturaleza de los protagonistas de esa humanización, los artistas, una explicación, en verdad prescindible, pues ellos, los elegidos, al comunicar sublimadas las necesidades expresivas que las benéficas ninfas les concedieron, acaban siempre por descubrir sus más recónditos secretos.

Para ello, los artistas no emplean el lenguaje común de los mortales, sino el afortunado medio de expresión que la creatividad les donó, es decir, un universo de simbolismos mágicos y encriptados que con acierto utilizan para mostrarnos su biografía y personalidad, a veces, de forma sutil, como suave brisa que acaricia, otras con fuerza y fragor; en ocasiones, con diáfana nitidez y, siempre, con variable grado de subconsciente intencionalidad.

Julia Hidalgo es un admirable ejemplo de todo ello. Siempre lo ha sido e, infatigable, continúa su particular ascensión hacia las más altas cimas del paraninfo de las artes, en un mantenido esfuerzo de comunicación con los demás a través de sus creaciones artísticas.

Lo comprobamos de nuevo al observar su reciente autorretrato, una obra que sorprende, emociona, divierte, transmite, pero, sobre todo, que nos habla de su rica, intensa, creativa y bien equilibrada personalidad.

Julia, con esta creación, no solo nos muestra su caminar por la vida, las etapas de felicidad y plenitud que vivió, aquellas otras de abatimiento y tristeza que irremisiblemente llegaron, sino que nos descubre, asimismo, desprovista de indisimulados velos, su propia alma, transparente y generosa. Como paradigma, esta gema: en su deseo por compartir con los demás su etapa más feliz, que destaca bellamente con pan de oro, muestra desprendidas las doradas láminas.

La creación pictórica de Julia Hidalgo, que evidencia una vez más cómo el arte rompe fronteras cuando emociona, debe en parte su valor a variados aspectos inherentes al lugar y tiempo en que le tocó vivir: su Córdoba natal, familia y amigos, que no siempre pueden acompañar. Pero Julia, cuando se aflige, canta; cuando se alegra, comparte y siempre conecta con los demás con nutritiva savia que fertiliza y enriquece el alma.

No te marches nunca, querida amiga, como sugieres con el retrato en que te muestras de espalda. Continúa catalizadora de nuestra renovada identidad, cual mater Egea, y, al son de esa nostálgica música que tanto disfrutas, dirige durante muchos años más con tu indagadora maestría el omnisciente, vivificador y armónico movimiento de tus pinceles ante los lienzos.

JULIA HIDALGO, *Autorretrato en carne viva* (2023), técnica mixta, impresión digital y *collage* / tabla, 100 x 100 cm (nueve unidades de 30 x 30 cm c.u.)

JOSÉ F. GÁLVEZ JURADO (Córdoba, 1949)

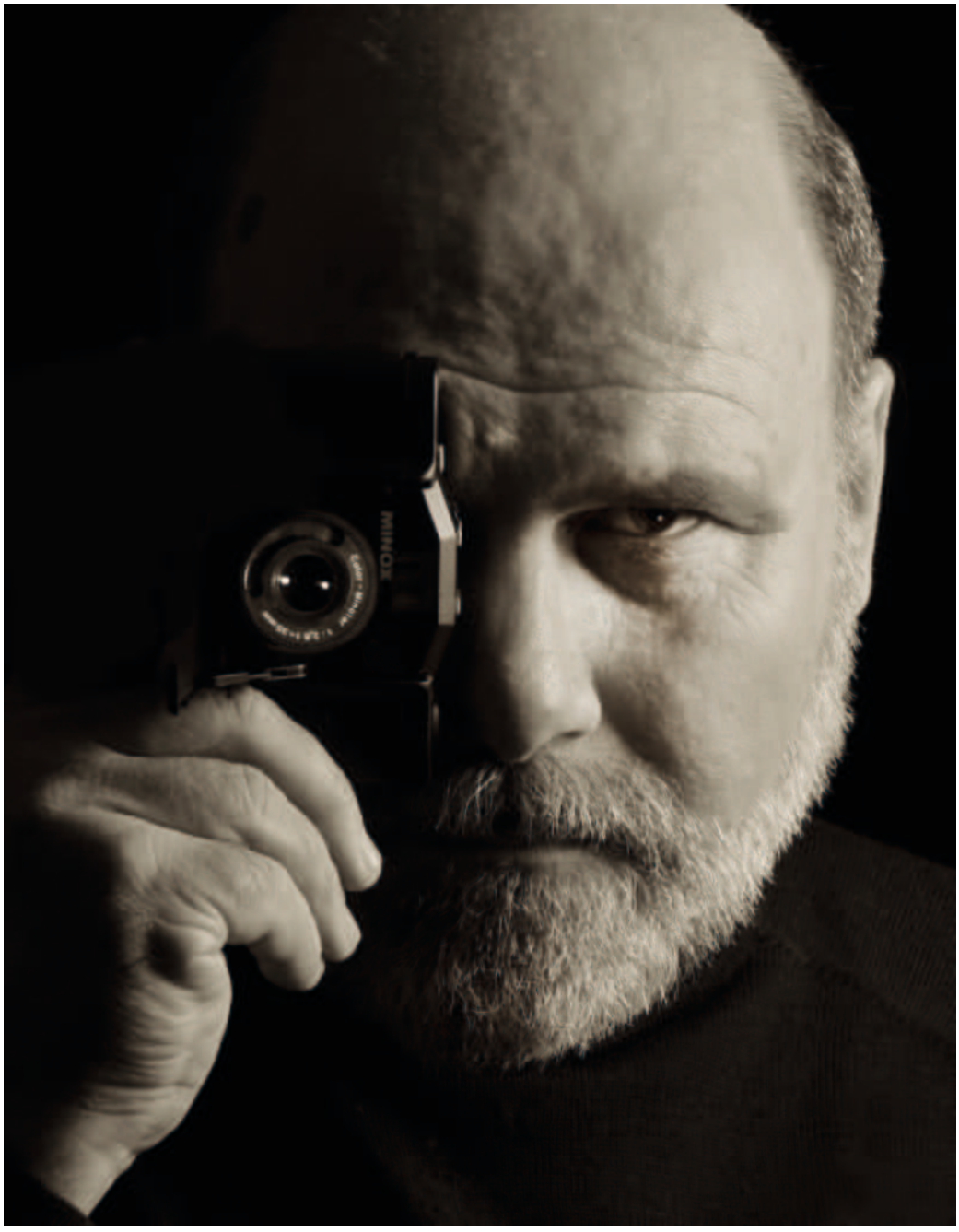
Miguel Clementson Lope

El retrato con que concurre Pepe Gálvez a esta exposición está realizado con la colaboración de José Carlos Nievas, que siguió las indicaciones transmitidas por cuenta del cordobés para conseguir las condiciones técnicas requeridas en cuanto a iluminación, encuadre, plano, volumen, enfoque, etc. La idea estuvo basada en la portada del disco "With The Beatles", de 1963.

En la imagen, Gálvez mantiene fija su mirada, dirigida ésta con gesto adusto e introspectivo hacia el objetivo de la cámara que lo está efigiando —y que se emplaza en el punto exacto que ocupará el espectador al visionar la obra—. El artista se acompaña de su réflex Minox, el "ojo" que posibilita la fijación de su imagen para la posteridad, y que mantiene sujeta a modo de homenaje con su mano derecha, como reconocimiento cierto al contingente menestral del oficio. La ficción aquí recreada está estableciendo un diálogo a tres bandas entre la propia mirada del autor, el espectador posicionado en el punto mismo desde el que se ha tomado la foto y el mecanismo ejecutante, con la incidencia rotunda de la luz lateral como extrema protagonista de la forma, ¡nada menos que idénticos recursos que los que habilitó el gran Velázquez para su *mise-en-scène* de *Las Meninas!*

Se reconoce Gálvez como fotógrafo desde 1973, y transmite que aprendió este minucioso y complejo arte de la mano de uno de los más grandes del oficio: Juan Vacas, auténtico mago de la imagen en blanco y negro e inquieto experimentador de este procedimiento creativo. Su maestro le enseñó lo que es la pasión por la fotografía, por *la de verdad*, lo que es ser un artista a la hora de inmortalizar imágenes con una cámara, con el objetivo de *fijar impresiones* de las ideas —figuraciones intelectivas, al cabo— "que ya tienes en la cabeza".

Y entre las pocas certezas que los muchos años de dedicación a este oficio le han permitido confirmar, se cuentan las siguientes: que la ejecución de una fotografía se realiza con el mismo cuidado con que el pintor concibe la obra que va a crear. A este respecto suele recordar las pautas de trabajo inculcadas por su maestro: (...) *Juan Vacas llevaba siempre un cuadernillo en el que dibujaba las fotos que quería hacer* (...) *y luego anotaba igualmente el día y la hora precisos para hacerlas*. Y es que para hacer una foto de un concreto paisaje se ha de ir a ese escenario real para estudiar la luz incidente y reflejada, la luz atmosférica, la temperatura del color... durante muchas horas, para comprobar cómo serían las sucesivas tomas a distintas horas del día. Que la era de la digitalización no ha deparado necesariamente que se haya perdido algo de aquella "magia" que rodeaba al antiguo procedimiento de realización fotográfica, siendo numerosos los autores que en los últimos años —adaptados ya a las nuevas tecnologías— han ganado importantes premios nacionales e internacionales con una cámara digital, pues lo que realmente cuenta es lo que tienes en la cabeza, y no tanto la sofisticación del artilugio mecánico o electrónico de que te valgas para canalizar tu trabajo. Que la fotografía histórica sigue estando de moda, en especial en una ciudad como Córdoba, en la que gracias a iniciativas como la que se ha implementado desde el Archivo Histórico Municipal, bajo la tutela de Ana Verdú, quedó activado el proyecto denominado "Fuentes de papel", a través del cual se escanearon las miles de fotografías antiguas que atesora esta institución, y que ahora han quedado dispuestas para los investigadores a través de internet. A este respecto, siempre ha considerado Gálvez que es muy importante velar por las fuentes iconográficas y la imaginaria de una metrópoli como ésta, de la que se conservan daguerrotipos fechados desde 1844. Para este cometido promovió desde 1992 un modelo de *Fototeca* para la ciudad, que hoy tiene su sede en el Archivo Histórico Municipal, a la que ha



JOSÉ F. GÁLVEZ (2006), *Retrato* realizado por José Carlos Nievas, bajo la dirección del autor, fotografía analógica, 35 x 45 cm.

donado Gálvez su colección privada de más de mil fotografías de los más destacados artistas nacionales e internacionales.

Lamenta la desaparición del *fotógrafo de estudio*, así como el cambio de ciclo que vive el mundo de la fotografía, que necesariamente ha tenido que evolucionar y adaptarse ante el intrusismo generalizado que se ha producido en el foto-periodismo, sobre todo a causa de las cámaras insertas en los móviles.

En 1981 participó en la fundación de AFOCO, de la que ha sido presidente en cuatro ocasiones, así como secretario de la Federación Andaluza de Fotografía. Se ha ocupado igualmente de la dirección artística en sucesivas ediciones de la Bienal Internacional de Fotografía de Córdoba.

ISABEL JURADO (Madrid, 1950)

Miguel Clementson Lope

A Isabel Jurado (Madrid, 1950), artista reflexiva, melancólica y emocional, le interesa subrayar la contingencia de su pintura. El cuadro reafirma su existencia como realidad alternativa al margen de lo representado. Los seres y objetos definidos viven su verdad en una específica dimensión, en la que lo aparente cualifica todo posible ordenamiento de los diferentes pigmentos, desbordando el imponderable de la bidimensionalidad.

Es consciente de la imposibilidad de buscar un lenguaje pictórico personal de manera intencionada. Eso es algo que surge sin que uno se dé cuenta, No es posible forzar lo que ha de brotar de forma natural, sencillamente. Toda madurez artística está indisolublemente ligada a la propia del individuo como persona, como ente humanizado, y es precisamente la proyección de estas vivencias el fundamento de toda obra plástica que contenga la necesaria dosis de conmoción. Sin embargo, también es conveniente dejar expresarse sin ataduras al subconsciente, a la vertiente de nuestra personalidad que a veces nos asusta y a veces nos sorprende con las más insólitas ilaciones, con las imágenes más extrañas y admirables, adecuadas para cimentar las más originales composiciones.

Isabel admite su necesidad a la hora de definir formas reconocibles, "seres que hablen e inquieten al espectador". En este sentido, la figuración humana es uno de sus temas predilectos. En su consideración socava sentimientos, frustraciones y patologías, escudriñando la orografía de los rostros efigiados y la concreción volumétrica de cada particular anatomía. Múltiples objetos habitan en sus cuadros, pueblan ese singular espacio doméstico, de vehemente perfil humanizado; son los entrañables adminículos que rodean su cotidiana existencia, artilugios que amenizan con su presencia la eventual contingencia del paso de las horas de cada uno de los días que moramos en la Tierra, dulcificados por una disposición volitiva del artista.

Isabel siempre ha concedido a sus vivencias personales una importancia fundamental para cimentar el andamiaje estético que requiere toda coherente producción artística. Atiende a este respecto no únicamente la vertiente cognoscitiva de la clarividente cotidianidad, sino también aquella otra que deviene del sustrato subconsciente de toda persona, que es donde, al cabo, se encuentran las respuestas más originales, casi siempre ligadas al mundo de los sueños y a los propios recuerdos de la infancia, con los que se articula el entramado medular de toda privativa singularidad: "Las emociones se traslucen en formas y colores, en las expresiones infantiles que delatan la tragedia de la incertidumbre, en las agresiones exteriores que rompen la ternura de la infancia".

ISABEL JURADO,
El espejo de la vida (2009),
óleo / lienzo, 130 x 97 cm.

Diego Martínez Torrón

Me pregunto si vale la pena la Belleza.

Quizás al preguntarte esto, ya abandonas definitivamente la Poesía, como es mi caso.

Así se recoge todo mi decurso vital, al hilo de los versos que he ido escribiendo en diversas épocas, dejando jalones de mi propia vida sobre la página.

Porque para mí la Poesía no estaba justificada por la belleza sino por el Amor… y el amor desaparece con la vida.

Y sin embargo lo que quedará de nosotros, probablemente, serán esas líneas garrapateadas en un folio en la madrugada, al amparo de la Noche. Eso y los frutos del Amor, que es lo que impide que nos devore el Tiempo. El Tiempo que nos juzgará por nuestras obras y por nuestras vidas, cuando llegue la Noche.

Porque no existe la Belleza.
Existen las cosas bellas.
Existe la mujer.
Existe el amor, aunque se escape.
Existe la vida, aunque se escape.
No existe la Noche.
Existe la oscuridad.
No existen los dioses.
Existe el Universo que nos alberga, nos arropa y nos espera.
Y no existe la Muerte, porque no la conoceremos.
Porque cuando ella llegue, nos habremos ido.
Porque no existe el Tiempo.
Existe solo tu tiempo.

Soy
un filósofo
que escribe versos,
un ensayista
que escribe relatos,
un poeta
que escribe ensayos…

Y siempre
pienso,
y siempre
siento.

De *Matices. Antología poética (1974-2016)*, edición del autor, prólogo de José María Merino ("Col. Letras Hispánicas", núm. 808), Madrid, Edit. Cátedra, 2018

En 2023 cervantesvirtual le dedica un portal con una página propia, en la que se encuentra la mayor parte de su obra de creación y de investigación, en acceso libre: https://www.cervantesvirtual.com/portales/diego_martinez_torron/

JUAN ZAFRA POLO

(Fernán Núñez, Córdoba, 1951)

Autorretrato (1989),
lápiz / papel de envolver, 32 x 25 cm.

ANTONIO POLO (Gerena, Sevilla, 1951)

METAMORFOSIS EN EL ESTUDIO

Antonio Polo

Sólo pretendo transmitir mis sentimientos a través de la escultura.

En esta escultura podemos observar una figura realista de mi persona, realizada en bronce, que es portada en la mano por otra figura de hierro; la figura de hierro es mi transformación: al entrar en el estudio y encender la fragua me convierto en un cuerpo figurativo con connotaciones abstractas, expresando un doble sentimiento, uno como persona y el otro en lo que me transformo.

Si observamos atentamente, comprobaremos que la figura de hierro, a pesar de todas las transformaciones sufridas, mantiene su belleza original, y ambas figuras, aunque comparten el mismo espacio, se respetan y forman un conjunto lleno de belleza, armonía y movimiento.

Yo sólo soy su creador.

Metamorfosis en el estudio, ▶
técnica mixta: hierro-forja / modelado / fundición en bronce, 20,5 x 20 x 9 cm.

LUIS – JUAN TORRES LÓPEZ (Torreperojil, Jaén, 1954)

MI AUTORRETRATO

Luis-Juan Torres López

"La obra que se lleva dentro siempre parece más bella que la que se ha hecho. ¡Cuántas cosas se pierden en el breve viaje de la cabeza a la mano!"

Alphonse Daudet

He sido profesor de *Dibujo*. No puedo decir que me he dedicado por entero al arte, pero siempre para bien o para mal lo he llevado conmigo.

No sé muy bien cómo explicar mi *Autorretrato*, todo tiene que ver con el hecho de ser de una generación que nació a mediados de la vorágine del convulso siglo XX. En lo artístico me parece que todo estaba hecho, todo sucedió a la velocidad de vértigo en que las tendencias como los pensamientos, las poéticas o éticas se solapaban hasta desterrar lo bello o lo feo del concepto de arte; si yo no he entendido mal, el arte es la misma mente del autor cuya voluntad vomita trozos de arco iris infectados de memoria real o surrealista, de lo que viví, de lo que me contaron, de lo que vivo, de las verdades y las mentiras, de la censura y la autocensura.

Como en la inducción del "doble pensar" de George Orwell, todo se revuelve en algoritmos que apenas vislumbramos y que aparecen configurando una realidad o ficción entre la intuición o el sueño, y la razón adquirida nítida o confusa. El disco duro de nuestra memoria procesa con conciencia o sin ella, y desemboca en riadas de secretos escondidos o desconocidos, de sentimientos reales o camuflados de heridas más o menos restauradas, o fulgores vahídos.

De forma similar, en "El relojero ciego" de Richard Dawkins surge la evolución del ADN de nuestras voluntades, que se hacen y rehacen hasta componer —o recomponer— el torrente de imágenes, o emociones que fluyen y que se vierten en el soporte, quedando al final abandonadas sin tener la certeza de nada, *"Como polvo en el viento"*.

LUIS JUAN TORRES, *La memoria* (2023), collage digital – técnica mixta, 70 x 50 cm.

PEPE BARROSO (San Roque, Cádiz, 1955)

EL ESPEJO CHINO

Pepe Barroso

«Un humilde campesino chino se marchó un buen día a la ciudad con objeto de vender la cosecha que había cultivado junto con su esposa. Antes de partir, la mujer le encargó que le comprase un peine. El campesino tuvo una magnífica venta y se dispuso a celebrarlo con sus compañeros, pero el alcohol le hizo olvidar el encargo de su esposa. Entró en una tienda y le compró un pequeño espejo de mano, se lo preparó en un paquete y al llegar a la casa se lo entregó y se marchó nuevamente. La mujer lo abrió y vio que se trataba de un espejo en lugar del peine, se miró en él y comenzó a llorar. La madre se dio cuenta y le preguntó a su hija:

–¿Por qué lloras?

–Porque mi marido ha traído una mujer a casa, más joven y bella que yo.

La madre le quitó a su hija el espejo de la mano y le dijo:

–Pero que estás diciendo, si esta mujer es vieja y fea, no debes temer nada».

La moraleja de este cuento nos revela que la percepción de nuestra imagen cambia según el espejo del alma donde nos miramos. El interés del autorretrato radica en que el autor nos muestre el concepto de sí mismo.

En mi obra, cuando estaba avanzada, mi imagen se iba transformando en mi padre.

Una vez me dijo un buen amigo: «El día que te mires al espejo y veas reflejado a tu padre, es que te has hecho mayor…»

¿Será que este juego de reflejos generacional nos descubre el concepto de infinito?

PEPE BARROSO, *Autorretrato* (2023), técnica mixta / tablero, 70 x 100 cm.

RAFAEL CERDÁ (Montoro, Córdoba, 1955)

Manuel Jesús Roldán

"Todo buen pintor pinta lo que es él". Recuerdas la frase de Jackson Pollock delante del autorretrato de Rafa. Rafael Cerdá Martínez, artista nacido en Montoro en 1955. Mucho más que un pintor. Escultor, diseñador, docente, creador incansable, comisario de mil y una exposiciones. En juventud creadora por los siglos de los siglos. Ves su retrato e imaginas cuántos retratos han pasado por su mente hasta llegar al pincel. Infinitos. Como sus recursos. Su catálogo es el de un autor que ha conocido la figuración, el juego con los volúmenes y las materias, la experimentación, la abstracción, el papel y el lienzo, el bronce y el mundo digital. La vida es mucho más que un marco. Su primer plano es el del artista que se mira a sí mismo. Parece verista. Parece pensativo. Es uno y es miles. Ha optado por la figuración, pero se puede imaginar el combate de formas y de colores que pasa por su mente. Nos mira a los ojos de forma directa. Nos interpela. No sabes si sonríe o si mantiene una natural distancia. Sus trazos son inconfundibles. Hay una paleta de grises que funden las arrugas del tiempo vivido, el pelo de una juvenil resistencia y el fondo que se funde pero que no se confunde. No hay referencia espacial ni temporal. Es primer plano con aires de eternidad. Los artistas son así. Sólo ellos saben mirar y ver, contemplarse y representarse. En este caso, para mostrar la persistencia de una incombustible alma creadora. La edad queda para los documentos oficiales. El Arte es otra cosa. Evoluciona en la vida de los elegidos. Recuerdas a Frida Kahlo. Decía que se pintaba a sí misma porque era a quien mejor conocía. Rafa sigue en el proceso: ése es el secreto del Arte.

RAFAEL CERDÁ,
Autorretrato (2023),
acrílico / lienzo,
100 x 81 cm.

AUTORRETRATO: RAFAEL CERDÁ

Jesús Loza

(**Encuentro entre Francis Bacon y Robert Rauschenberg. Un atardecer**).

Éste que veis aquí…

(Una conversación ya empezada).

[*F. Bacon*]: … Se parte, acaso, de un vacío o, al menos, de la mancha que lo cubre.

[*R. Rauschenberg*]: Sí, ¡por supuesto! Pero el cuadro debe ser atravesado por algo que esté fuera de él, el libérrimo juego del tiempo y el espacio.

¿Esperamos a alguien más?

[*FB*]: No, ¿por qué? Con el fin de volver, ¿no?

La luz se acerca por el bastidor, invisible, hacia el marco. Para que el pincel (¿estaba en la pared?) se limite a levantar la cabeza por encima del color.

[*RR*]: La ausencia, siempre, como sustancia que mira al espectador directamente.

[*FB*]: Lo que la mirada aún no alcanza.

[*RR*]: ¡Claro!, ¡claro!, en el estudio de Rafael, tú y su cuadro sobre ti, su autorretrato.

[*FB*]: Nadie debiera darse cuenta de lo que sucede a nuestro alrededor, nadie, no es asunto de nadie.

[*Música. Una voz*]: Se mueve lentamente, cada espacio, un silencio. Mira atrás. El gesto pronunciado desde los dedos, cita a ciegas donde surge, no tan hostil, como una caja de zapatos vacía. Lo que era.

[*RR*]: Y entonces el trazo cambiaría de naturaleza, se hundiría. Como una venda en los ojos. Lo que nos habitaría.

[*FB*]: Pero sólo en los intersticios. Pues no sabemos lo que hay detrás, aquello que está en el origen del cuerpo.

[*RR*]: Sí, el rostro, lo más humano, que habita en el otro, en los otros. No disponemos de otro sitio para la verdad. A pesar de la fragilidad, como gesto, que no está en las palabras, sino en el testimonio. Lo que se encuentra en los límites.

[*FB*]: Porque testificamos por la historia… *(Pausa)*, arrancamos del contexto su hacer diario y restituimos los pigmentos a pura mancha, sucesión de saltos y desconexiones. Pero…, ¿y, si de pronto, antes de esa luz, la reacción del lienzo, su tensión, una vez perfilado aquello, muriese?

[*RR*]: No, no. Esa apariencia, esos cambios calculados, buscan algún nombre al azar, una vía del espíritu hacia el misterio, el decidido impulso de un niño que se asomase a una cueva.

[*Música. La misma voz*]: En la pared, entre las grietas, unas palabras disimuladas. Podrían precipitarse, como un boceto que estallase, desgarrado.

El gris, el azul, ordenan la forma, la protección del pequeño mentón iniciático, cuando el mundo era concebido como una sorpresa.

[*FB*]: Sí, seguramente, con el testimonio de nuestra renuncia, la nuca en una percha de alambre, la cabeza canosa, más tarde, donde la compleja red de trazos y yuxtaposiciones hace tiempo que se ha desplegado.

[*RR*]: Siempre, en todo momento, inaudibles, nexos más fuertes que el fondo, expuestos a la intemperie, sin embargo.

RAFAEL CERDÁ, *Autorretrato* (2023), acrílico / lienzo, 61 x 50 cm.

[*Música*]: Apenas divisado, olvidadas las gafas, los signos dispuestos a aparecer, algunos hilos que la memoria ha hecho retroceder, derraman un rostro. Más interior, más absoluto.

Eso debe bastar. Acto sin propósito. El esencial riesgo del que está dispuesto a pintarse así mismo. En un primer instante. Que aún perdura. [*Cesa la voz*].

[*FB*]: ¡Mira!... *(Pausa)*, las moscas, entre las telas, cambian de posición, se aseguran de que lo están haciendo. Tratan de oírle respirar, comprueban que su espalda esté apoyada, desde el lugar adecuado en el que se debate con las manchas, una y otra vez. ¿Cómo decir aquello?

[*RR*]: Ve, echa un vistazo. Dentro de su no-acontecer-en-el-cuadro, antes sin esfuerzo, más allá de la tentación, se colocará donde nadie lo confunda.

Lo más primitivo, donde nadie, ni nada, enmudece.

[*FB*]: La exactitud que agrede, que distrae al pintor, ésa, por la que nadie atestiguará por nosotros.

[*RR*]: En aquella tarde, sí.

A VUELTAS CON EL «YO»

Alfredo Asensi

El yo pensado. De perfil, larga barba y la cabeza cubierta, con la cadena de caballero de la Espuela de Oro, con vestidura noble y el pincel entre los dedos, Tiziano (*Autorretrato*, h. 1562, Museo del Prado) fija su imagen para la posteridad. Un resumen de edades en la frente y un coloquio de formas en la mirada de pintor anciano que ha dedicado la vida a pensar la belleza y ahora piensa en su imagen en el tiempo.

El yo sentido. En Paul Gauguin se acuña el presentimiento de que el artista tiene algo de dios y algo de salvaje. En su *Retrato del artista con Cristo amarillo* (1890-91, Musée d'Orsay, París) se triplica, condensando a manera de manifiesto los distintos índices de su ser. Hay pesadumbre y determinación, hay sufrimiento y riesgo y confianza y primitivismo y hay muchas ganas de pintar.

El yo reflejado. El protagonista de *Reflejo con dos niños (Autorretrato,* 1965, Museo Thyssen-Bornemisza) se llama Lucian Freud y no está cómodo. Se representa contorsionado, enfrentado a sí mismo en un espejo en el suelo, con la lámpara detrás como un animal amenazante y una inesperada compañía infantil que refuerza la inercia de desestabilización y extrañamiento que preside la obra.

El yo aristocratizado. Desde su norte metálico y lineal, Alberto Durero convoca el pálpito de Venecia. En su *Autorretrato* del Museo del Prado (1498) expresa la nobleza de su oficio. No es un pintor sino un aristócrata el que aquí emerge, con mirada de sabiduría, indumentaria rica y elegancia de pose. Un hombre concretado en inteligencia, por donde el linaje de la artesanía se hace criterio y la cadencia gremial se transforma en orgullo de creador.

El yo atormentado. El conflicto está en la forma, en el color, en la ejecución. Y sobre todo en la mirada, que desmiente la tranquilidad del gesto. Ojos que presienten una inyección de pájaros confusos. Entre la elegancia y la turbación, pulsaciones de despedida. Vincent van Gogh se pinta en 1889 (Musée d'Orsay) como quien prolonga un desafío: es posible moderar la locura pero no desabrochar el misterio.

El yo travestido. Rose Sélavy es Marcel Duchamp vestido de mujer. Con este desdoblamiento, con esta travesura nos dice que la identidad es algo que se construye, que el deseo es enemigo de la autoridad y que la fuerza de Eros es la más pura, vital y difícil de aplacar.

El yo devastado. Una mujer con el torso abierto, interior quebrado, clavos por el cuerpo, corsé, los brazos aéreos y asustados, los pechos como colinas de enigma, la boca remota y la mirada abismada, una mujer ortopédica de belleza primaria, triste, difícil y total. Es Frida Kahlo en *La columna rota* (1944, Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México).

El yo realizado. El yo pleno, el yo feliz. El artista triunfador, privilegiado, talentoso, viajero, diplomático, reconocido, adinerado. Una gran mansión, las mejores prendas, un jardín inolvidable, una mujer joven. Rubens resume su alegría de vivir en su autorretrato con su esposa Isabella Brant (hacia 1609-1610, Alte Pinakothek, Múnich).

El yo exiliado. La reconstrucción identitaria es el oficio principal del exiliado. A la altura de 1937 Max Beckmann se ha retratado muchas veces: con la mano levantada, con pañuelo rojo, con copa de champán, como payaso, con smoking.

DESIDERIO DELGADO (Puente Genil, Córdoba, 1955)

Autorretrato (2023), acrílico / tabla, 80 x 60 cm.

El 19 de julio de ese año, día de la inauguración en Múnich de la exposición *Arte degenerado*, que incluye varias obras suyas, coge un tren hacia Ámsterdam (nunca volverá a Alemania). Allí pinta, al año siguiente, *Autorretrato con corneta* (Neue Galerie, Nueva York), donde la tensión poética se resuelve o se insinúa en una insólita, sugerente y terrible inquietud.

El yo ennoblecido. Habitamos el espacio del artista cortesano. Habitamos su idea. La pintura es un arte intelectual. Somos al mismo tiempo espectadores y personajes de *Las meninas* (1656, Museo del Prado), donde el pensativo Diego Velázquez, personaje además de autor, exhibe la cruz de Santiago sin ser aún caballero de la orden. Y consuma la magia o el delirio de pintar la nobleza de la pintura.

El yo hiperreal. El apasionante atrevimiento de construir un rostro que es obsesivamente exacto. Una fotografía, un sistema de retícula, un proceso de transformación, una pintura. En las ruinas del realismo surge el fotorrealismo. Minucioso, radical, Chuck Close es un buscador de soluciones, un experimentador del cómo. Sus autorretratos proclaman: "No trabajo con la inspiración. La inspiración es para los aficionados. Solo me pongo a trabajar".

El yo anulado. Estremecimientos, retorcimientos, convulsiones, rostros entre el dolor y la nada, deformados, destruidos. La mirada muerta de animal errante. La boca seccionada, primitiva y perpleja. Brutalidad, perturbación, trauma, patologías del ser en la violencia sintáctica de los tiempos: Francis Bacon.

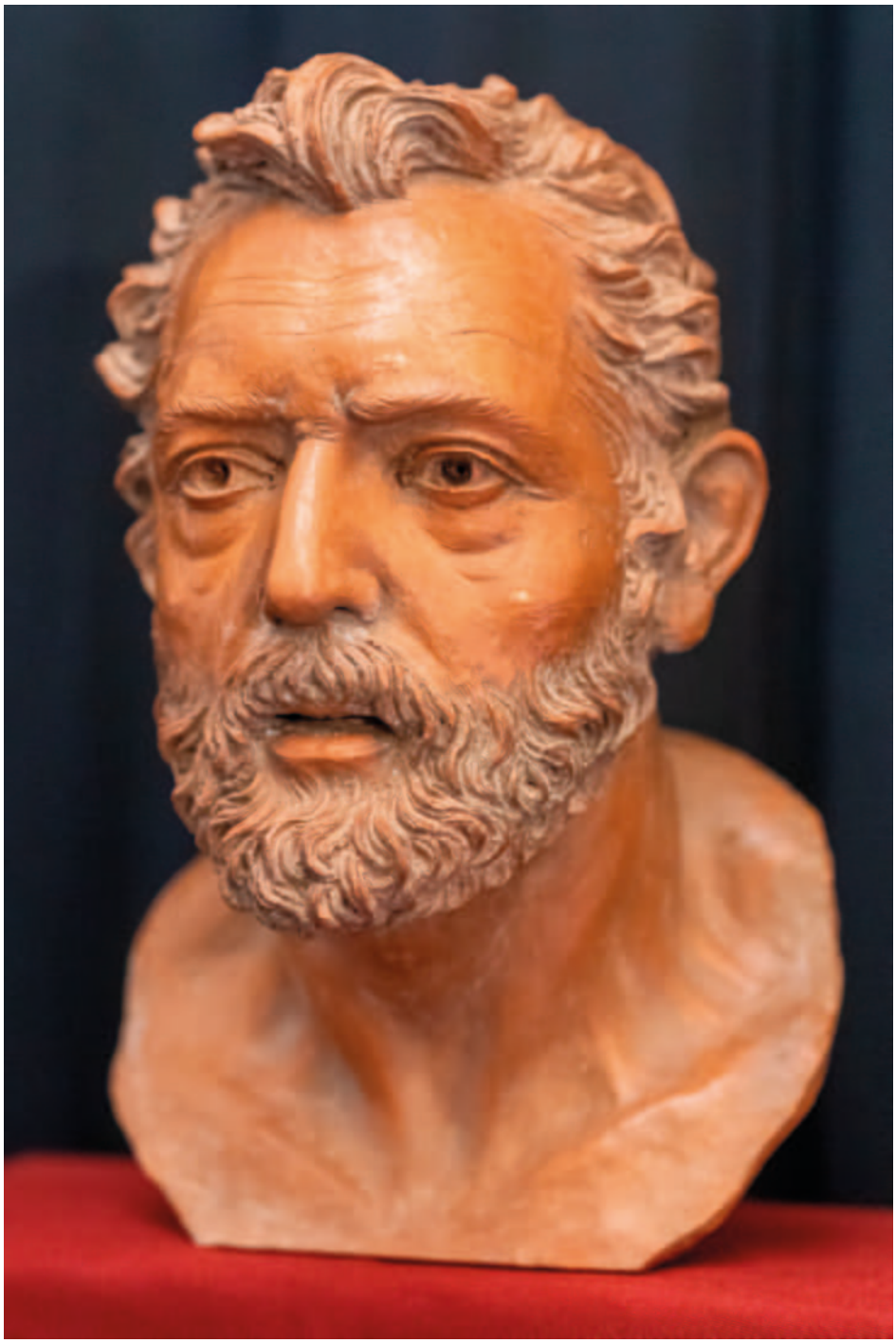
El yo orgulloso. La expresión segura, desdeñosa, con algo de melancolía y algo de sobradez. Gustave Courbet se pinta con pipa en 1848-49 (Museo Fabre, Montpellier). La poética realista prolonga vectores románticos pero los desarma de retórica, exotismo y sentimentalidad. Hay que atrapar la prosaica verdad de lo cotidiano. Hacer "arte vivo" es el objetivo de Courbet, un pintor convencido de su genialidad.

El yo inquieto. La mirada resignada, el fondo oscuro de pinceladas cruzadas, ojos de sombra, frente clara, la cara en latitudes de mapa de un país irreparable. La boca española, fea, preocupada, difícil y casi roja. Entre tensiones absolutistas se retrata Francisco de Goya en 1815 (Museo del Prado), con bata de terciopelo y cansancios repetidos. Un Goya intenso e íntimo, glorioso y muriente.

El yo mutilado. ¿Qué somos? ¿Cómo activar el cuerpo como sistema comunicativo, espacio de investigación, plataforma política? La herida, el simulacro, el desconcierto. La poética de sangre y desgarro del hombre moderno. Günter Brus se ataca, se pincha, se mutila, genera metáforas perfectas desde la dimensión más imperfecta, explora, se pinta, se exhibe, bebe su orina y llora por su dignidad. El siglo XX se pareció a un proceso civilizatorio de automutilación.

ANTONIO BERNAL, ▶
Autorretrato (2023),
terracota, 35 x 25 x 15 cm.

ANTONIO BERNAL REDONDO (Córdoba, 1957)



JUAN JOSÉ GÓMEZ DE LA TORRE (Málaga, 1959)

SOBRE LA OBRA

Juanjo Gómez de la Torre

Desde tiempos inmemoriales, el ser humano ha sentido la necesidad de representar sus sentimientos. Para ello, se ha valido de los procedimientos que en cada momento ha tenido a su alcance. Por ello, el género pictórico del "autorretrato" ha formado parte de muchos artistas que han querido representar su visión personal, o formar parte de una composición, mostrándonos su componente psicológica, para que el espectador pueda apreciar la personalidad del retratado.

Si bien el autorretrato es un género que podría decirse que existe desde el Antiguo Egipto, no es hasta el Renacimiento cuando alcanza el refinamiento necesario para poder reconocer a los artistas en su propia obra.

Es así que, para un pintor, en ciertos momentos, se antoja complejo el planteamiento de tal obra. Por supuesto, debemos tener en cuenta las principales características tanto de la época como de los contemporáneos del propio artista.

Es complejo mostrarse al público tal como se ve el pintor. Entramos así de lleno en un debate apasionante, el cual nos lleva, entre otras cuestiones, a acercarnos a los medios que tenemos a nuestro alcance, como la digitalización de la imagen, y su aplicación en los diferentes procedimientos pictóricos.

Por tanto, hemos tomado como excusa compositiva una determinada pose, en la que el pintor está tomando un apunte, que puede ser una de las diferentes actividades que conlleva la ejecución de un cuadro, como son los bocetos previos o apuntes.

Dada la etapa en la que estamos inmersos, nos valemos de una foto que ha sido intervenida mediante la utilización de acrílicos, lápiz y barniz, que pueda ser leída de una forma lo más libre posible por el espectador.

JUANJO GÓMEZ DE LA TORRE, *Autorretrato* (2023), acrílico / madera, 92 x 73 cm.

GERVASIO SÁNCHEZ (Córdoba, 1959)

GERVASIO EN VUKOVAR

Arturo Pérez Reverte

El Semanal, 28/12/2015

Estoy dándole a la tecla, como cada día. Ganándome el jornal. Estoy en ese momento difícil de empezar un capítulo de la novela que llevo por la mitad. Dándole vueltas a un escenario y a un personaje. Y en ese momento compruebo, con una maldición, que olvidé desconectar el teléfono. Y que suena. Me dispongo a apagarlo cuando cometo el error de mirar quién llama. Es Gervasio Sánchez, el fotógrafo, viejo camarada de lugares incómodos. Así que respondo a la llamada. Y ahí está el buenazo de Gerva, que me suelta de buenas a primeras: «Te llamo desde Vukovar, Arturo. Desde el vestíbulo del hotel Dunav». Y entonces me olvido de la novela y del capítulo por empezar, y me siento, y escucho. Y recuerdo la noche del sábado 21 al domingo 22 de septiembre de 1991 en Vukovar, Croacia, antigua Yugoslavia. Con él, Márquez y los otros.

Me cuenta Gerva que ha vuelto allí donde vivimos aquello, el peor asedio de aquella guerra, el Stalingrado croata. El lugar donde todos los hombres y jóvenes con los que durante muchos días difíciles convivimos, fotografiamos y filmamos –Grüber, Sexymbol, Ivo, el pequeño Rado–, fueron asesinados cuando la ciudad cayó en manos serbias, incluidos prisioneros, enfermos y heridos. Y añade Gerva que ha vuelto allí veinticuatro años después para hacer fotos de lo que Vukovar es ahora; porque, asegura, revisitar la geografía del horror que tiene en la memoria es su manera de no ir al psiquiatra para que arreglen lo que se le quedó dañado en el interior. «Todos no tenemos la suerte de poder escribir novelas para soportar el peso de las mochilas llenas de fantasmas», me dice.

Cuando Gerva habla de estas cosas siempre se pone algo cursi, porque pese a la mucha mili que lleva en las abolladas cámaras sigue siendo un sentimental y un osito de peluche. Así que le pregunto si ha llorado mucho, y dice que sí, que a ratos. Que acaba de entrar en el hotel Dunav y en pocos segundos ha vuelto al pasado. Ha visto en la recepción el espectro del soldado que nos pasó las botellas de rakia y de whisky, ha vuelto a sentir temblar el edificio, ha visto a los muertos de ese día y los muertos de los días siguientes tirados por todas partes, y también el agujero en la cabeza de la mujer a la que mataron mientras conducía un automóvil, los rostros asustados de los heridos que nos miraban cuando nos íbamos por el camino de los maizales, el último camino, sabiendo que estaban sentenciados a muerte. «Y te he visto a ti, cabrón –añade–, durmiendo tirado en el suelo del vestíbulo».

Mientras Gerva me cuenta todo eso, yo también vuelvo a verlo a él, y a los compañeros del tiempo en que aún no había teléfonos móviles y aún éramos jóvenes, aquella noche en que nos cayó encima de todo; tanto, que tuvimos que refugiarnos en el sótano del hotel Dunav, en los urinarios que apestaban a suciedad, Márquez con su cámara, Mayte Lizundia, Alberto Peláez con su equipo de la tele mexicana, y el buen Gerva con sus cámaras colgadas del cuello y su chaleco antibalas de segunda mano. Había otra gente muy asustada, cuyo nombre no recuerdo; y el alcohol que circulaba, y el hedor, y los cebollazos que caían afuera, y los gemidos de terror de esos cuyos nombres no recuerdo, le daban igual a Márquez, que dormía a pierna suelta abrazado a su Betacam; pero a mí no me dejaban pegar ojo. Así que decidí irme arriba, al vestíbulo. Busqué una columna que me protegiera un poco y me tumbé detrás. Y estaba sobando como un obispo cuando Gerva, cosa muy propia de un pelmazo como él, vino arrastrándose a tirarme de un pie

GERVASIO SÁNCHEZ, *Retrato* realizado por su hijo Diego (2008), fotografía analógica, 35 x 45 cm.

para decirme que bajara otra vez, que allí arriba me iban a reventar los hijoputas de afuera. Y yo lo mandé a tomar por saco –«Vete a mamar, Gerva», fue exactamente lo que le dije–. Pero él, que era y sigue siendo una especie de Teresa de Calcuta con cámaras fotográficas, insistió una y otra vez; y como no me dejé convencer y le dije que prefería palmar allí arriba, tranquilo, que abajo rebozado de meados, vómitos, mierda y cagaditas de rata en el arroz, decidió quedarse conmigo, por no dejarme solo. Y los dos estuvimos allí acurrucados, uno junto al otro en el vestíbulo del Dunav, iluminados por el resplandor de los cebollazos serbios que caían en la calle. Y fue entonces cuando el buenazo de Gerva dijo su gran frase, las palabras inmortales que recogí en *Territorio comanche* y que recordaré toda mi vida, y que a pesar del horror de aquellos días siempre recuerdo con una carcajada: «Si esta noche me matan por tu culpa, no te lo perdonaré nunca».

JESÚS IÁÑEZ FERRER (Granada, 1960)

J. Iáñez Ferrer

Siendo el autorretrato una descripción de las características de la propia personalidad, sentimientos y espíritu, creo que no debe ceñirse a una técnica concreta ni estilo determinado, pudiendo ser entendido tanto desde un punto de vista naturalista como conceptual. Lo importante ha de ser lo que el artista quiera mostrar en ese momento.

En mi caso, que trabajo con texturas y materiales diversos, he querido establecer un diálogo entre mi forma de aglutinar algunas de estas técnicas de ejecución con una visión personal del estado anímico, aliento, aplomo, arrojo o atrevimiento en que me encuentro en este preciso momento.

La obra se estructura en varios espacios geométricos texturizados, destacando en amarillo una estela de donde surgen variadas visiones de mi rostro. Sobre todas ellas, una de perfil que mira en el vacío hacia un horizonte marcado por el presente y futuro.

JESÚS IAÑEZ FERRER, ▶
Autorretrato escondido (2023), acrílico, *collage* y materiales de desecho / contrachapado, 81 x 65 cm.

MUJERES

María Rosal

En el verano,
mi madre me apuntaba
a clases de costura.
Era el calor sinónimo de linos y pespuntes.

Cosía en una silla que heredé de mi abuela
–y perseguía el *cum laude*
en mujer de provecho–,
una silla de enea
a la que habían cortado
las patas y las alas.
Vainicas y bodoques
eran nuestro horizonte.
Mientras la carne abría
un sendero de espuma,
el corazón alerta contra el muro.

Yo bordé el ajuar como mandaban
la santa madre iglesia,
mi santísima madre
y mis santas vecinas.
Entonces yo también era santa.
Yo bordé el ajuar: aquellas sábanas,
la anunciada promesa de que un día
en ellas entregaría mi cuerpo.
Sábanas con calados y bordados sutiles
listas para archivar
en el cajón de la memoria.

Los pliegues de la tela
ocultaban *Cien años de soledad*
y allí me abandonaba
cuando no podían verme.

Úrsula Iguarán se sentaba a mi lado
a tejer su mortaja,
y hasta me corrigió algunas cadenetas.
Nunca voy a morirme, me decía,
y me guiñaba un ojo arrugado y oscuro.

Mientras tanto Rebeca vagaba por el patio.
Desconsuelo y nostalgia
asediaban la parra
como una culpa antigua.
Un rastro de saliva recorría
la cal de las paredes,
y agostaba las flores.

Yo bordaba y cosía
hasta que me elevaba con Remedios la Bella
y con mis bellas sábanas
sobre el triste tejado de uralita.

(*Tiempo de flores muertas,* 2019)

MANUEL ÁNGEL JIMÉNEZ ARÉVALO (Córdoba, 1960)

Autorretrato de la serie "Metamorfosis", *Antes y después de la batalla / Requiem* (c. 1996-97),
Polaroid manipulada, 60 x 80 cm.

SANTIAGO CASTILLO (Sevilla, 1962)

Santiago Castillo

Encajonado frente al espejo del pequeño aseo, en verano, con el torso desnudo. Tu imagen invertida en el espejo frente al lavabo. Así me veo. Tu imagen reconstituida en el espejo pequeño. Así me ven los demás. Juego de miradas. Juegos ópticos. Hace calor. Te vienen a la mente Durero, Escher, Lucien Freud, Eduardo Naranjo. Eliges un escenario, una luz, una indumentaria atrevida, una pose algo impostada, presumida. Juegas con las líneas del fondo. La geometría del armario, de la puerta abierta. La línea recta, frontal o en fuga, sólo rota por la curva del lavabo y el zig-zag del pequeño espejo. Decides un formato y unas medidas que te presenten a tamaño natural. Buscas el impacto frente al espectador, como si se viera él mismo en tu figura. A pesar del leve deseo narcisista de trascender en el tiempo, eliges una gama de pardos y grises, como para no destacar mucho con el color, como para pasar desapercibido. De esa manera te miras más hacia dentro de ti, a través de tus propios ojos en el espejo. Imprimas la tela con un tono ocre y distribuyes unos pocos colores sobre la paleta. Ya está todo preparado. Empieza la representación...

SANTIAGO CASTILLO,
Autorretrato (2023),
acrílico / lienzo, 100 x 73 cm.

SANTUARIOS

Juana Castro

Eran luces, gargantas de la siesta
por las laderas húmedas.
Piedras, muros, ventanas
al confín de los ojos.
Albarradas ardidas, mordidas
al hambre y al secreto de los siglos.

Pero éramos niñas entonces y cantábamos.
Cantábamos encima de los limpios peñascos
y la vida y el mundo iban a ser eternos.

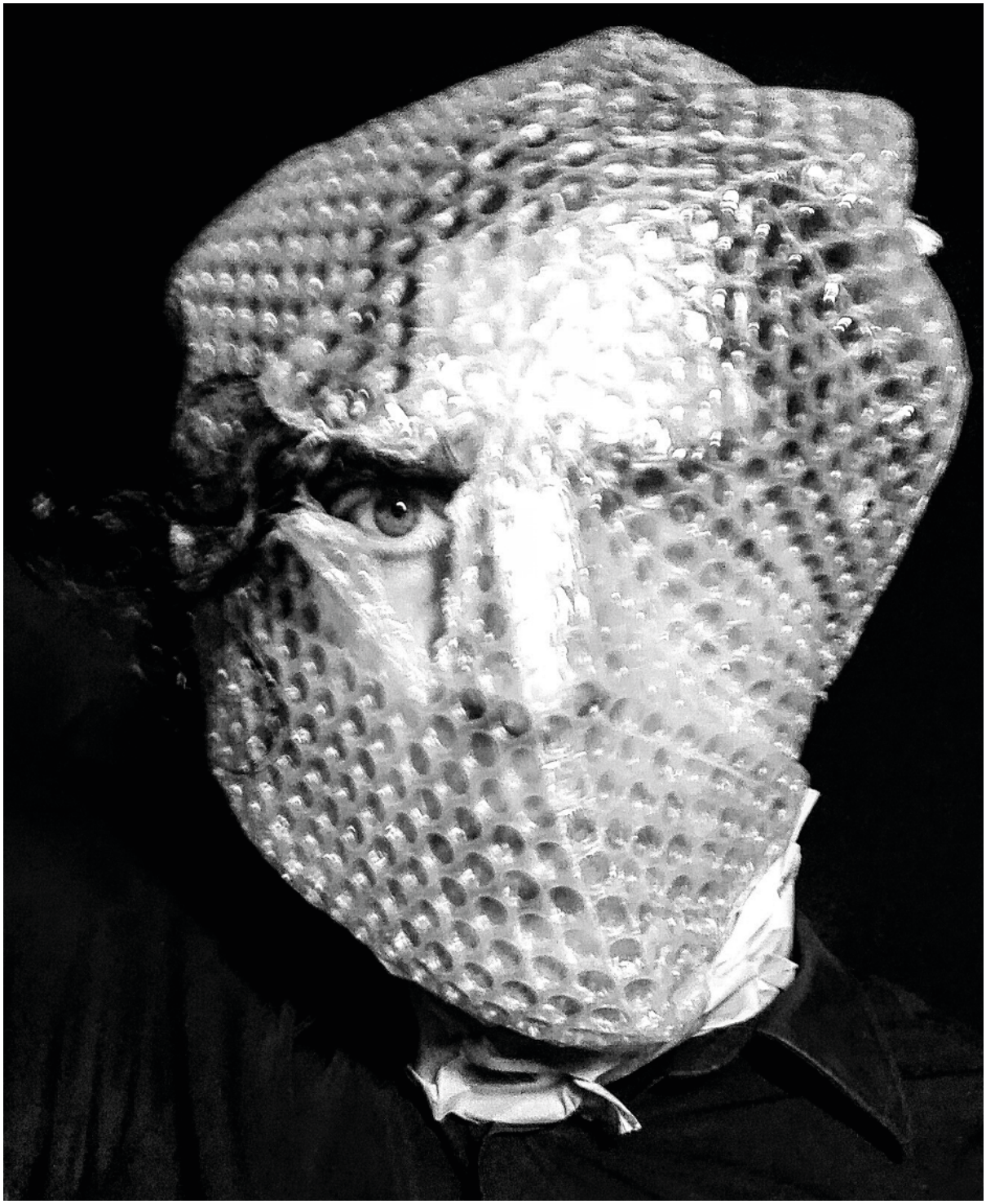
Pasó luego el tren AVE y arrancó las ventanas
y arrasó las encinas, y la niña y las lastras.
El campo ahora es un silencio
atronador y terco que regresa.
Y que busca.

Cuando el tren atraviesa mis rosas del antaño,
me recuerdo tortuga, y luciérnaga y liebre
corriendo. Por los campos corriendo
entre espigas y riscos y lanchares.

Oteros, atalayas, peñascos, altas piedras.
Alas mías de ensueño, vigilia
que flamea y nos ata.

RAFAEL MARTORELL,
Me recuerda al Hombre Elefante (2020),
fotografía digital (*selfie*), 60 x 72,5 cm.

RAFAEL MARTORELL (Córdoba, 1966)



MARÍA JOSÉ RUIZ LÓPEZ (Montilla, Córdoba, 1966)

Miguel Clementson Lope

La pintora se representa fusionada con sus modelos. Es, pues, un autorretrato con figuras. Ella se dispone en la esquina superior izquierda de la composición, con pelo largo, portando en su mano el pincel y pasando su brazo derecho por detrás de la cabeza. Afirma que su desnudo no es fidedigno (*Obviamente, mi desnudo no es el mío, es inventado…*), aunque, claro está, todo pintor se efigia a sí mismo en cada una de las recreaciones humanas que realiza, máxime si se trata de una suerte de autorretrato, por muy informal que esté planteado. Aquí, las formas femeninas se engastan como pétreas maclas sin apenas dejar intersticios espaciales entre ellas, en un conglomerado carnal que parece inspirarse en los serrallos o estancias para baños de Ingres, aunque transpiran igualmente semejante atmósfera protocubista de sesgo picassiano: poses imposibles, rostros de concreción bifocalizada, contornos en pugna con otros iguales de convexa determinación… inundando el espacio recreado, desparramando sus dintornos luminiscentes en eclosión de candorosa e indiferente sensualidad, pues se evidencia y constata aquí idéntica despreocupación al discurrir de las horas y los días, que en aquellos harenes que tanto gustaban mostrar los adalides del romanticismo, en los que la luz parecía emanar de mórbidas y candorosas formas femeninas, inmersas éstas en la penumbra arrebatadora e inquietante de aquellos exclusivos e inaccesibles baños del Próximo Oriente.

Al tratarse de una obra elaborada en su etapa formativa, aún no había quedado liberada María José de las necesarias —pero enriquecedoras— referencias freudianas y baconianas, con las que confluyó en aquel periodo y por espacio de algunos años hasta ser capaz de formular, pasado el tiempo, fuentes de inspiración propias, a través de las que nos muestra ahora unas maneras y un estilo personal y singularizado, que, no obstante, sigue encontrando en el programa temático del retrato de grupo la referencia argumental en torno a la que vehicular de manera preferencial sus trabajos.

Carmen Castilla, analista cinematográfica y amiga de María José, encabezaba el capítulo dedicado a la serie "Figuras en movimiento", en el catálogo editado con motivo de la exposición individual que la artista montillana celebró en diciembre de 2018 en la Diputación de Córdoba, bajo el bello título de *El látigo de la belleza*, con estas palabras:

"Figuras en movimiento conforma una serie única y singular dentro de la producción artística de María José Ruiz, dotada de una enorme fuerza visual, intelectual, emocional y sensitiva. El pulso de su pintura se acelera a la búsqueda del movimiento y la acción de la vida. Imágenes pictóricas que dialogan con la imagen cinematográfica en ese ansia de dinamismo, aplicando técnicas del denominado *séptimo arte*, como la superposición, la doble exposición o el fundido. Figuras femeninas y masculinas en equilibrio tonal, que a veces no se distinguen unas de otras, confinadas en el espacio ficticio del lienzo, con contornos cinemáticamente delineados, cuyos rostros aparecen en ocasiones emborronados como si se movieran, con expresiones donde parecen confundirse placer y dolor.

Un tratamiento bestial de la figura humana, que contiene la brutalidad de la existencia cotidiana. Como escribió Juan Luis Panero, retomando a T.S. Eliot: *Nacer, copular y morir. Eso es todo, eso es todo, eso es todo, eso es todo."*

MARÍA JOSÉ RUIZ, *Entre mis modelos* (1999), técnica mixta (café y carbón) / papel, 175 x 125 cm.

DAVID SANCHO (Antequera, Málaga, 1966)

EL AUTORRETRATO

David Sancho

El autorretrato es un género cultivado por muchos artistas a lo largo de la Historia del Arte. Yo no lo he tocado apenas, ni el retrato tampoco, pues me he decantado preferentemente por otras temáticas, pero esta vez me apetecía formar parte de este proyecto expositivo con muchos otros compañeros de profesión. Para mí es algo más que un retrato al uso que te puedan encargar.

En el autorretrato el artista tiene que reflejar o descubrir a los demás su mundo interior, debe dar paso a esa parte íntima de tu pintura: tus formas, tus signos, tus elementos particulares que te describen como artista, ese estudio o ese mundo que muchas veces nos creamos para subsistir emocionalmente.

Para mí no debe de tratarse de la mímesis, ni de la pose en ocasiones rancia y sin más interés que hacer ver tu virtuosismo o tu destreza; se trata más bien de una introspección, de una radiografía interior (esto, claro está, es una opinión personal).

Creo que es tan importante –o más– el entorno en el que te muestras que tu físico, pues debe quedar manifiesta una carga de psicología y de humanidad más presente que en un retrato realizado a cualquier persona, porque en este caso estás hablando de ti. En este *Autorretrato* que he elaborado he dado tanta importancia o más al fondo y al cromatismo –a mis elementos afines propios y característicos presentes en mis cuadros–, que a mi retrato, porque creo que se puede entender que es mío cuando se vea la obra completa.

DAVID SANCHO, *Autorretrato sin gafas y con fondo estampado* (2023), acrílico / tabla, 50 x 50 cm.

EL AUTORRETRATO Y EL ESPEJO

José Luis González Cobelo
Arquitecto

Se ha dicho del espejo que es el símbolo de los símbolos; que todo el inagotable universo del simbolismo viene sintetizado y reflejado en el espejo.

La palabra reflexión es la misma para designar la actividad del pensamiento penetrando con la luz del intelecto en la esencia de los seres y las cosas, y para referirse a las imágenes especulares que, variables y efímeras, pueblan la pulida y fría superficie de los espejos.

Existe un género pictórico, *el autorretrato*, que proyecta sobre un lienzo la magia del espejo. Así como el espejo, que no ve nada, puede reflejar las cosas que contiene el universo, el autorretrato es una proyección que sí se ve, y se juzga y califica, sobre un espejo mental que es el lienzo, y en la que el pintor, demiurgo de su propio universo creativo, se representa a sí mismo con arreglo a sus claves artísticas propias.

A la inversión geométrica inevitable en los espejos, que diferencia a los objetos de sus reflejos especulares, haciendo de todos ellos ventanas a un universo invertido, al que se puede llegar "atravesando el espejo", tal como nos relata Lewis Carroll en *A través del espejo*, para acceder a un mundo fantástico, poblado de míticas criaturas —los animales del espejo de la tradición china—, hay que sumar el filtro de la autoconciencia del artista que se autorretrata. Ese filtro es también un reflejo especular de otra índole, espiritual y conceptual a la vez.

Hay pues, en el autorretrato, un doble juego de espejos que, enfrentados, pueden dar lugar a una infinita galería de reflejos, lo que se ha dado en llamar *mise en abîme* en las escenografías barrocas con espejos típicas del Versalles de Luis XIV, sin más término que los límites creativos del pintor.

Si hay en la historia de la pintura una obra maestra absoluta que ejemplifica a la perfección lo hasta aquí expuesto es *Las Meninas*, en donde el espejo que refleja las figuras de los reyes en la pared del fondo del aposento palaciego donde tiene lugar la escena se convierte en el centro simbólico del cuadro, realzado mediante un artificio perspectivo engañoso que elimina los reflejos de las figuras que aparecen en primer término en el cuadro. Las cabezas de éstas, incluyendo la del pintor Velázquez autorretratado, orbitan como satélites en torno al sol simbólico del espejo.

Aparecen así confrontados el espejo conceptual del autorretrato del pintor, testigo fiel de la escena que retrata, y el espejo físico que refleja a los reyes, dotándolos de todo su simbolismo inherente.

Quiero referirme también a un cuadro que nadie ha visto nunca: el autorretrato que pinta mágicamente el alma hastiada de Dorian Grey sobre su retrato, inicialmente perfecto, transfiriendo al lienzo la progresiva degradación y decadencia de sus rasgos físicos, consecuencia de una vida depravada, quedando tal y como se ve a sí mismo Dorian Grey al mirar la verdad de su retrato con el paso del tiempo, desde la vana perfección ilusoria de su apariencia física.

Si el espejo es una metáfora de la conciencia, en la que el universo se ve reflejado y se conoce a sí mismo, el autorretrato es un ejercicio de introspección pictórica, siempre esclarecedora y dolorosa, en donde se transparenta la verdad humana del artista, que no siempre se muestra en un retrato ordinario, más sujeto a las conveniencias del momento e incluso a la adulación del retratado. Sabemos del tormento interior de Vincent Van Gogh por las magníficas cartas dirigidas a su hermano Theo, pero nada nos habla de esa

RAFAEL CERVANTES GALLARDO (Córdoba, 1967)

Atardecer en Medina Azahara: Autorretrato (2021), óleo / tabla, 43 x 60 cm.

existencia llena de dolor con más elocuencia y patetismo que su autorretrato.

El cuadro *"Hombre mirándose la nuca"*, del surrealista René Magritte, expresa otra posibilidad extrema del espejo de la mente en que consiste el autorretrato: la opacidad total de la ausencia de significado inherente a la uniformidad gris del hombre medio contemporáneo de Magritte.

El individuo anónimo que contempla su nuca erguido ante el espejo en realidad lo atraviesa, rumbo a su insondable vacío interior.

Águilas, agosto de 2023

FRANCISCO SÁNCHEZ MORENO (Castro del Río, Córdoba, 1967)

Miguel Clementson Lope

Si bien en los trabajos fotográficos de Paco Sánchez domina preferentemente la consideración del espacio urbano, donde sublima todo entorno, fascinado en la misma medida por propiciar una personal inmersión personal en soledad —para conjugar el tiempo histórico y el presente con el simple armazón de su vista y la ciudad en sus estados cotidianos—, su singular manera de "narrar con fotografías" le ha abierto igualmente el camino para considerar una enorme variedad de temáticas argumentales, entre ellas, también, el dominio del "retrato", donde, como suele ser habitual en todos y cada uno de sus trabajos, de idéntica manera a través del lenguaje de la fotografía y ayudado por las nuevas tecnologías, cada imagen ha de reflejar rostros, fisonomías, gestos y semblantes reales en los que queden manifiestas distintas capas o estratos superpuestos, para que, al igual que transita la historia y nuestras biografías, pueda llegar a mostrarnos algún grado de verdad que nos aproxime al siempre mutante ser humano efigiado.

Y si profundizamos un poco más en este contenido, tampoco Paco ha estimado el género del "autorretrato" en su flujo habitual de trabajos, lo cual hace mucho más inusual e interesante la imagen con que concurre a esta muestra.

Para ello ha bregado igualmente con las nuevas tecnologías en uso en el ámbito profesional de la fotografía: partiendo de una única toma en blanco y negro —que era con lo que él mismo empezó en el ámbito de este dominio creativo—, ha querido establecer un cierto paralelismo referencial —y también simbólico— entre la propia evolución técnica e histórica del medio de expresión artística en que transita, y su particular y específica biografía, para reflexionar en torno a su evolución como hacedor, como instaurador de nuevos mundos ahora recreados por mor de las infinitas alternativas que nos posibilitan nuestras propias imágenes mentales al tomar asiento sobre aleatorios soportes inanimados, que cobran vida por causa de la propia agitación vital y emoción transfundidas.

Como ha concurrido en el decurso de su vida, donde ha ido pasando por diferentes etapas, en este trabajo ha ido también yuxtaponiendo imágenes para que la referencial de partida quede transformada en múltiples reflejos de otros sucesivos momentos. Para ello ha principiado con la inicial imagen en blanco y negro, a la que ha aplicado distintas bases de color, seguidamente modificadas mediante *photoshop*, en uso de los recursos digitales de que se dispone en la actualidad, para saturar o matizar los diferentes planos constitutivos de la imagen. Consigue de esta forma una foto coloreada, pero entonada hasta lograr unas irisaciones neutras y adecuadas al mensaje diacrónico que pretende transmitir al espectador.

Si la fotografía ha logrado habitualmente congelar la imagen, para mostrarnos la plena celebración de un instante trascendido, Paco festeja aquí nuevas posibilidades de vigorización de este medio, al incorporar una dinámica cinética, intentando captar el movimiento como hicieran los futuristas italianos activando el uso de una especie de barrido fotográfico.

El ojo del autor se convierte también aquí en cámara oscura, que marca contrapunto a la óptica mecánica de la cámara fotográfica, y su rotunda expresividad subyace en la imagen como reveladora de una dinámica intelectiva diligente en pro de la creación y el apasionamiento por secundar una particular actitud a la par reflexiva y entusiástica ante el trasiego de la vida.

FRANCISCO SÁNCHEZ MORENO, *Autorretrato* (2015 / retocada en 2023), fotografía digital, 70 x 47 cm.

ANTONIO JEREZ (Linares, Jaén, 1968)

Antonio Jerez

Siempre he considerado el retrato como un género desafiante y apasionante de la pintura, sintiendo especial respeto por aquellos pintores que se atrevían con él. Se trata no solamente de capturar la imagen de la persona, sino que, de alguna manera se transmita algo más. Se dice que en el autorretrato subyace siempre un componente psicológico. Llegar a este nivel de percepción escapa a mi intencionalidad y dejo para otros la apreciación de esta afirmación.

He realizado numerosos retratos, pero jamás me había atrevido con un autorretrato, quizás porque hasta ahora nunca he encontrado una razón poderosa para llevarlo a cabo. Con el pretexto de esta exposición debo admitir que la realización del mismo ha supuesto una gratificante labor, no sólo por el resultado final sino por todo el proceso de ejecución, donde he pretendido llevar a cabo un ejercicio de exploración, de análisis de los rasgos del rostro propio y sobre el paso del tiempo que se va marcando en él.

ANTONIO JEREZ, *Autorretrato* (2023), óleo / lienzo, 81 x 65 cm.

AUTORRETRATO EN DOS TIEMPOS

Manuel Gahete

I

Me llamaron Manuel. Mi nombre ha sido
con un verso en los labios y otro beso
marcado en mis costillas. Con su yeso,
mi oficio de poeta he aprendido.

Palabra, pluma, pan, tiempo asumido,
¡pobre mortal y pobre humano leso!
Mi corazón que pesa y que sopeso
¡cómo ha de estar por todo percutido!

Bien sabe mi dolor de estas heridas,
del llamazar de llagas persiguiendo
mis alas como ascuas encendidas.

Bien sabe y nunca sabe –percibiendo
sus ráfagas de luz enardecidas–
un no sé qué que queda balbuciendo.

II

Aquí y frente a mí, a barlovento,
en un crisol de luz y sol ardiente,
airón sobre el bajel en mar batiente,
ardes como papel, máncer del viento.

Y arde como papel el sentimiento,
la razón como iceberg, voz algente,
la idea como azar, cangro doliente,
y el corazón sin sangre en un momento.

Aquí y frente a mí, en esta tierra,
un agujero negro de la sierra,
donde nací. Manuel mi nombre ha sido.

Dura accesión de cardos y beleños,
mezcla fetal de espinas y de leños,
pólvora y fuego el sueño que he vivido.

ANTONIO J. GONZÁLEZ (Córdoba, 1968)

Interior / Exterior, cubo en cruz negro, impresión digital,
50 x 50 cm. (unidad), Archivo Municipal de Córdoba

GUILLERMO BERMUDO (Frankfurt / Main, Alemania, 1971)

AUTORRETRATO SOBRE BESTSELLER PICTÓRICO

Guillermo Bermudo

Si la "pintura" llegó a la conciencia de aquel chaval, fue en principio a través de la contemplación de tapices baratos, con motivos de caza, en los salones familiares. O tras la observación de láminas colgadas, a las que se les ponía barniz en abundancia, a brocha, para dar sensación de textura pictórica y quedaban rematadas con un marco dorado y florido.

Simulacros para aparentar estatus.

Obviamente ni C. Maratta, ni B. E. Murillo o F. Barocci tenían idea de su futuro éxito como *bestsellers* decorativos.

Qué sensación de sustitución, de merma, de achicoria recibida cuando crecido el chaval pudo ver aquellos originales.

De ahí cuando encontró y decidió utilizar uno de aquellos cuadros buscando el reverso. De jugar a la pintura *versus* la lámina y proyectar un autorretrato sobre el gusto diluido.

GUILLERMO BERMUDO,
Autorretrato sobre bestseller pictórico (1995),
óleo / tabla, 43 x 32 cm.

FRANCISCO ALARCÓN (Estepona, Málaga, 1972)

Francisco Alarcón

¿Espejito, espejito?… todos los días la bruja se hace la misma pregunta. En su reflejo fisonómico escruta la formalidad, la parte superficial de lo que representa su imagen.

Cuando el autorretrato nace como género en el Renacimiento, el pintor reclama y proclama con su retrato representado en la pintura la importancia de su estudio, de su búsqueda artística y espiritual, del valor del artista y su aporte descubridor a la sociedad.

La voz del espejo-reflejo es muy sabia, y al final del cuento le dice a la bruja la verdad atronadora: *¡La más bella por su bondad es Blancanieves e igual de bella la pintura del pintor que la refleja!*

Cuando el pintor se autorretrata busca en su interior representar la forma como el reflejo de ese algo más grande, la búsqueda de una verdad que se conecta con los demás seres; ese *algo* no es material, es algo espiritual y universal.

En esos intentos el ego malograría la pintura y, como la bruja, terminaría "quemada" y en el olvido. Sólo brilla la luz de la pintura en el desprendimiento del *yo* personal, en la escucha serena de lo universal y partícipe del mundo infinito.

En mi intento de autorretratarme, uno busca ser pintura en vez de ser *yo*, busca ser verdad plástica en vez de ser Francisco y, de esta forma, igual aparece el "*yo soy*", más allá de la superficie de la carne.

FRANCISCO ALARCÓN, *Autorretrato cama-león*, acrílico y *spray* / lienzo, 100 x 100 cm.

WENCESLAO ROBLES ESCUDERO (Sevilla, 1976)

Wenceslao Robles

El autorretrato ha sido un tema recurrente a lo largo de la historia del arte. Desde tener un modelo accesible, dejar una imagen personal, narcisismo, un ejercicio práctico… siempre ha sido algo recurrente en la gran mayoría de los artistas, por lo cual al final se hace así un tema casi ineludible para éstos, convirtiéndose –bien por imitación de los grandes maestros o por necesidad– en un argumento imprescindible en la obra de cualquier autor.

Abordar un autorretrato entraña siempre dificultad, no sólo por cómo solucionar formalmente el trabajo, sino también por cómo te expones a los demás. Punto de vista, actitud, seriedad o sentido del humor, más todos los elementos que entran en juego en la elaboración de una obra. Es la construcción de una imagen del *yo* por uno mismo, una declaración de principios, en la que desde el soporte, la pose, el punto de vista, la técnica, hasta el último trazo tendrán su importancia y, aunque a veces no lo razonemos de forma consciente, su intención.

Quizás, hablando de mi propio autorretrato, diría que es casi imprescindible que fuese un grabado, ya que es la técnica artística con la que más me identifico y con la que más me he involucrado. Los demás aspectos como la auto-contemplación y auto-representación quedan más al azar, ya que es un apunte trabajado a partir de un *selfie* hecho una aburrida tarde de verano mientras jugaba con el teléfono, lo cual le quita parte de la aureola romántica que ha envuelto siempre estos temas.

WENCESLAO ROBLES, ▶
Autorretrato (2023),
grabado / papel, punta seca y técnicas aditivas, 35 x 50 cm.

CARMEN CHOFRE (Sevilla, 1979)

Guillermo Bermudo

Si el semblante representado ha sido imagen que ha transmitido orgullo, cierta suficiencia y pretensión de dejar constancia, hasta la popularización de los medios fotográficos la posibilidad de tal despliegue descansaba en los artistas. Éstos, utilizando sus armas, lograban el fin que ansiaban aquellos clientes.

Acaudalando ese saber, el artista sintió el impulso de igualar a aquéllos que pretendían notoriedad y recuerdo. De ahí, en defensa de su estatus y oficio, surgió el ***autorretrato*.**

Pero hoy día, cuando selfies o el primer plano televisivo han hecho del rostro un imperativo de la comunicación, ¿qué representa ya esa manida imagen?

La pintora, en este caso, da un paso atrás huyendo del delirio exhibicionista y pone el énfasis en su trabajo, en sus mayores útiles… sus propias manos.

¿Qué define a un artista? Sin duda su trabajo, su silenciosa comunicación háptica con la materia, su fruición. Al fin y al cabo, sus manos son su amor y su contento.

CARMEN CHOFRE, *Autorretrato* (2023), óleo / lienzo, 52 x 47 cm.

RAFA LÓPEZ (Dos Hermanas, Sevilla, 1983)

Carmen Sánchez Romero

La obra pictórica de Rafa López es de un gran impacto visual, tanto por la forma como por el colorido; en su pintura hace una fusión de corrientes artísticas como el neoexpresionismo, arte pop, surrealismo, arte urbano, el cómic y la abstracción, entre otros, conformando un mundo barroco y con lenguaje propio en el que podemos ver mezclados con absoluta naturalidad figuras, animales, objetos, elementos del paisaje, signos y formas geométricas, entre otras cosas.

Para la ocasión, parte como origen de una composición clásica y naturalista, en concreto de un plano medio-corto, para usarla de base y en la que por medio de infinidad de referencias se autorretrata.

No se fija únicamente en su fisonomía y en su parte palpable –a las que asimismo hace alusión en la obra desde diferentes puntos de vista–, sino que el autor va más allá, produciendo un viaje interior y psicológico de como él se ve y cómo cree que es percibido. Confeccionando una diversidad de referencias, en las que narra sus virtudes, pasiones y su comportamiento ético, así como otros calificativos imperfectos como pueden ser sus miedos y sus defectos. Asimismo, todo lo acompaña con simbologías que hacen referencia a acontecimientos importantes que han marcado su vida, incluso le da tiempo y espacio para relatar parte de su árbol genealógico, que con toda seguridad habrá tenido una carga influyente en el desarrollo del personaje.

Por todo lo anteriormente expuesto, desarrolla el cuadro con su icónico lenguaje codificado, dejando al espectador que deambule por él, y que sea éste el que conforme el retrato del artista, obteniendo sus propias conclusiones. Igual que, naturalmente, serán "sus más entusiastas" los que podrán aproximarse a la cabeza del artista.

RAFA LÓPEZ, *Autorretrato* (2023), acrílico, tintas, rotuladores y sprays / tela, 150 x 96 cm.

PERRANEGRA

SEBASTIÁN CONTRERAS (Córdoba, 1986)

Miguel Clementson Lope

La obra del joven artista cordobés Sebastián Contreras se articula en torno a la presencia humana, donde la consideración de los rostros adquiere especial protagonismo. A este respecto, manifiesta el artista un reconocido interés por la obra de autores como Dino Valls, o por las particulares intromisiones de variopintos elementos —a modo de quimérica *memorabilia*— de que hace gala Ydk Morimoe, o los paisajes habitados de humana figuración de Aron Wiesenfeld, o las sugerentes imágenes fotográficas de Todd Baxter, o el realismo objetivo y melancólico —escrutador de soledades y tedios— de Edward Hopper...

La consideración de la temática del retrato nunca es ajena a quien lo despliega, pues todo gesto o particular orografía del efigiado ha de ser interiorizado como propio por el artista ejecutante; así, el retrato, cuando está bien realizado, se convierte en un discurso compartido en el que ambos sujetos actores vuelcan mucho de sí sobre el lienzo.

Le apasionan especialmente a Sebastián las sagas nórdicas y centroeuropeas, e innegable ha de reconocerse su débito respecto a la pintura flamenca en lo concerniente a procedimientos e intromisión simbólica de elementos. Su propensión a dar desarrollo a una pintura de intensa fundamentación poética, la reactivación de temáticas provenientes del mundo medieval, la proclividad hacia lo legendario o la objetividad con que da desarrollo a su secuencia plástica, son aspectos que le conectan abiertamente con las fuentes del más genuino prerrafaelismo.

Otras secuencias que perseveran en su obra, como la complacencia hacia lo mórbido, la intromisión de disposiciones y planteamientos enigmáticos en la representación, la presencia de factores perturbadores y seres inquietantes, entroncan directamente con los veneros del romanticismo, y aún acusan la fluencia de genuinos intérpretes como Füssli. Su filosofía del sentimiento conecta igualmente con determinados aspectos del simbolismo: en la naturaleza todo son símbolos, hermética manifestación de lo interno en un sentido trascendente, y el artista ha de despertar la sensibilidad del espectador mediante el despliegue en su obra de estas iconografías referenciales. Baudelaire, en su poema "Correspondences", incluido en *Las flores del mal*, desarrolla estas interrelaciones de las cosas entre sí, de los dispares elementos capaces de excitar nuestra sensibilidad, reconociendo a éstos su capacidad vehicular para poder alcanzar lo invisible, la forma pura. No se trata aquí ya de imitar la naturaleza, ni de captar sus impresiones, sino de superarla. Se proclama así la supremacía del arte —de la fantasía— sobre la propia naturaleza.

La realidad visible no es más que un almacén de imágenes y de signos puestos al servicio de la imaginación. El Sâr Peladan, relacionado en su tiempo con muchos de los pintores adscritos al simbolismo, preconizaba una pintura de carácter numinoso y esotérico. El viaje hacia el interior de ellos mismos, en búsqueda del arquetipo, dando pábulo al mundo del subconsciente, se convertirá en pauta de acción para estos autores. La presunción de unidad de lo creado, con inclusión del arte y del ser mismo, faculta a estos artistas para que al representar el mundo exterior puedan vehicular y reflejar sus propios sentimientos internos.

Hay aquí contenida toda una fuente de esteticismo decadentista, en esa tarea de pretender expresar lo indefinible, no lo obvio; pero también se emboca el

SEBAS CONTRERAS, *M*, óleo / lino belga, 60 x 60 cm.

Portada del catálogo editado con motivo de la exposición celebrada en la Sala *Mateo Inurria*, en 2015

itinerario en busca de lo subjetivo y lo inarticulado, que llevará hasta las vanguardias del "libre fluir de la conciencia" en las primeras décadas del siglo XX.

Su autorretrato, planteado en la obra titulada *Donde viven los monstruos*, supone un inquietante viaje al interior de sí mismo, en la búsqueda de la plasmación del animal instinto que todos llevamos dentro, esa bestia salvaje que, desatada, nadie domina y que, en el fondo, apenas conocemos. Emerge así un mundo extraño, ajeno al dolor físico, atemporal, en que prisionero de las frondas boscosas en un gélido e interminable amanecer, la mente accede a un suprasensorial discernimiento.

Distintos animales secuencian su presencia en sus obras, suscitando variopintas interrelaciones entre los seres representados: pueden ejercer una función complementaria respecto al humano efigiado, reforzando en éste alguna específica condición de aquél. También los animales vienen a representar en otros trabajos específicas categorías humanas, como la suscitada manifestación de auxilio y abrigo hacia un ser desvalido que sugiere en otro de sus autorretratos, de titulo «*M*», clara alegoría sobre el *instinto protector*, pues el humano aquí representado figura dispuesto en su envés respecto a su condición de depredador generalizado de la Tierra, que muestra y manifiesta un maternal acogimiento por un mamífero cachorro de canguro, al que acoge entre sus manos y abriga con un cálido jersey de lana, en un contexto gélido y montañoso, evidenciado por las heladas cumbres que recortan el horizonte en la zona superior del cuadro, como fondo de la composición. Todo el trabajo está concebido con tonos fríos, para hacer más evidente esta sensación de "desamparo", de desvalimiento... animal, sí, pero motivador de idénticas atenciones y cuidados que cualquier lactante humano.

Sebastián Contreras nos invita a sumergirnos en su particular universo iconográfico, poblado de símbolos y metáforas, para integrarnos en una atmósfera subyugante, en la que el hombre y su imagen —sea ésta considerada como ensoñación idealizada o mera figuración material— constituyen la referencia medular que los inspira. Con un lenguaje plástico contemporáneo nos reactiva códigos significantes que evocan dicciones de fundamentación romántica, pero ahora referidos a otras pautas existenciales y a otras inquietudes de la humana especie, que nos cautivan y nos conciernen en el albor del nuevo milenio.

SEBAS CONTRERAS, *Donde viven los monstruos*, óleo / tabla, 88 x 68 cm.

A LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD

José María Domenech Vázquez
Director Museo de Bellas Artes de Córdoba

A lo largo de la historia el autorretrato ha sido un género artístico derivado del retrato, que a pesar de no haber gozado en origen de una gran popularidad supo hacerse hueco entre los artistas más destacados, convirtiéndose poco a poco en un referente histórico de gran interés dentro de las disciplinas artísticas y en la propia historia del arte. Si la idea del retrato supuso un espacio para la recreación y la fantasía, donde no solo se plasmaban los rostros sino que se perseguía captar el alma de la persona retratada, en el caso del autorretrato se añade una connotación que se corresponde con cierto aire de narcisismo creador por parte del autor. La idea de autorrepresentación supone que el artista se convierta en propio objeto de estudio, elevando su figuración a la categoría de perfección donde interviene su dominio de la técnica y su propio ego.

Durante el Renacimiento y el Barroco, con la autorrepresentación el artista buscaba dignificar su posición de creador, tanto desde un punto de vista artístico como de posicionamiento social. Se rodeaba de objetos y ropas lujosas para exhibir su buen estatus social mostrando sus capacidades artísticas y destrezas técnicas en el desempeño de su profesión. Los artistas incluían sus autorretratos en sus obras, como en el caso de Velázquez en las *Meninas*; el autorretrato era la obra misma, como el caso de Durero, Rubens, Rembrandt, o representaban su rostro en alguno de los personajes de las escenas, como en el caso de Caravaggio.

Goya realizó numerosos autorretratos en diversos momentos de su vida, y en el último de ellos aparece casi moribundo sujetado por su médico, al que dedica la obra.

Ya entrados en el siglo XIX el concepto de artista cambia al triunfar los ideales románticos contra el academicismo imperante, poniendo en primer plano la individualidad del artista con su capacidad creadora y transformadora. A medida que los artistas románticos sacudieron los cimientos del arte y la sociedad, sentaron las bases de la modernidad. Esta búsqueda de una libertad auténtica en todas las formas de arte se convirtió en la esencia de la creatividad del siglo XX.

Con la llegada de las vanguardias y la implantación de la fotografía como modo de representación de la realidad, los artistas desarrollan un lenguaje más personal, mucho más expresivo e involucrado con la sociedad de su tiempo. La libertad que poseen les permite acercarse a las emociones humanas de manera mucho más rotunda. Se podrían destacar las obras de Picasso, Schiele y Klee, donde desde perspectivas muy alejadas tratan de representarse con sus medios de expresión propios.

En el mundo contemporáneo el autorretrato se enfrenta al desafío del desdibujamiento de los límites convencionales, en una maraña de estilos y recursos gráficos poco ortodoxos. Se oculta en las sombras de lo que solíamos entender como autorretrato, exigiendo una exploración profunda de los aspectos ocultos que yacen entre la autorrepresentación física y la expresión de inquietudes personales, ideológicas o estados emocionales.

El autorretrato puede considerarse una travesía introspectiva del artista, se asemeja a un viaje a las profundidades del alma, donde el lienzo se convierte en espejo y la paleta en lenguaje. Este

ejercicio va más allá de la mera observación del rostro propio, es un acto de desnudez emocional, un intento de comunicar lo que bulle en el interior en un momento fugaz.

El rostro humano, ese compendio de experiencias y emociones, se convierte en un espacio donde el artista revela su esencia. Cada línea, cada sombra, es un testimonio de los momentos vividos, una huella de lo que fue y lo que es. Así, el autorretrato se transforma en un documento vivo de la evolución personal y artística.

Esta práctica trasciende la representación superficial del rostro y se convierte en un reflejo de la esencia del individuo a lo largo del tiempo. En cada pincelada se encuentra una historia, un capítulo de la vida del artista que se despliega ante el espectador. El autorretrato se convierte en un espejo en el que el artista y el observador se enfrentan a una verdad compartida.

El Museo de Bellas Artes de Córdoba conserva varios autorretratos de artistas entre los que se pueden señalar tres del pintor Luis Bea Pelayo y uno de Pedro Bueno.

El pintor Luis Bea Pelayo (1868-1962) se representa en tres momentos de su vida: en 1917, donde la profunda mirada del pintor se clava en el espectador a manera de desafío; en el segundo, de 1930, el autor aparece de espaldas y un espejo refleja su rostro; aquí el interés por exponerse es menor, interponiendo un barrera entre él y el espectador. La tercera pintura es de 1952, y aquí el artista aparece despojado de todo artificio con la clara intención de mostrarse tal cual es.

La obra de Pedro Bueno (1910-1993) presenta al artista con un gesto tranquilo y mirada serena; se podría decir que es fruto de una reflexión sincera y explícita en torno a sí mismo, con la intención de que el espectador pueda llegar a establecer directa empatía con el ser efigiado.

Como se ha apuntado, en la esencia del autorretrato yace la búsqueda de la identidad, no solo como una representación, sino como un resultado: una manifestación del pasado, el presente y el futuro del individuo. Es un puente entre el artista y el mundo, una ventana a la profundidad del alma. El autorretrato, en su desnudez emocional, revela la verdad más profunda de la experiencia humana, una verdad que trasciende el tiempo y el arte mismo.

RAFAEL RODRÍGUEZ PORTERO, ▶
Monumento al Inca Garcilaso de la Vega (pormenor)

ARTISTAS PARTICIPANTES

GUSTAVO GILLMAN
TOMÁS MUÑOZ LUCENA
JOSÉ GARNELO Y ALDA
JOSÉ M.ª LÓPEZ- MEZQUITA
PEDRO BUENO
ÁNGEL LÓPEZ- OBRERO
MIGUEL DEL MORAL
ANTONIO POVEDANO
GINÉS LIÉBANA
JUAN VACAS
PEPE DUARTE
JOSÉ JIMÉNEZ POYATO
FRANCISCO LINARES
MARCIAL GÓMEZ
TOMÁS EGEA
RAFAEL GRIERA
ANTONIO BUJALANCE
ANDRÉS QUESADA
ÁNGEL CABRERA
JUAN CANTABRANA
RAFAEL AGUILERA
JUAN HIDALGO DEL MORAL
MANUEL NARVÁEZ PATIÑO
EMILIO SERRANO
JULIA HIDALGO
JOSÉ F. GÁLVEZ

ISABEL JURADO
JUAN ZAFRA
ANTONIO POLO
LUIS – JUAN TORRES
PEPE BARROSO
RAFAEL CERDÁ
DESIDERIO DELGADO
ANTONIO BERNAL
JUANJO GÓMEZ DE LA TORRE
GERVASIO SÁNCHEZ
JESÚS IÁÑEZ
MANUEL- ÁNGEL JIMÉNEZ ARÉVALO
SANTIAGO CASTILLO
RAFAEL MARTORELL
MARÍA JOSÉ RUIZ
DAVID SANCHO
RAFAEL CERVANTES
FRANCISCO SÁNCHEZ MORENO
ANTONIO JEREZ
ANTONIO J. GONZÁLEZ
GUILLERMO BERMUDO
FRANCISCO ALARCÓN
WENCESLAO ROBLES ESCUDERO
CARMEN CHOFRE
RAFA LÓPEZ
SEBASTIÁN CONTRERAS

ÍNDICE

Salutatio, Antonio Pulido Gutiérrez, Presidente Fundación Cajasol 7
Presentación, José Cosano Moyano, Presidente Real Academia de Córdoba 9
LA REFLEXIÓN DEL ESPEJO, Miguel Clementson Lope 11
EL SELFIE DEL ARTISTA, Manuel Jesús Roldán Salgueiro 25
MIS AMIGOS, LOS PINTORES (EVOCACIONES CORDOBESAS DE UN AMANTE DEL ARTE), Carlos Clementson 31
EL POLIFACÉTICO GUSTAVO GILLMAN, INGENIERO, PINTOR Y FOTÓGRAFO, Juan Roberto Gillman Mellado 36
TOMÁS MUÑOZ LUCENA, M. Clementson Lope 40
JOSÉ GARNELO Y ALDA, José Antonio Cerezo 42
JOSÉ M.ª LÓPEZ MEZQUITA, M. Clementson Lope 44
PEDRO BUENO: SENTIMIENTO Y SENSIBILIDAD, Carlos Clementson 46
CONSOLACIÓN DE LA BELLEZA (ÁNGEL LÓPEZ-OBRERO CONTEMPLA LA CIUDAD UNA TARDE DE LLUVIA), Carlos Clementson 52
AUTORRETRATOS / I, MIGUEL del MORAL, Ángel Aroca Lara 56
ANTONIO POVEDANO, EN EL XV ANIVERSARIO DE SU FALLECIMIENTO, Manuel Concha Ruiz 62
LIÉBANA EN PARÍS, Jesús Cabrera Jiménez 64
GINÉS LIÉBANA O LA ALEGRÍA DE *CÁNTICO*, Carlos Clementson 66
AQUEL MAGO DE LA LUZ, Rosa Luque 68
JUAN VACAS, FOTÓGRAFO, R. Luque 70
JOSÉ DUARTE, M. Clementson Lope 72
EVOCANDO A PEPE JIMÉNEZ, José M.ª de la Torre 74
[FRANCISCO LINARES] ALGO MÍO (AUTOBIOGRAFÍA), Ricardo Molina 76
[MARCIAL GÓMEZ] BREVE TEORÍA DEL AUTORRETRATO, Bernd Dietz 78
[TOMÁS EGEA] EN MEMORIA DE UN AMIGO, Carmelo Casaño 80
RAFAEL GRIERA, M. Clementson Lope 82
[ANTONIO BUJALANCE] UNA TERTULIA DE AMIGOS, Francisco Solano Márquez 84
[ANDRÉS QUESADA / ÁNGEL CABRERA] IL RITRATTO DELLA PROSTITUTA, José M.ª Palencia Cerezo 86
EL AUTORRETRATO, JUAN CANTABRANA 90
RAFAEL AGUILERA, M. Clementson Lope 94
AUTORRETRATOS / II, JUAN HIDALGO del MORAL, Ángel Aroca Lara 96
MANUEL PATIÑO, M. Clementson Lope 100

AUTORRETRATOS / III, EMILIO SERRANO, Ángel Aroca Lara 102
CANCIÓN DE LOS CINCUENTA, Carlos Clementson 105
SEMBLANZA DE JULIA HIDALGO, Joaquín Sama Naharro 106
PEPE GÁLVEZ, M. Clementson Lope 108
ISABEL JURADO, M. Clementson Lope 110
[JUAN ZAFRA POLO] "ME PREGUNTO SI VALE LA PENA LA BELLEZA...,
Diego Martínez Torrón 112
METAMORFOSIS EN EL ESTUDIO, ANTONIO POLO 114
MI AUTORRETRATO, LUIS-JUAN TORRES 116
EL ESPEJO CHINO, PEPE BARROSO 118
RAFAEL CERDÁ, Manuel J. Roldán Salgueiro 120
ENCUENTRO ENTRE F. BACON Y R. RAUSCHENBERG, UN ATARDECER,
Jesús Loza 122
[DESIDERIO DELGADO / ANTONIO BERNAL] A VUELTAS CON EL *YO*,
Alfredo Asensi 124
SOBRE LA OBRA, JUANJO GÓMEZ DE LA TORRE 128
GERVASIO EN VUKOVAR, Arturo Pérez Reverte 130
AUTORRETRATO, JESÚS IÁÑEZ FERRER 132
[MANUEL ÁNGEL JIMÉNEZ] MUJERES, María Rosal 134
"ENCAJONADO FRENTE AL ESPEJO…", SANTIAGO CASTILLO 136
[RAFAEL MARTORELL] SANTUARIOS, Juana Castro 138
[MARÍA JOSÉ RUIZ] ENTRE MIS MODELOS, M. Clementson Lope 140
EL AUTORRETRATO, DAVID SANCHO 142
[RAFAEL CERVANTES] EL AUTORRETRATO Y EL ESPEJO, José L. González Cobelo ... 144
EL DINAMISMO INTELECTIVO DE PACO SÁNCHEZ, M. Clementson Lope 146
EL AUTORRETRATO COMO GÉNERO DESAFIANTE, ANTONIO JEREZ 148
[ANTONIO J. GONZÁLEZ] AUTORRETRATO EN DOS TIEMPOS, Manuel Gahete 150
AUTORRETRATO SOBRE BESTSELLER PICTÓRICO, GUILLERMO BERMUDO 152
¿ESPEJITO, ESPEJITO…?, FRANCISCO ALARCÓN 154
EL AUTORRETRATO, WENCESLAO TORRES 156
CARMEN CHOFRE, Guillermo Bermudo 158
[RAFA LÓPEZ] A MODO DE AUTORRETATO, Carmen Sánchez Romero 160
SEBAS CONTRERAS, M. Clementson Lope 162
A LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD, José M.ª Domenech Vázquez 166

Proyecto expositivo centrado en la estimación de un subgénero del retrato: el autorretrato, aquí considerado desde ámbitos artísticos diversificados que incluyen pintura, escultura, fotografía y grabado.

Concebida la exposición como reconocimiento a los artistas plásticos vinculados a la Real Academia de Córdoba —así como a los creadores literarios y críticos artísticos igualmente pertenecientes a la institución—, pero también como merecimiento para otros tantos autores contemporáneos que han destacado en sus respectivos dominios de especialización, bien sea pintura, escultura, fotografía o literatura, y que han aportado al panorama cultural de la contemporaneidad renovados efectos creacionales, sin cuyas comparecencias no estarían del todo adecuadamente representadas las diversificadas manifestaciones que caracterizan las dos décadas ya recorridas del siglo XXI.

El autorretrato precisa la ayuda de un espejo para que el artista ejecutante pueda vislumbrar su propia imagen y así poder plasmarla en el soporte plástico elegido. Pero los espejos constituyen mucho más que meros reflejos especulares, erigiéndose en auténticas ventanas a todo un universo al que acceder a su través si sabemos penetrar más allá de la somera componenda que en principio se nos muestra, para sumergirnos al otro lado mismo de estas simples apariencias (IMAGO TRANS SPECULUM) y poder llegar a alcanzar algún grado de certeza respecto a la esencia misma de las cosas.

Así, el autorretrato se erige en metáfora de las aspiraciones de sus protagonistas, pues también otorga la oportunidad de reflexionar sobre la propia conciencia, al quedar el sujeto enfrentado a sí mismo, en un ejercicio de introspección en torno a la propia verdad psicológica del artista.

M. Clementson

REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA
DE CIENCIAS BELLAS LETRAS NOBLES ARTES
1810

Fundación Cajasol