

REAL  
ACADEMIA  
DE  
CÓRDOBA

Colección  
M<sup>ra</sup> Teresa  
García Moreno  
Serie Catálogos  
Nº 5

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

# GINÉS LIÉBANA

100 AÑOS  
DE CREACIÓN  
(1921 - 2021)



2021

# GINÉS LIÉBANA, CIEN AÑOS DE CREACIÓN

EDICIÓN AL CUIDADO DE MIGUEL CLEMENTSON LOPE



ccdo  
DE CIENCIAS  
BELLAS LETRAS  
NOBLES ARTES  
REAL ACADEMIA  
DE CÓRDOBA

  
Diputación  
de Córdoba

Edita

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

Dirección y coordinación

Miguel Clementson Lope

Textos

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

Documentación técnica, bibliográfica y fotográfica

M. Clementson

Diseño gráfico y maquetación

M. Clementson, José Manuel Nieto Rosa

Edición fotográfica y fotografía

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

© De los textos

los respectivos autores

© De las fotografías

los respectivos autores

Especial gratitud y reconocimiento a

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

Impresión

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

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

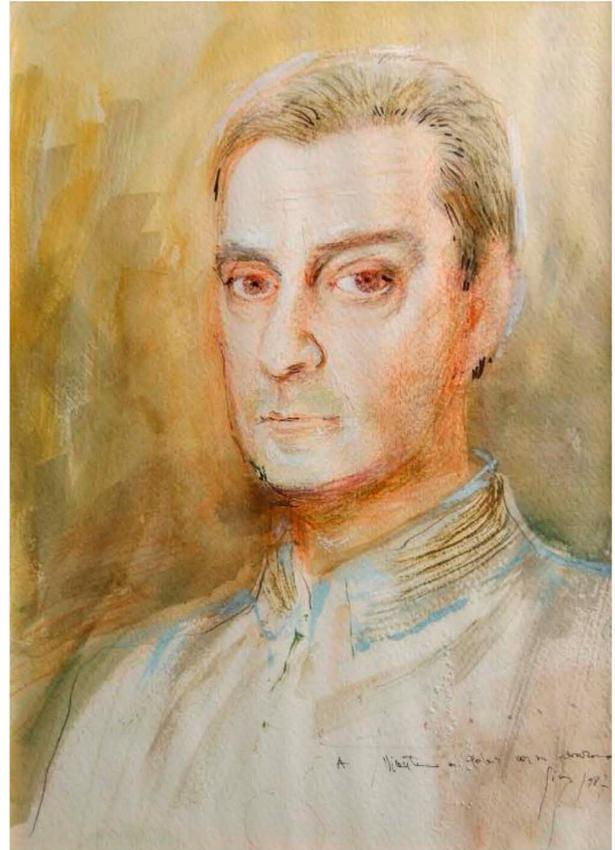
## LOS ÁNGELES ACTIVOS DE CÁNTICO

Vicente Núñez

Auténtico primitivo pasado por todas las Sorbonas y todos los monacatos caligráficos, para definirlo oscuramente habría que recurrir a las coartadas del discurso cinematográfico, que sólo dimiten del *astro* omnímodo si lo abandonan a su gloria futura en el celuloide efervescente de la luz fatal.

Tomo un texto pictórico cualquiera de Liébana e ingreso en una temporalidad que ya me había pertenecido alguna vez. Aun siendo ése el terreno *otro*, es, no obstante, por vecindad artística, el terreno común a ambos, que nos congrega y exulta en las ironías del relato, en tanto que secuestrado de la misma realidad burda de donde, uno y otro, habíamos conseguido partir algún día. Ahí está el secreto que permite la aparición instantánea de *lo afin*, por encima incluso de las trayectorias afectivas y de las estéticas seleccionadas. Pienso entonces que Liébana es un ser forzosamente *regresado* de su propia pintura, un referente que circula por arte de magia tras de haber sido lateral y temporalmente recludo en su texto pictórico, que él narra luego como un miniaturista consumado. Cierra Ginés la puerta de Velázquez y se abre el cuadro.

Conocí a Ginés Liébana en Málaga, en el verano de 1955. Ofelia do Nascimento, con su exótico turbante a dos bandas, apenas si imprimaba a aquel ser de increíble naturaleza alígera que recorría los parques y las playas con una prisa chapliniana, siempre enfocado hacia un límite urbano inasible, hacia un horizonte que sólo cobraba consistencia en la maravilla eidética de su mirada, en los resortes de su dominio sobre los árboles, en el dibujo de las fuentes que él ya traía en su morral desde París, Roma o Río de Janeiro. Su paso era menudo, sincopado, exigente. Parecía como si triturara abalorios y pigmentos. Sonaba a hojas y a saxo. Miraba hacia las cúpulas de las inmensas araucarias de las villas con un frenesí repentino de aguacero, que fragmentaba luego, como un puntillista infalible, en el calidoscopio de su inagotable absorción. Se dejaba fotografiar sobre



G. LIÉBANA, *Vicente Núñez* (1987), acuarela / papel, 34 x 24 cm.

balaustradas blanquísimas a las que sólo prestaba una atención de apoyo, disparándose elástico, como un felino *fauve*, hacia el espesor de los verdes y hacia el malva móvil de los estanques. Respiraba color. Volaba como un pez y nadaba como un pájaro. Era cordobesianamente arcangélico.

Yo iba a recogerlo al hotel *Lisboa* de la Alameda. Cuando, como una peonza radiante, surgía de entre las aspas de la puerta giratoria, alzaba los brazos hacia el añil intenso del cielo matutino como un Chagall volátil, manchado por su *foulard* de rayas y sus múltiples pertrechos de cartón y de lápices. Era un pintor que irradiaba música. A esa hora de la mañana, olía a café y a naranjas. Danzaba como un fauno debussyano ante los oscuros ficus de raíces aéreas, cerca de *Dardo*. Su relación con el pescado fue tajante ese mismo día en *Casa Pedro*. Al atardecer, frente al mar, encendió un cigarrillo egipcio. No volví a verlo hasta muchos años después.

## FRIVOLIDAD INSUMISA

Criaturas de pluma y tinta, los ángeles de Liébana vuelan sobre «Ingres» y «Guarro». No tienen otra conciencia que la de ser apresados. Inagotables, omnipresentes, arrasadores ángeles de Liébana. ¿De dónde procede esta caterva alada que se instala y anida allí donde la frontera de la pintura está a punto de convertirse en mística? ¿Qué anuncian cuando se uniforman como exclusivos estorbos y alabarderos de nuestra monotonía? ¿Qué saben de la muerte que, al insinuarla con un roce de seda, nos invaden de un desprecio insondable hacia ella? ¿Quién pudo nunca sorprenderlos desnudos de nosotros en el territorio innato que jamás poseyeron fuera de nuestra carne? ¿Qué hacen cruzando por el cielo de Córdoba, mojados de la belleza adversa de las murallas y del fulgor de nuestras miserables capturas? Oh, ginesianos ángeles de oro. Oh, Liébana de Córdoba.

## MATEO

Cuando contemplo el *Retrato de Mateo*, el niño que atraviesa el cristal de superficie se hace corpóreo, viene hacia la frontera de su añoranza. Eso indica que lo que Liébana propone es una lectura *encarnada* de la contemplación, un diálogo de los recursos sensoriales entre dos temporalidades: la que procede del relato impreso y la que rueda como una melancolía que habíamos perdido para siempre, al despeñarse desde la mirada informativa que perturbaba —quizás alumbrándola— nuestra insegura serenidad de sujetos expectantes. Si Mateo nos ha sido al fin *devuelto* es porque lo necesitábamos como correlato previo al discurrir de nuestra memoria y a la evidencia interpersonal de nuestros lenguajes no todavía unísonos. Mateo nos mira como nosotros no habíamos sabido mirarlo a él hasta entonces. Recuperamos así la conciencia de la ausencia, el esguince que no supimos introducir en la trama de nuestras frustraciones y nuestras fugas.

Veo por tanto, como en la raqueta de tenis de Miraflores de El Palo —tan lejana todavía en el tiempo a Marcel Proust—, que Mateo había adquirido ya la tensa receptividad devolutiva de su padre, y que, desde el lienzo que lo apresa y casi vanda, nos restituía una elasticidad dialéctica de juego limpio que acaso sin él no hubiéramos recuperado jamás. Que nos reintegraba al *locus*



G. LIÉBANA, *Mateo* [pormenor] (1987)

justo de la ebriedad y la alegría, como en los cangilones de una Albolafia redescubierta tras el espíritu genuino del cántico marginal que fuimos.

El lazo-chalina de Mateo se desliza hacia la cintura del niño con un desflecamiento de hebras que no está presente en la textura del chaleco azul. Pero hay una mota rosa, ya muy abajo, casi coincidiendo con los últimos estertores de la pincelada alargada, que conecta desconcertantemente con el trapajo del monigote rígido que él apenas sostiene entre las manos. La introducción en el cuadro de ese semáforo, en interrelación estrecha con el punto o mota del chaleco azul, nos avisa de un acontecimiento siniestro: el mundo exterior está escindido y, sin embargo, subrayado, para una mirada infantil atenta ya por completo a las sintaxis yuxtapuestas, obligándonos a un acto de interiorización veloz que nos devuelve a la época de la raqueta de tenis.

De tal modo que a lo que Mateo aspira es a desposeerse del muñeco observante, a recuperar su mirada, a desasirse de los encuadres de caballete y a situarse en un espacio donde la belleza lúdica no sea visible para el



G. LIÉBANA, *Mateo* (1987), óleo / lienzo, 40,5 x 30,5 cm.

ojo. Mateo ha cerrado su vista a la mirada de trapo y nos regala su conciencia abierta al mundo.

#### LA JOVEN PROMESA

Aunque de acuñación típicamente ginesiana, el apelativo «Romeraca», como despectivo de uso, es arcaico, al igual que sus incontables heterónimos en la novela picaresca y en la cultura pueblerina andaluza. Como Jacoba y Concha, princesas de la plaza de la Trinidad cordobesa; como el conde Ansúrez, que tenía tres hijas, pudo haberse afianzado en Cuéllar o Azuaga, pero provenía inevitablemente de Valenzuela. En cualquier caso, responde al método adjudicativo-disgregativo característico de Liébana, que utiliza asimismo en *Casanova en Priego*, en *El mueble obrero* y en todo el *attrezzo* irónico de sus piezas escénicas, que reivindican para el teatro somero los elementos de sostén que le

eran consustanciales: trama sucinta, máscara cara y lenguaje disoluto.

El mueble se asemeja a un personaje brechtiano que Liébana recupera de los depósitos académicos, donde la catalogación lo había arrinconado *senza pietá*. Liébana no inventa a Romeraca como buco personificable, sino al modo de una Patronía Lucanor cualquiera, pero que procedía ya de archisabidos textos medievales, desde los que había diableado con muy diversos atuendos, aunque nunca del todo definitivos.

El proceso de esa restitución, literaria o pictórica, se rige por sinuosas e imprevisibles afinidades, que pasan, de mano en mano y en el transcurso del tiempo, a otros juegos dialécticos, dentro de un mismo estandarte de sociedad rural al que siempre hay que referirse.

Parece indicárcenos que un texto exclusivamente alzado hasta el escenario del discurso culto sería plúmbeo. La tendencia moderna de los signos teatrales es aquella que los hace descender hasta el *hogar* que los presupone: el enredo cotidiano de lo que reta al énfasis teatral convencional, según el consabido modelo de teatro *aleccionador*. Es decir, la ironía —en sentido socrático— actuando desde el plano de un inframensaje ya no inevitablemente *literario*, sino dispersor de hábitos incompatibles con las estéticas supuestamente más avanzadas. La única cultura teatral ya posible es la *apresurada*.

Lo que acaso Liébana intente recuperar teatralmente, entre otras cosas, sea el espíritu inmediatamente anterior al desprestigio que los *ludi* comenzaron a tener desde los tiempos de Tertuliano, tras la promulgación del conocido catálogo *De spectaculis*. Puede querernos insinuar incluso que los *scurra* medievales fueron los herederos legítimos del texto casero. Y que devolverlos de nuevo hasta el lugar del que habían sido excluidos, entreverarlos y enredarlos en una malla escénica que pasa necesariamente por todos los avatares representativos —desde el Renacimiento al Barroco precoz, desde la pantomima *courtois* a la ópera bufa y al espectáculo de disfraz de estilo veneciano-carnavalesco—, constituye la única forma grata de recuperar un teatro que nunca había olvidado su intenso dibujo popular, su andamiaje sarcástico, la astracanada de expresarse con el gesto inconfundible de *lo fresco*. La Romeraca es una Celestina disfrazada de Popea.



G. LIÉBANA, *Milagro de la equivocación pagana* (retrato de *Monique Delacroix*), 1979, óleo / lienzo, 70 x 46 cm.

En *Milagro de la equivocación pagana*, un ángel-Lié-bana, sentado sobre una banqueta zoomorfa de inmenso ojo borgiano, asiste indiferente a lo que debería sernos propuesto como prodigio arbóreo: el encuadre de la carátula en un taraje escuálido, que asiste impasible a una escena ajena quizás a su entorno, pero que argumenta toda la indiferencia gélida del paisaje desolador de cepellones y granzas. No hay aquí contemplación alguna, sino muda expectativa a secas. El argumento compositivo ha de sernos revelado por algo que deberíamos aportar nosotros mismos desde fuera, por alguna suerte de intencionalidad que respondiera al ánimo en que nuestras desolaciones íntimas alcanzaron también ese punto quieto y distante, sin otra fábula que el propio

mito de la expectación. Por si fuera poco, los escasos elementos del cuadro que podrían resultarnos de algún modo *indicativos* —las manos del ángel-Lié-bana, el cuerno del cepellón, el sendero prometedor tras el primer cuerpo de montículo—, no hacen sino cerrarnos todavía más cualquier horizonte de escape, acorralarnos hasta la pregunta fundamental y última: *¿quién soy yo que contemplo mi contemplación?* Es entonces cuando Liébana nos arrastra hacia *su* postura, al núcleo mismo en que la referencia, como en la raqueta de tenis, no tiene otra perspectiva posible que la de nuestra propia vida, enfundada en el espesor de sus perplejidades cotidianas y en las fantasmagorías de sus ensoñaciones inútiles.



ccbo



REAL ACADEMIA  
DE CÓRDOBA



Diputación  
de Córdoba