

SOBRE EL PROCESO PICTÓRICO

Juan Cordero Ruiz

A mis compañeros de Academia.

En mis contactos y relaciones con expertos en arte, críticos, historiadores y pintores, siempre tuve la sospecha de que había una diferente manera de ver la pintura: manera diferente entre el pintor que la ejecuta y el espectador que la contempla. No es muy precisa esta generalización que, como todas, arrastra en su simplificación notables confusiones ya que, en la práctica, el espectador y el pintor no son valores absolutos. Poner límites muy definidos a estas dos heterogéneas parcelas de profesionales sería grave error, pues es frecuente que se instalen en la misma frontera y participen de los dos territorios: el espectador que conoce o intuye el proceso constructivo de la obra, y el pintor que está influenciado por los textos de quienes no han pintado nunca.

Creo que hay un placer singular en el descubrimiento, en la reconstrucción, en la participación del proceso creativo, que se escapa a la simple contemplación de la obra terminada. El seguimiento del proceso de ejecución conlleva la emoción misteriosa de la duda, la elección de las posibles opciones, de las correcciones y los arrepentimientos que, ya premeditada o instintivamente, el pintor va introduciendo como una aproximación a la obra ideal que se agita en su mente creadora. Pienso que aquellos que no han practicado el ejercicio pictórico se quedan solamente con “la última y superficial capa de la pintura”, en tanto que el pintor se puede involucrar e introducir, desde la imprimación del soporte, en ese proceso que arranca de la primera idea y adivina el camino, ya directo, ya sinuoso o titubeante, que lleva a la culminación de la obra final. Puede considerarse como si los primeros tuviesen una visión estática de la pintura, mientras el pintor la contempla como una dinámica tela de Penélope.

Tal vez sea la técnica o el procedimiento, eso que los pintores valoran tanto: el “como está conseguido” aquel matiz, aquella tonalidad o transparencia, aquel equilibrio o armonía de líneas, formas y colores tan difícil de explicar con palabras. Recuerdo aquella larga discusión entre dos ilustres académicos, miembros de un tribunal ante una pintura: por una parte el muy experto catedrático de Historia del Arte D. José Milicua, por otra el gran pintor catedrático de Paisaje D. Miguel Gutiérrez, dos personalidades que pueden ser representativas de esas dos formas diferentes de ver una pintura. Frente al cuadro pedía el primero razonamientos, explicaciones y argumentos de las excelencias que Don Miguel veía tan claras. Para el pintor era incomprensible que el historiador no viese las calidades plásticas que él percibía con tanta claridad. Ante los miles de argumentos llenos de erudición de Milicua, Gutiérrez se encerró en un irracional y concluyente “es bueno el cuadro porque lo digo yo que soy pintor”. Esta salida, que puede parecer hasta un poco insolente, es la única posible cuando se tienen que explicar con palabras las sutilezas de unas formas y unos colores cuyo lenguaje es inefable.

No es desvelar ningún secreto, ni airear las intimidades de ningún jurado en los que he participado, exponer este comentario producto de mi experiencia: cuando no había intereses ajenos a la intrínseca calidad de la obra, los miembros pintores eran todos coincidentes con la calidad de una pintura, en contraposición, los miembros no pintores tenían opiniones muy diferentes y dispares. Y yo pensaba que se llegaba armoniosamente al acuerdo final, más en virtud de las buenas formas, educación y tolerancia que tenían los jurados en los que he tenido la suerte de participar, que en convicciones estéticas personales.

Ya sé que la pintura, como todo arte, tiene por destinatario al hombre, a todos los hombres con sus poliédricos puntos de vista que le otorgan perspectivas personales. Pero lo que defiendo es que conocer el proceso creativo de la obra pictórica (y mejor haberlo practicado) confiere un nuevo sentido para apreciar ciertas calidades pictóricas que escapan al simple espectador. Quede claro que ese proceso creativo no ha sido, ni es, siempre igual. Cada época, cada estilo, cada artista, incluso cada obra, sigue caminos diferentes. No se trata, pues, de un único recorrido, común a toda la pintura, que una vez aprendido sirve para todas las obras. Es, precisamente, esa variedad de tantos inciertos y sorprendentes procedimientos que sigue el *pintor-autor*, lo que provoca en el *pintor-espectador* estí-

mulos de recreación, y le arrancan ese goce de participación (y de co-autoría) que le convierten en un “espectador diferente”.

También dejo claro que no pretendo remontarme a la etapa previa de la idea, del concepto, que cada pintor tiene del arte de la pintura. Quiero referirme solamente a la etapa material de la ejecución sobre el lienzo, donde esa caligrafía de líneas, formas y colores, en su hacer y des-hacer, pueden proporcionarnos pistas suficientes para adentrarnos cautelosamente en el sutil, apasionante y misterioso campo de la creación artística.

El ideal o paradigma de esta propuesta sería haber estado, presente e ignorado, viendo pintar las Meninas a Velásquez, como por el ojo de la cerradura de la estancia real y, a la vez, oír los comentarios del pintor. Hoy tenemos, es verdad, muchos reportajes cinematográficos de pintores que pintan, como por ejemplo Picasso en 1955, ante la cámara de Henri-Georges Clouzot rodando “*El Misterio de Picasso*”; pero desconfío del artificio de ese simulacro destinado al público, que siempre impone cierto pudor al *pintor-actor*, cuando, por el contrario, no se traduce en una cierta impudicia, por lo falso del espectáculo, como es el caso de Antonio López pintando “*La flor del membrillo*” ante la cámara de Víctor Erice. También hay muchos textos que, con marcada intención pedagógica describen e ilustran, paso a paso, la ejecución de una obra pictórica. Ciertamente que son de gran interés, aunque tienen el defecto común de ser una ineficaz teoría para quienes solo los miran sin ponerlos en práctica. En este mismo error pueden caer quienes, leyendo estas líneas, esperan pasarse al campo del pintor, sin el imprescindible ejercicio del taller.

Con este artículo, que es más una provocación que un ejemplo, quisiera estimular en mis colegas pintores y escultores (en particular a los dedicados a la enseñanza) para que muestren su propia manera de trabajar, hasta donde ello sea posible. Modestamente yo quiero correr el riesgo de mostrar mi trabajo, exponiendo lo que está a mi alcance; tal vez, reitero, no sean los mejores ejemplos, pero tienen la garantía de la autenticidad, pues los testimonios fotográficos que presento no tuvieron nunca la intención de ser mostrados en público; no son, por ello, los mejores ejemplos didácticos; si a ello sumamos la ausencia del color, es fácil prever que seremos poco convincentes con nuestra propuesta.

Sentado, pues, que ni soy el mejor modelo ni son las mejores imágenes secuenciales, asumimos el riesgo de estas letras para que, como

mínimo, dejen constancia de mi sospecha, ilustrando esa “diferente” manera de mirar la pintura que tenemos los pintores.

* * *

Dentro de mi concepto del arte de la pintura, y de mi personal estilo pictórico, no poseo un patrón o norma única preestablecida para hacer el cuadro. En cada obra, según las circunstancias, el planteamiento es diferente y adaptado al fin que me propongo con esa obra. Cada cuadro que presento aquí tiene una particular lectura y un proceso de ejecución distinto. Como clarificación de este hecho propongo cuatro ejemplos, con tres obras variadas de las que poseo, casualmente, testimonio fotográfico; asimismo traigo una obra singular que expongo al final.

EJEMPLO PRIMERO. Creación original de una batalla histórica, con referencias tomadas de otras pinturas. (Homenaje a Paolo Uccello)

El cuadro está pintado al óleo, con el tema o argumento de “Una batalla”, como homenaje al pintor florentino Paolo Uccello, con motivo del seiscientos aniversario de su nacimiento.

La primera idea fue reconstruir y sintetizar la serie de las pinturas realizadas por Uccello, en conmemoración de la Batalla de San Romano entre florentinos y sieneses, por considerar aquellas pinturas como las más representativas y logradas del pintor, donde una equilibrada armonía y una ordenada composición nos sorprenden tanto en su conjunto como en sus detalles.

Pretendimos mantener los caracteres iconográficos y cronológicos de esas obras, pero rompiendo el orden y equilibrio estático, casi escultórico, de los personajes, cambiándolos por un dinamismo y una confusa algarabía que no tienen estas pinturas prebarrocas.

Precedió a la etapa pictórica propiamente dicha, una amplia documentación sobre la pintura de Paolo Uccello y, particularmente, de estas tres batallas que han llegado hasta nosotros. Los estudios históricos y estilísticos sobre ellas son abundantes, si bien con bastantes dudas y contradicciones. Referente a su composición perspectiva ya dijimos algo en un artículo publicado en esta Real Academia de Bellas Artes, con el título “*Paolo Uccello cumple seiscientos años*”; ahora nos ha interesado el estudio de la composición circular que propone Alessandro Parronchi en su

“*Studio su la dolce prospettiva*”, para nuestra expresión pictórica. No hicimos un boceto previo, aunque ya habíamos realizado otra obra de menor formato, meses antes, con semejantes intenciones. Como puede verse es una obra “muy pensada” en este proceso previo a su ejecución sobre el lienzo. El curioso espectador podrá descubrir detalles y alusiones de ricos símbolos, en los que no falta la ironía; pero esos son aspectos de la pintura comunes a cualquier espectador ilustrado que vea el cuadro finalizado, y no pertenecen a esas exclusivas valoraciones del pintor que aquí señalamos.

Figura 1. En este primer esbozo, realizado a carbón directamente sobre el lienzo (que se puede adivinar en la obra terminada, y el pintor reconocerlo como persistente, pese a la metamorfosis final) se buscaba el ritmo compositivo de las líneas curvas de círculos concéntricos que, junto al movimiento de otras curvas, expresasen el equilibrio de la simetría compositiva de toda la obra. Sirven de bases figurativas las referencias a dos caballeros enfrentados, como protagonistas formales de esta pintura, si bien en este primer momento estábamos preocupados por el sentido rítmico total del conjunto, proponiendo un ritmo central predominante.



Figura 1

Figura 2. En un segundo paso, y sobre el mismo lienzo (se entiende que son transformaciones continuas y no “pasos” de etapas cerradas) aprovechando la facilidad de borrado y correcciones del carboncillo, se perfilaron las figuras de los caballos, para cuya tipología anatómica fueron tomadas como referentes la del caballero Niccolò da



Figura 2

Tolentino de la tabla de la National Gallery de Londres. Introducimos grandes variaciones sobre ese magistral modelo, como se aprecian en las patas delanteras asimétricas y en la cabeza más reprimida del animal. Para el caballo enfrentado de la derecha tomamos como referente el caballero sienés Bernardo Dino della Icarda, figura central en la tabla de los Uffizi de Florencia. Buscando completar y apoyar estos ritmos tanteamos otras formas y figuras (totalmente inventadas) en torno a las dos principales.

Figura 3. En esta tercera etapa todavía estamos preocupados con el

concepto gráfico dibujístico de la composición. Hasta este momento nos habíamos centrado más en el aspecto compositivo planimétrico, o sea, en el desarrollo de la escena sobre el plano paralelo del cuadro; ahora introducimos escorzos y figuras para componer en profundidad, creando volúmenes que estructuran las tres dimensiones de la escena.

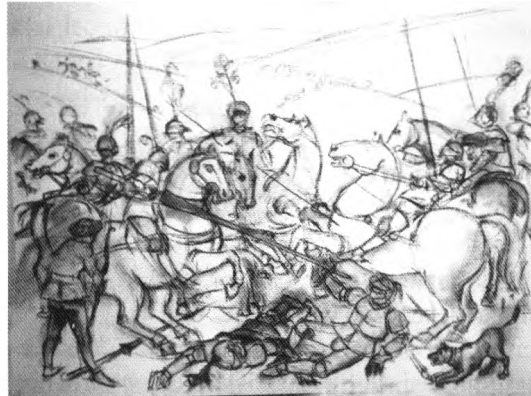


Figura 3

A las predominantes formas curvas de los dos caballos protagonistas de perfil, vamos agregando estabilidad por medio de líneas rectas, como son las lanzas y las amplias curvas del fondo, que unifican el paisaje. Centramos nuestra atención en una serie de figuras secundarias que rellenan espacios con ritmos y arritmias que prestan inestabilidad e inquietud a la escena, además de la tercera dimensión que hemos señalado antes, cual corresponde al desorden de un lance belicoso. Los guerreros caídos son una inexcusable referencia al “guerrero muerto” de la tabla de Londres, el cual ha quedado como referencia paradigmática del escorzo perspectivo en Uccello. El arquero de la izquierda, como el perrillo ladrador de la derecha ensanchan en composición la base del cuadro, y traen a primer término notas humanizadas y anecdóticas del hecho más cruento de los contendientes. Introducimos el caballo encabritado del centro como “fiel” equilibrante de esta balanza, especie de árbitro-testigo en la simétrica pelea.

Figura 4. Si bien habíamos tenido presente en todas las etapas anteriores el concepto pictórico del color, es ahora cuando lo afrontamos deci-

didamente “manchando” el lienzo. Lamento que no se pueda precisar por estas ilustraciones en blanco y negro lo que el color significa en esta obra. De cualquier forma, en esta primera etapa cromática, diremos que el color está dado con óleo muy fluido, diluido en esencia de trementina, lo que permite la modificación posterior por su rápido

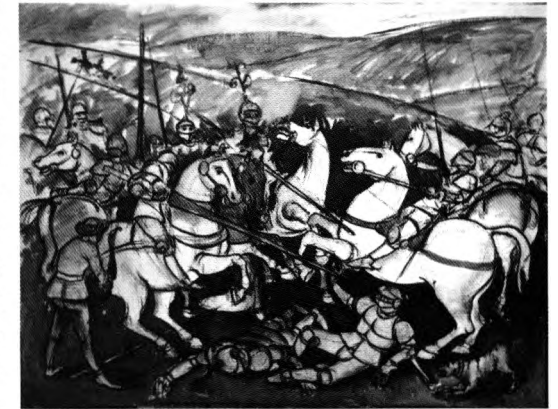


Figura 4

secado y poco espesor no contaminante de las capas posteriores. La preocupación fue principalmente más de carácter valorativo que tonal, o sea, buscando el concepto claroscuro a través del tono cromático. Con ello tratábamos de acentuar y definir los volúmenes, llenos y vacíos, integrando los fondos y las figuras. En este momento se acentúan las líneas oblicuas que, de arriba abajo y de izquierda a derecha, como las lanzas que marcan la dirección de pendiente entre el bando ganador de la izquierda y el perdedor de la derecha; estas direcciones se acentúan con el color uniforme y con pequeños detalles, como la especie de baticola del caballo de la derecha y la pata izquierda delantera del caballo de la izquierda.

Figura 5. En esta etapa estamos plenamente sumergidos en la plástica pictórica. Es el colorido el que modela las formas, las armonizan y relacionan.

Los tonos pasteles y saturados, blancos y rosas de los caballos, contrastan con los ocre y oscuros de las armaduras de los guerreros. El tapiz del césped verde del suelo, en sus claros y oscuros, enlaza con los verdes más azulados y grises del fondo lejano.



Figura 5

Ensayamos varias posibilidades sobre el color local de los caballos, descubriendo que se quedaban muy aislados del conjunto (debido a su clara tonalidad) los tres caballos del centro. Es, por ello, que a los tonos rojizos de la grupa de los dos caballos que flanquean los tres centrales, le cambiamos por tonos más claros y semejantes a los centrales, con lo que la composición se ensanchó, como puede verse en la figura siguiente.

A este juego de propuestas experimentales es a lo que venimos refiriéndonos con la mirada crítica del pintor.

Figura 6. Ahora, resuelto el conjunto, nos centramos en “ajustar” los colores que desentonan y distraen, y buscamos algunos detalles que



Figura 6

complementan la escena; por ejemplo, el poblado fortaleza del ángulo superior derecha. Dentro de esas gamas de grises, verdes, blancos y azulados, se introducen salteadas y excitantes notas del complementario rojo: caballo y perro por la derecha, sangre en el centro bajo, siguiendo con la casaca roja del arquero, que enlaza y cierra por arriba con algunas cimera y las franjas del estandarte; las parcelas de campos cultivados al fondo se matizan y suavizan para alejarlas al término perspectivo al que pertenecen. Caballos sueltos sin caballeros que han huido y pacen en el campo. Flores primaverales entre el horror de la sangre y las pezuñas...El estudio de las cimera y el estandarte. Las expresiones de los asustados ojos tras las celadas; los adornos en los arneses y guarniciones de las caballerías, etc.

No podemos relatar aquí la gran cantidad de sugerencias que produce cada pincelada, cada color o cada trazo porque, repetimos, se trata de un

hacer y deshacer sobre la marcha, guiados por la intuición inexplicable que en ese momento se impone sobre estos razonamientos generales. Yo no podría decir por qué preferí blanco el caballo de la izquierda y rosa el de la derecha; tenía que tomar una decisión y, guiado por el instinto o la sensibilidad, opté en ese momento por esos dos tonos. Pero lo que sí hice mentalmente fueron varias combinaciones con otros tonos y, sin argumentos racionales, me decidí por estos. Luego fui acomodando a esos dos tonos principales las demás armonías secundarias que, naturalmente, me permitían más juego de variables.

Probé varios tonos en las armaduras de los guerreros, pero al ser un color secundario de tonos apagados y sordos que no afectaban al conjunto, decidí poner en tonos calientes ocre los del bando florentino, y fríos acerados en los sieneses, más acorde con la referencias históricas; ello no afectaba mucho a la armonía global y establecía una lógica descriptiva y veraz en la escena.

Nota: aunque he señalado seis “pasos” correspondientes a las seis fotografías que poseo, debo advertir que la ejecución pictórica fue un proceso continuado, una transición natural y continuada, sin los saltos de un estado a otro que aquí imponen las ilustraciones.

EJEMPLO SEGUNDO. Un retrato o pintura directa del natural. (Retrato de mi nieto Pablo)

A diferencia del caso anterior, que era un tema imaginario donde el modelo lo teníamos en nuestra mente, en este segundo ejemplo el modelo estaba presente, y las referencias a él eran continuas y directas. Es una pintura más mimética y realista, que permite menos variantes y fantasías creativas, para conseguir ese ineludible valor del retrato, el parecido, conjunto anatómico de la expresión singular y de la vida interior del retratado.

El proceso, pues, cambia. Buscando la naturalidad y personalidad del modelo, este se resiente y altera al ser observado, por ello simulamos un tiempo de dibujo y estudios, que nos sirvieron para que el modelo se confiase y se abandonara a sus gestos naturales. En ese periodo inicial de tanteos hicimos los primeros esbozos, tratando de sorprender y captar las posturas que son propias de cada individuo, en un hacer y deshacer de líneas esenciales.

Figura 7. Se trata de un momento de los muchos tanteos iniciales que hicimos, donde trazábamos y borrábamos constantemente, tanto para

romper esa rigidez artificial del modelo como para familiarizarnos con sus rasgos característicos. Y ello sin abandonar el sentido compositivo del cuadro (equilibrio de las formas, proporciones, compensación de los espacios llenos y vacíos, armonía entre el todo y las partes). Sobre este dibujo inicial seguimos trabajando, poniendo y quitando hasta que el instinto inexplicable del pintor nos dejaba satisfecho.

Figura 8. Insistiendo y perfeccionando en las formas del cuerpo y los brazos, se puede decir que terminó la primera etapa cuando “las cosas queda-



Figura 8

ron en su sitio”. Entonces centré mi preocupación en las formas y proporciones de la cabeza, obligado centro de atención en el retrato. La estructura craneal, las proporciones de la frente, los ojos, nariz y boca las voy ajustando en pos del parecido y la expresividad del conjunto. Refuerzo con el carboncillo las zonas de claroscuro para que el contraste de los tonos no me confundan sus proporciones. Estudio los detalles: el eje horizontal de los ojos y el ritmo lineal de las cejas, junto a la línea horizontal y ondulada que separa los labios, constituyeron para mí la clave de la expresión y el parecido. Planteado así el dibujo con el carboncillo, procedo a su fijación para evitar que contaminen los colores de la siguiente etapa.

Figura 9. Fijado el carbón, y ya con la pintura, introduzco en ese esquema lineal el color al óleo de modo fluido y directo. Las líneas serán límites de parcelas cromáticas. La relación entre estas grandes zonas cromáticas son la esencia del cuadro, pues si bien es un retrato, nunca puedo



Figura 7

olvidar que se trata, antes de nada, de una pintura que debe expresarse por medio de las formas y los colores. Sigo fiel a esa idea expresada por Maurice Denis, por otra parte evidente, que un cuadro antes de ser un tema con paisaje, retrato o bodegón, es una superficie con colores.

Elijo una gama de tonos fríos, verdes ocres para el fondo, y azul celeste para la camisa; con ello quiero destacar el color moreno-rojizo de las carnaciones, pues el retrato se realiza en verano. Pero el color tiene una cualidad denominada brillo o valor que nos lo hace aparecer como claro u oscuro; este factor valorativo lo he tenido muy en cuenta al yuxtaponer dos colores, para que la parte clara iluminada de la cara (en la gama de los rojos) destaque sobre el fondo oscuro (de la gama de los verdes ocres). De semejante modo, la parte sombra oscura de la cara y el pelo, destacan sobre el color verde más brillante del fondo. La pintura en esta primera etapa del color es poco matizada, y ando más preocupado por el valor que por el tono.

Con el pincel, cargado de pintura más fluida, corrijo y dibujo nuevamente las formas de toda la figura, en sus proporciones más ajustadas y en las morfologías anatómicas más precisas, ya que los diferentes tonos alteran visualmente los espacios y las formas que antes eran monocromas.

Figura 10. En esta última etapa tratamos de ajustar las sordas armonías de los tonos subyacentes con otros tonos superficiales que, por semi-transparencias o veladuras, crean una rica gama de sutiles tonos medios. Pero no es solo eso, el color es el elemento modelador de las formas, que adquieren volumetría en virtud del claroscuro. La parte inferior del cuadro, y concretamente el fondo, lo acentúo con tonos oscuros más intensos; con ello busco darle más estabilidad a la figura, y destacar una volumetría del conjunto de la figura sobre el fondo. Los volúmenes de la cara se enriquecen con los peculiares detalles de los ojos, labios, pelo, y correcciones de los perfiles de la oreja, pómulos, cejas, dirección de la mirada, arranque del cuero cabelludo, y todos aquellos detalles que son necesarios para que el



Figura 9

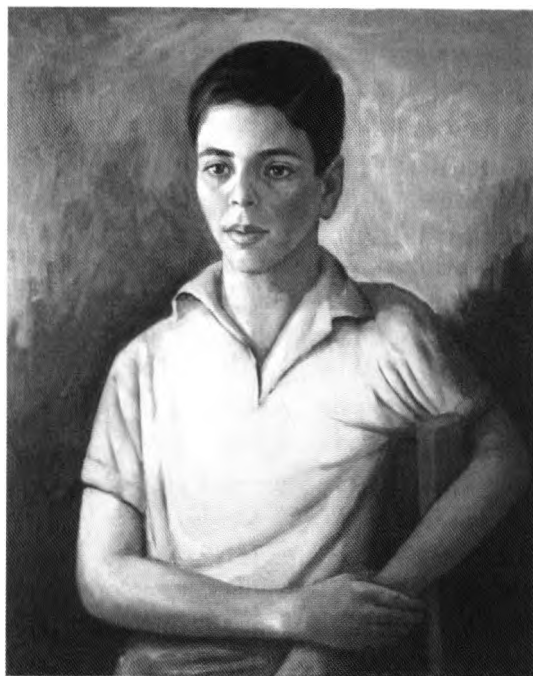


Figura 10

probásemos cambiar la curva de la solapa izquierda de la camisa, que linda con el cuello, hacia el lado opuesto? ¿Serían menos rojizas las carnaciones del rostro si el fondo verde claro fuese más azul violáceo?... Sugerencias de este tipo, muchas más sobre el color, la textura, el tratamiento de las superficies, incluso del planteamiento general de la obra, son las que enredarían al pintor que contempla el cuadro y se involucra en su proceso creativo.

EJEMPLO TERCERO. La invención de una Torre de Babel, con una fijación subconsciente en el modelo de Bruegel.

Estas pinturas siguen un proceso creativo claramente diferenciado de los dos ejemplos anteriores. Si por el título parece que se refiere a la torre bíblica del Génesis y si, efectivamente, el tema de la confusión del lenguaje tiene relación con las confusas, complejas e inconclusas morfologías constructivas de mis cuadros, el motivo directo de mis creaciones giran en torno a la idea de las Torre de Babel que pintara Pieter Brueghel, el Viejo, particularmente la conservada en el Kunsthistorisches Museum

profano espectador considere “terminado” el cuadro.

Sin embargo, el prototipo del “pintor-espectador” que aquí comentamos, verá el cuadro retomando la pintura donde yo la dejé: ¿sería más armonioso el conjunto si inclinásemos un poco el eje vertical de la cabeza? ¿Y si la recta del antebrazo izquierdo fuese menos rígida? ¿Son repetitivos los pliegues de la axila? ¿Debería acentuarse la longitud del brazo izquierdo para conseguir por el dibujo lo que aquí se disimula por el tono? ¿Y si

de Viena, de la que realicé múltiples variantes (entre dibujos y pinturas unas treinta). Esa mole arquitectónica me ofrecía un tema sugerente para desarrollar dos cualidades personales: la perspectiva como ejercicio libre del rigor de la cátedra, y los elementos constructivos que tenía reprimidos de mis años de profesor en la Escuela de Arquitectura. Como un símbolo de lo inacabado y de la confusión, me incitaba a crear en total libertad una serie, cuyo precedente lo tenía en “Las cárceles” de Giovanni Battista Piranesi. No de forma premeditada sino en un posterior análisis es cuando fui conciente de estas vinculaciones históricas y personales.

El proceso es único para cada obra, o sea, que no continuaba los logros fijados en el dibujo anterior, completándolo y perfeccionándolo, sino que partía de cero, como si se tratase de otro tema diferente e inédito. Como jugando con el bolígrafo, fantaseaba con las formas constructivas que se encadenaban unas a otras, creando, dentro de una aparente lógica, unas construcciones imposibles desde la técnica del constructor. Todas, tanto dibujos como pinturas, son obras elaboradas sobre la marcha, cuyas correcciones o logros no se continuaban en la siguiente obra, y las referencias eran todas al cuadro presente. Se puede decir que ante el papel o el lienzo inauguraba unas nuevas formas que se iban desarrollando a lo largo del proceso, imponiendo ellas su propia ley de desarrollo y seguimiento.

Lo que tienen en común es el bloque de partida, casi escultórico, como de piedra o barro, que fuésemos excavando o modelando sin un plan determinado. Por nuestro dominio casi instintivo de la perspectiva, no teníamos dificultades técnicas para situar aquí un hueco, allí un túnel, ahora una rampa, más allá unos contrarrestos, unas escaleras, unos arcos...y así todas las múltiples peripecias de la arquitectura, eran puro divertimento. Son unas obras que, teniendo todas un mismo concepto y una misma técnica, varían los juegos de sus anárquicas formas.

El modelo o idea común era una estructura gigantesca de torre en proceso de edificación, con estructura hueca para la habitabilidad de sus moradores, y como un pastiche que mezcla estilos y fórmulas, simbolizando la previsible confusión que dictamina Yahvé: “*Confundamos su lengua, de modo que no se entiendan unos a otros*”.

Figuras 11, 12, 13, 14.

Son cuatro ejemplos de dibujos realizados sobre papel, con bolígrafo negro y técnica de rayado. El estilo gráfico es muy semejante en todos

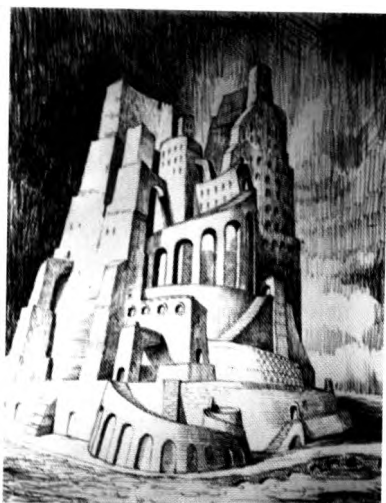


Figura 11



Figura 12

ellos. De los cerca de veinte dibujos que hicimos, entresacamos estos cuatro ejemplos, por no ser reiterativos en la misma idea, y porque son los que tengo más a mano. El proceso es muy directo y, seguramente, hay implicadas acciones del subconscientes que tanto gustaron a los surrealistas. Aquellas acciones casi incontroladas que hicieron exclamar a Picasso, “yo no busco, encuentro”; y que comentaba Miró con aquella otra frase: “Pinto



Figura 13

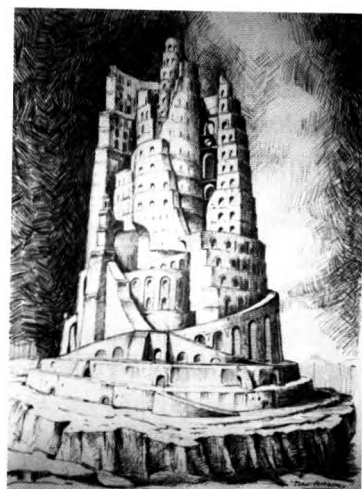


Figura 14

pegado al lienzo, y cuando me retiro, el primer sorprendido soy yo”.

El proceso, como se ve, es puramente intuitivo, apoyado en la técnica perspectiva casi con automatismo, y con la idea de fondo de la gran torre. Las subidas en rampas o escaleras helicoidales, ya cilíndricas o cónicas, contrafuertes para mantener la estática de la verticalidad, y el arco de medio punto que permite el tránsito de aire y luces al interior.

Algunas de estas torres están en febril laboriosidad, contrastando otras aparecen abandonadas o en día de descanso. El sentido troncocónico del conjunto, ha prevalecido sobre el piramidal de zigurat, en casi todas las obras que he realizado.

Figura 15. Aquí en blanco y negro, (puede verse en color en <http://www.personal.us.es/jcordero/DISTANCIAS/obras14/42.jpg>)



Figura 15

Ya se trata aquí de una pintura con mayores dimensiones (1.16 x 0.89 m.) que no se puede realizar en una sola sesión, como los dibujos de las figuras anteriores. Ello significa que es más meditada, más sostenida la idea, y un proceso más laborioso y duradero el tiempo de ejecución. Esta composición está más expandida en sentido horizontal, abarcando un paisaje más amplio, que incluye obras de ingeniería y desagües, como la lógica de poblados próximos para las grandes masas de trabajadores de estos monumentos. Cielo tormentoso y el arco iris de la promesa lo relacionan con el Diluvio Universal.

Para a lo que aquí interesa (que no es otra cosa que su proceso pictórico) fue dibujada directamente sobre el lienzo, con morfologías próximas a estos resultados finales.

De manera más o menos consciente, cuando el pintor imagina una escena, toma posicionamiento para verla desde un punto de vista. Ese punto de vista se halla proyectado como punto principal sobre el cuadro, que de ser este vertical, el punto se encuentra en la línea del horizonte. Esa

línea del horizonte está a nivel con los ojos del espectador. La línea del horizonte perspectivo la situé a la altura de la tercera terraza; me asaltó la idea de situarla más baja para destacar la mayor grandiosidad del edificio, pero con ello también perdería dominio y visibilidad de las otras terrazas vistas desde muy abajo. Reconozco que estos problemas constituyen para mí una elemental planificación, cuyas consecuencias morfológicas me surgen casi con automatismo. Como ese virtuosismo, producto de mi larga profesión de Profesor de Perspectiva, me podía llevar a una frialdad casi fotográfica, más bien tuve que luchar por no sucumbir a lo que la lógica perspectiva me pedía, y violar concientemente, con cierta anarquía y libertad, algunas direcciones lineales.

Figura 16. En contraposición simétrica al cuadro anterior me propuse este con idénticas dimensiones. En esta ocasión sí tuve presente la obra de la figura 15, más por el argumento que por la técnica y el tratamiento. Se trataba de una especulación imaginativa sobre el deterioro natural de una torre inconclusa y abandonada al cabo de un tiempo. La confusión de la lengua y la dispersión bíblica de los constructores de la torre, hubo de acrear una ruina progresiva a la edificación. Ese aspecto fue el motivo que me sirvió de modelo en este cuadro de la figura 16. Negros nubarrones, aunque con presencia del arco iris; bandadas de pájaros, rebaños de cabras; puentes derruidos, terrazas redondeadas por la acción de las aguas y del viento. Arbustos silvestres con destructoras raíces...



Figura 16

Pero, insistiendo en el tema de este artículo, todo eso puede apreciarlo el espectador no pintor, incluso estimularle su imaginación para recrear fantasías sobre el paso del tiempo, reconsiderando la caducidad de las grandezas humanas y las consecuencias de la soberbia... Aunque todas esas fantasías no sean cualitativamente pictóricas, sino literarias, filosóficas o morales.

Visto con ojos de pintor, quise acentuar el misterio y cierta inquie-

tud, con su asimetría compositiva, desviando la forma del macizo a la derecha, y provocando una oscura oquedad a la izquierda, con densas nubes de lluvia. Las horizontales en zigzag acercan al espectador a la escena, introduciéndolo en ella escalonadamente. El desorden de los huecos irregulares tratan de aumentar el desorden y desequilibrio, que potencian la inquietud del espectáculo. En contraste con los colores luminosos y primaverales del cuadro anterior, aquí predominan los ocre y grises, colores de mucha tristeza y melancolía por su asociación a las estaciones otoño-invierno.

El proceso pictórico no siguió ninguna pauta original. Primero fue un bosquejo de las grandes líneas compositivas y formales; luego nos limitamos a un poner y quitar entrantes y salientes basados en el claroscuro; por último, sin desentonar con la armonía sorda de los colores, pusimos en el conjunto los detalles anecdóticos que potencian el tema del cuadro: manada de cabras, ramajes desarrollados de forma anárquica, bandadas de pájaros, grietas en los paramentos, rotura de los arcos, restos de paredes en inestable equilibrio, etc.

Seguir o imaginar esas operaciones pictóricas, con su repercusión en la totalidad y conjuntos morfológicos de la obra, son las cualidades que imagina un pintor-espectador ante la obra terminada.

Figura 17. Este cuadro lo hemos imaginado en un formato vertical, y más próximo al espectador, por lo que el fondo ocupa menos espacio y la figura se agranda casi desbordando los límites del formato. Se encuentra la construcción de la torre en plena actividad, con multitud de personajes que laboran en distintas faenas. El contraste entre el tamaño de las figuras y las moles arquitectónicas provocan una escala comparativa de evidente grandiosidad del edificio. Junto a la estabilidad de las formas construidas, contrastan la movilidad y el estilo impresionista empleado para representar los grupos humanos, cuyo acierto pictórico es el concebir esos individuos como agrupaciones que se identifican con personajes en acción. Esto no quita cierto divertimento imaginativo, adivinando las

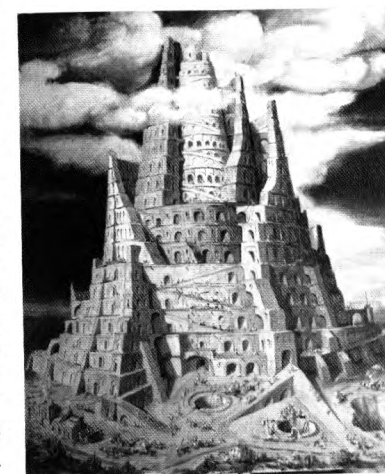


Figura 17

acciones de estas miniadas figuritas que, ya en escaleras, rampas, cuerdas, cabrestantes, arrastres deslizantes o rodados, ofrecen un rico entretenimiento a la fantasía. Es diferente, pues, el tratamiento pictórico empleado para cada parcela del cuadro, lo que pienso no quita unidad y añade amabilidad.

Para la estructura general del edificio empleo esos paramentos evolutivos, como las capas de una cebolla, que dan solidez y estabilidad a la construcción, a semejanza de las modernas estructuras laminares o estructuras de cascarón. No me alejo mucho de la idea general mantenida en casi todas las pinturas de este ciclo como son los conceptos de contrarrestos y

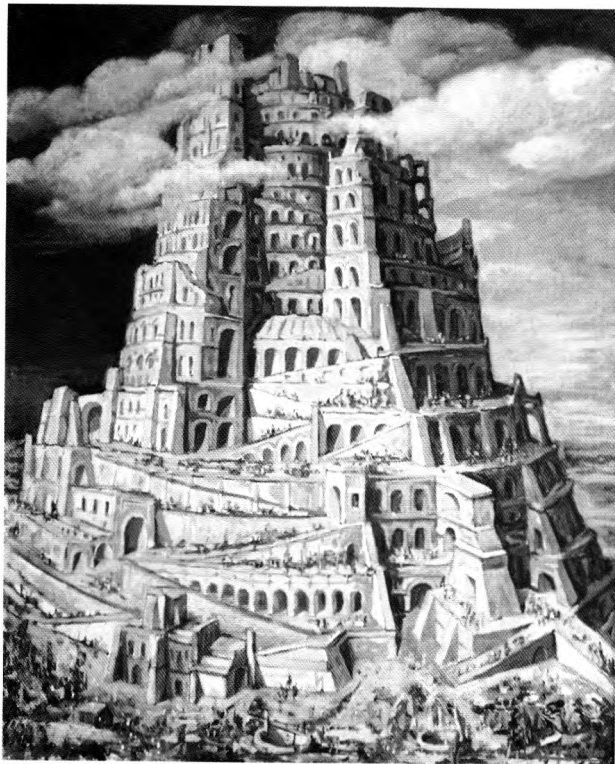


Figura 18

Tiene esta obra muchas semejanzas con la anterior, y algunas variaciones son influencia del mayor tamaño de este cuadro. El pintor pronto apreciará una mayor soltura en el tratamiento de la materia, menor preocupación por la precisión y perfilado de las formas y, en general, un concepto más pictórico.

arbotantes que los presento como una solución lógica que contrarresta el empuje de los muros para evitar el desplome o derrumbamiento. Por tratarse de la pintura de una arquitectura (aunque esta sea puramente imaginaria) la lógica compositiva de esta influye en el concepto compositivo de la pintura, prestándole equilibrio, armonía y estabilidad, que no tendría si se tratase de otro modelo.

Figura 18.

Tiene esta obra

Aunque todas estas obras pueden parecer muy semejantes a quienes solo ven el tema argumental, un pintor distinguiría con facilidad que esta pintura tiene mayor calidad que muchas de las otras y, sin embargo, es la “menos terminada” para los ojos profanos, pero también es la que tiene más unidad estilística, y parece hecha en una sola sesión.

Y aquí volvemos a la cuestión inicial. Seguro que expuestas estas obras a los ojos expertos de los pintores, concluirían que esta última les parece la mejor; de igual modo, estimo que el grupo de espectadores no pintores, tendrían criterios dispares, incluso contradictorios, a la hora de tomar una decisión sobre su calidad. Es ante obras como esta, cuando mi inolvidable amigo Miguel Gutiérrez, teniendo la certeza de “ese algo” que no se puede explicar, mostrara su preferencia a Milicua, de manera tan expeditiva. Seguramente fue esa inexplicable valoración la que me llevó a elegirla entre otras, cuando la preferí para exponerla en la Exposición organizada por la Real Academia, y patrocinada por *Chase Manhattan Bank* de Sevilla, en 1998.

EJEMPLO CUARTO. Escena costumbrista recordada y reconstruida de memoria.

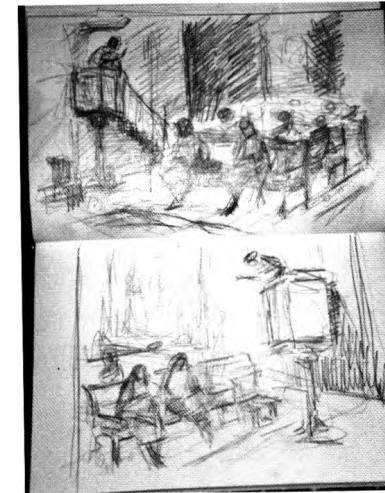


Figura 19 A y B

Este cuadro parte de un recuerdo vago, de predicaciones y sermones, que presencié en mi niñez. Ahora he reconstruido la escena basándome en aquellos recuerdos.

Figura 19 A y B. En esta ocasión hice dos intentos en mi libreta de apuntes. Se trata de trazos, con grafito, sobre una misma idea. Trazos inciertos e imprecisos, buscando sintetizar el tema que se centra en el predicador desde el púlpito y unas típicas y ancianas mujeres, entre otros oyentes, que solían acudir a triduos y novenas.

Trataba de captar el ambiente intimista y costumbrista, en el interior de una iglesia, con los personajes y el mobiliario, pero la principal preocupación era la composición de las formas, líneas, llenos y vacíos, fondos y formas. Son dos dibujos con diferentes planteamientos. Insistí más en la idea del primero (A) que fue la que

desarrollé sobre el lienzo, aunque invirtiendo la orientación de la escena, a semejanza de la idea del segundo dibujo (B), la cual me pareció más acertada, tal vez porque seguía una dirección visual más acorde con la lectura de textos, que va de izquierda a derecha y de arriba abajo, siguiendo el orden del predicador que toma la iniciativa de la acción, ante el estado receptivo y estático de los oyentes.

Este sentido direccional se acentúa con la línea descendente, a modo de flecha, que se dirige de la figura del predicador al auditorio.

Figura 20. Ya sobre el lienzo, que mide 73 x 60 centímetros, y con el carboncillo, tracé las líneas fundamentales de la composición, y poniendo particular empeño en las direcciones oblicuas de las líneas, y en las ver-



Figura 20

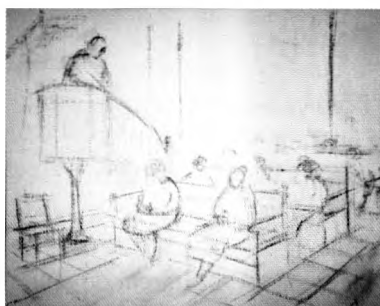


Figura 21

ticales, buscando un equilibrio armónico en un espacio perspectivo. Podríamos decir que este era el esqueleto o estructura básica del cuadro.

Figura 21. Todavía con carbón, y sobre el esquema anterior, concreté las formas y los volúmenes, destacando el concepto del claroscuro y buscando más las morfología de los muebles y personajes. Ya teníamos bastante clara la idea de

las formas y los espacios, por ello fijamos el carboncillo para que no "ensuciera" el color y, una vez seco el fijativo, procedimos a pintar al óleo.

Figura 22. Con el color muy diluido en aguarrás abordé las zonas más oscuras del cuadro: fondo, borde izquierdo, zona inferior derecha y las dos figuras del primer término. La gama fue de gris azulado y violeta. Corregimos el



Figura 22

dibujo de la solería, con un ajedrezado verde y blanco que diese más dinamismo a la escena, y también imprimiesen una visión de "perspectiva acelerada" que introdujese al espectador en la escena.

Figura 23. Tomando como referencia los tonos azulados, violetas y verdes, buscamos en la gama de los amarillos y dorados una compensación cromática. Así el púlpito, un retablo al fondo, y los bancos en unos tonos más caoba, equilibraban bastante el conjunto. Pero todavía quedaba una visión un tanto "sorda", por lo que pusimos una nota roja en la silla debajo del púlpito, exaltamos en amarillos algunos brillos del púlpito y modulamos los tonos enteros de la solería y el fondo.



Figura 23

Solo faltaba el acercamiento a las formas concretas de los personajes y los muebles, dentro de esa armonía general, para dar carácter individualizado a las morfologías, un tanto genéricas del conjunto. Esos detalles quedan patentes en la obra finalizada.

Figura 24. Para concluir la obra se completaron detalles compositivos,

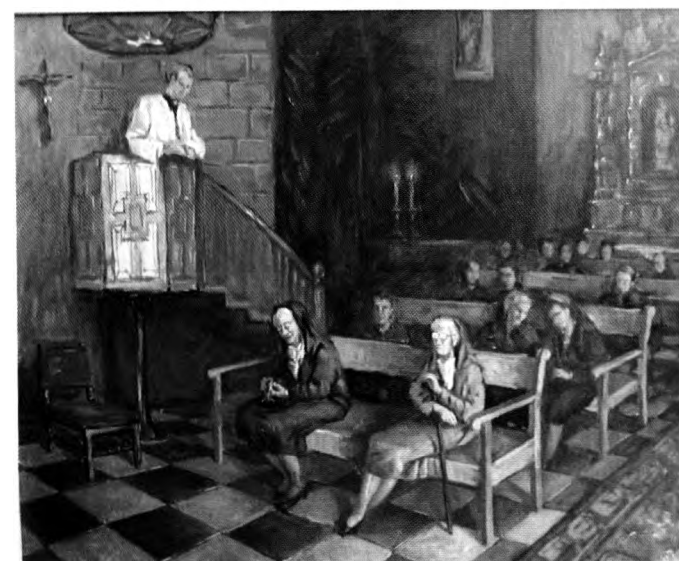


Figura 24

como es la alfombra en el ángulo inferior izquierdo, que aporta una nota de color más equilibrado del conjunto y quita la rigidez de las baldosas. El predicador toma formas más definidas, las ancianas del primer térmi-

no se complementan con una indumentaria concreta y detalles que perfeccionan los tipos, como son el rosario en las manos de una y las gafas de la otra. El fondo oscuro central se matiza con tonos etéreos para establecer una perspectiva aérea de distancia, así como unos personajes que se van disolviendo sus detalles conforme se alejan, y sobre un altar, en el centro geométrico del cuadro, se sitúan dos candelabros con velas encendidas que prestan mayor simbolismo y misterio tenebrista a la escena.

EJEMPLO ADICIONAL. Un paisaje producto de la casualidad.
(Pintura improvisada)

Figura 25. Como testimonio de las muy variadas maneras que tiene un pintor para realizar su pintura, muestro la figura 25; un paisaje iniciado por la casualidad y terminado por la provocación que en mi imaginación

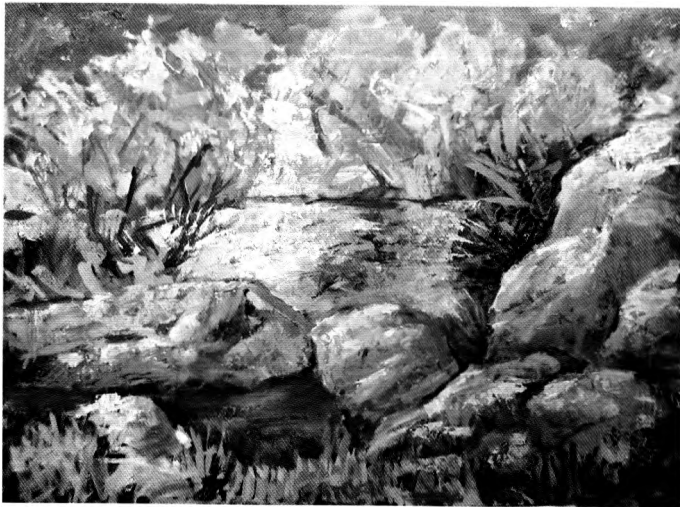


Figura 25

“para avivar el ingenio a la invención fecunda: y es que cuando veas alguna pared manchada en muchas partes, o algunas piedras jaspeadas, podrás mirándolas con cuidado y atención, advertir la invención y semejanza de algunos paisajes, batallas, actitudes prontas de figuras, fisonomías extrañas, ropas particulares y otras infinitas cosas; porque de semejantes confusiones es de donde el ingenio saca nuevas invenciones.” Y fue de semejante manera como surgió este paisaje naturalista: partiendo de unas manchas casuales de restos de pinturas.

produjeron unas arbitrarias manchas de pintura.

Se encuentra esta pintura dentro de esas fantasías que recomendaba Leonardo al pintor (Sección primera, Cap. XVI, de su Tratado)

En un tablero “novopan” de viruta prensada, sin imprimación alguna y de 0.68 x 0.50 metros; iba depositando, con la espátula, los restos de pintura inservible que quedaban en la paleta después de cada sesión de trabajo. Restos sin intención alguna, solo, en todo caso, la de rellenar, como futura imprimación las zonas que estaban sin cubrir y ofrecían mejor superficie para depositar los residuos y limpiar la espátula. Este ejercicio duró varios meses, y si bien el tablero seguía en el estudio, no siempre utilizaba la misma técnica en el limpiado de la paleta. Secos los residuos de pintura que la casualidad había dispuesto en el tablero, un día este tablero quedó en lugar muy visible frente al asiento en que suelo descansar cuando me faltan las ideas o las fuerzas. Aquellas manchas cromáticas llamaron mi atención y fueron tomando vida, componiendo formas fantásticas y paisajes inéditos; con la imaginación fui concretando y reconociendo un espacio boscoso y agreste. Desde ese modelo mental solo tuve que “retocar” con pintura algunas partes, por ejemplo, la línea horizontal que corta el claro central de cuadro; las pinceladas oscuras de la izquierda que sugieren los troncos de una joven arboleda; con tonos oscuros ribetear las rocas de la derecha y remarcar algunos contornos de lo que parecen piedras en la mitad inferior...y poco más.

Es verdad que hay un poco de indefinición en algunos términos y ciertas confusiones morfológicas, colores que requerirían mayor afinado de matices..., pero no he querido concretar más, para que lo espontáneo de su técnica siga provocando nuevas e imprevisibles figuraciones al espectador. Hoy disfruto contemplando las posibilidades de manipulación que me sugiere su casual morfología, que no seguí en aquella ocasión. Y, por mi parte, el cuadro quedó terminado.

He querido traer aquí este ejemplo arbitrario, “y poco académico” de hacer una pintura, para evidenciar que en arte, como en el verso de Machado, “*se hace camino al andar*”. Alguien podrá venir después estudiando la técnica empleada y haciendo discurso sobre ella, pero es lo cierto que muchas cosas que hace el pintor, no obedecen a un orden premeditado, ni hay recetas para hacerlas. En ocasiones es la casualidad, el hallazgo fortuito, lo que “le sale al encuentro” al pintor. Pensará alguno lo que de impremeditado y casual tiene el arte de pintar, cuando las cosas aparecen sin la voluntad expresa del pintor y por propio azar de los materiales, y ello es verdad. Pero no toda la verdad, porque esta consiste en que, ese fenómeno casual que le sale a todo el que pinta, el verdadero pintor sabe

verlo y respetarlo para incorporarlo a su obra, en tanto que el no-pintor será ciego a estos caprichos y desperdiciará esa circunstancia insistiendo ciegamente en el camino que por rutina se ha trazado.

Con lo expuesto no quiero incluirme en esa moda que está inundando galerías y exposiciones de apuntes, de estudios previos, de esbozos, esquemas y obras inconclusas, como si fuesen obras de arte, que se mezclan y confunden con las obras finales. Que una cosa es el estudio y conocimiento de los procesos pictóricos de cada obra, que interesan y satisfacen a especialistas y espíritus curiosos, para arrancar matices ocultos a la obra final, y otra cosa es sembrar la confusión al presentar los ensayos y estudios previos como obras definitivas, difundiendo una perniciosa estética de lo inacabado, abocetado y confusos inicios. Ello suele encubrir, so pretexto de modernidad, a muchos de los mediocres pintores que hoy triunfan.

Alguien puede deducir, ante esta confrontación entre razón y sentimiento (con pertenencia de la primera a los principios universales de la lógica, y el segundo perteneciente al ámbito emotivo de la experiencia personal) que tomó partido por las misteriosas e intuitivas decisiones del artista, en detrimento de las argumentaciones basadas en los razonamientos de una lógica cartesiana propia del científico. Entiendo que ambos caminos son válidos y no excluyentes, más bien se complementan más allá de sus formulaciones aparentemente enfrentadas. Es cierto que el artista se sumerge, siguiendo el norte de su intuición, en el terreno de sus personales sentimientos, donde es difícil seguir sus itinerarios con la sola brújula de la lógica, pero, también es cierto que, ese lógico espectador que rastrea la obra del pintor, equipado con algunos ejercicios prácticos, puede descubrir senderos inéditos reservados a la sensibilidad del que pinta.

Tampoco queremos ser víctimas de ese virus del "pensador débil" de la postmodernidad que hoy lo contamina todo, donde son abolido los valores absolutos, donde el individualismo y el subjetivismo marcan sus propios valores sin ningún estudio sistemático ni probatorio, donde se abren las puertas a una valoración igualitaria de todas las opiniones sin ninguna jerarquía de calidad. Para este pensamiento débil, donde todo vale igual, quedan borradas las referencias históricas que antes fueron cúspides del arte y del pensamiento, necesarias estrellas polares del caminar humano.

Con estos planteamientos posmodernos todas las propuestas tienen semejante valoración: bien y mal, verdad y mentira, excelencia y mediocri-

dad tienen igual tratamiento, porque nadie sabe nada de este ataque impudico a la razón; con una exaltación del voluntarismo nos adentramos en el irremediable campo de las opiniones, donde puede hacerse cualquier cosa sin que sea posible cuestionarla; por todo ello se impondría el sentimiento personal a la razón universal.

Como puede comprenderse, si estuviésemos en esta línea, sobraría nuestra pretendida actividad pedagógica y también estas líneas de razonamiento sobre nuestra propia pintura. Por ello, hago compatibles los dos puntos de vista que expuse al principio, por vía de ejemplo, entre el ilustre profesor Milicua y el pintor Gutiérrez, porque ambas posturas no tenían una raíz filosófica contradictoria e irreconciliable, sino una particular manera de adentrarse en el conocimiento y goce de una pintura, en su manera de esta realizada que es lo que aquí queremos destacar.

Con las líneas y ejemplos que anteceden he querido exponer una sospecha que, a lo largo de mi experiencia personal, ha ido tomando mayor consistencia. Esto que comento es posible que le pase también al escultor, al músico, al cineasta o al poeta, pero yo solo puedo hablar de lo que he experimentado: el sentimiento de un gran placer ante una pintura imaginando su génesis, evolución y posibles caminos que pudo tomar en su proceso creativo. Si mis compañeros, artistas de la Academia, se sintieran motivados para contar sus experiencias, se rendiría un gran servicio a las bellas artes; y si estoy en un error rectificaría, achacando esta personal visión, a posibles obsesiones seniles.

Juan Cordero Ruiz