



# La pintura de Juan Guillermo



Familia de segadores

Cerca de doce años hace ya que murió en Madrid el pintor grancanario Juan Guillermo Rodríguez Báez. Salvo el capítulo dedicado a su obra y biografía que aparece en el libro de Sánchez Camargo sobre la Escuela de Madrid (1), y una corta monografía escrita por Lázaro Santana (2), no existe otra bibliografía mínima, si exceptuamos, claro está, los artículos de revistas especializadas. En esta perspectiva, la oportunidad del libro de Lázaro Santana está más que probada, aunque algunos puntos de su análisis nos parezcan discutibles y, por supuesto, debido al carácter limitado que la colección de por sí posee, aquel no sea lo suficientemente exhaustivo que se deseara.

Una serie de factores coincidentes han hecho que la pintura de Juan Guillermo esté, en la actualidad, injustamente olvidada; factores presentes en vida del pintor. Destaquemos así su actitud de independencia con respecto a las galerías, a las que nunca estuvo ligado por contrato alguno, lo que redundó en falta de promoción de su obra. Además, el hecho de no ser un pintor muy prolífico se vio aliado

## 1

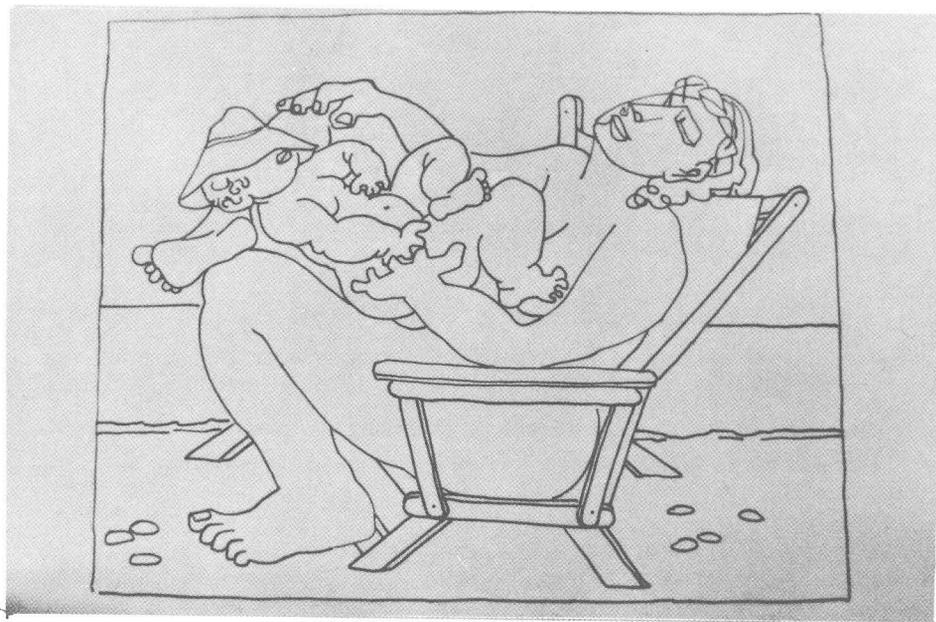
a lo espaciado de sus últimas exposiciones, ya que, desde 1957, volvió a colgar sus cuadros en una sala de arte, solamente, tres veces más hasta su muerte en 1968. Pero, sobre todo, la posición de su pintura frente al ambiente artístico imperante. En este sentido es necesario

distinguir dos periodos bien diferenciados en la obra de nuestro pintor, quien había comenzado su carrera artística a principio de los cuarenta en Madrid. Uno primero lo podríamos situar hasta 1956, fecha clave por su exposición en la sala de la Dirección General de Bellas Artes. Durante estos años pasa de la influencia constatable de José Aguiar a la identificación con los planteamientos pictóricos genera-

# La pintura de Juan Guillermo

les de la pintura paisajista imperante en el Madrid de los cincuenta. En un segundo momento, a partir de 1956, el artista se decide por un camino caracterizado por la individualidad de sus soluciones plásticas. Entonces, nos encontramos con un pintor, si se quiere, más identificable fácilmente, pero, también, con un artista solitario, difícilmente encajable en el desarrollo de la pintura española de los sesenta. Incluso las asimilaciones de la obra de pintores como Torres García o Picasso, o la atención que presta a determinados maestros del Museo del Prado, son el resultado de unas preferencias muy personales, alejadas de la tónica predominante de estos años, lo que no quiere decir que desconociese los lenguajes pictóricos vigentes, pues su información era bastante amplia, como lo demuestran declaraciones a la prensa y los comentarios pertinentes de su espléndido diario. Su amor al oficio le llevó hasta el final en la búsqueda de nuevas posibilidades de expresión plástica. No se produjo, como se observa en algunos artistas cuando llegan a determinada edad, un parón en la dinámica creativa y una consiguiente reiteración, tanto formal como de contenido. En este sentido, jamás se podrá hablar de un Juan Guillermo típico o característico, a no ser que nos refiriéramos a determinados aspectos formales o técnicos, como la abundancia de materia pictórica en sus cuadros. Pero mejor será que dejemos las generalidades y pasemos a un análisis más detallado de su pintura a lo largo de los años de creación.

Qué duda cabe que la pintura de Juan Guillermo obedece al factor determinante de su estancia en Madrid durante veintiocho años. Sin embargo, la biografía del pintor previa a su permanencia en la capital española, recordemos sus años en París (1924-1935) y luego su corta permanencia en Las Palmas, interrumpida por la guerra (1935-37 y 1939-40), ha motivado deducciones acerca de la formación inicial de su pintura que son ciertamente erróneas, en concreto en lo que a París se refiere. Sirva de paradigma un texto que entresacamos de la obra de Gaya Nuño, "La pintura española del siglo XX", referido al



Dibujo de una página del diario del pintor

cambio que se produce en el pintor a mediados de los cincuenta: "No lo hizo así, sino que propendió a una misteriosidad mágica y de difíciles perfiles que sustituyeron totalmente a las posibilidades fauves aprendidas en su estancia francesa" (3). Ante semejante afirmación sólo cabe plantearnos la verdadera incidencia del ambiente artístico parisino en el joven canario (su estancia abarca desde los ocho años de edad a los dieciocho).

De hecho, el conocimiento biográfico que de él tenemos es suficiente para comprender la escasa importancia que, en definitiva, tuvo aquél en su comprensión artística. La corta edad de Juan Guillermo, la reducción casi exclusiva de su actividad -meramente estudiantil- al Liceo Michelet durante esos años hace que, incluso, las visitas de las que hablaba Juan Márquez (4) -residente por entonces en París- a talleres de determinados maestros no dejase de ser una cuestión anecdótica. En tales circunstancias, la formación artística que pudo obtener se reduce a las enseñanzas de Michelet, donde por comentarios del propio pintor existía una excelente educación, al respecto: "Dudo mucho que en una Academia de Bellas Artes se dé una formación artística más amplia que la que recibimos como simples estudiantes de bachiller en este colegio" (5). La comprobación, en definitiva, de la obra pictórica de esos años -quedan algunos óleos en Las Palmas y Madrid- dejan la cuestión zanjada sobre una pretendida asimilación de la pintura vanguardista parisina. Sus vistas urbanas parisinas, así como la obra posterior que realiza en Las Palmas (paisajes y re-

tratos) y que expone en la sala Wiot a finales de 1939, nos revelan un conocimiento de los rudimentos de la pintura. Una formación académica discreta, donde el dibujo y la composición se prestan a frecuentes irregularidades (en contraposición a la seguridad y destreza dibujística que ya por estos años nos demuestra en sus "blocs" de notas). Será, pues, a partir de su estancia en Madrid cuando podamos evidenciar influencias determinantes en la pintura de nuestro hombre.

En 1940 ya se encuentra en Madrid. Pronto conoce a José Aguiar, con quien traba amistad. La

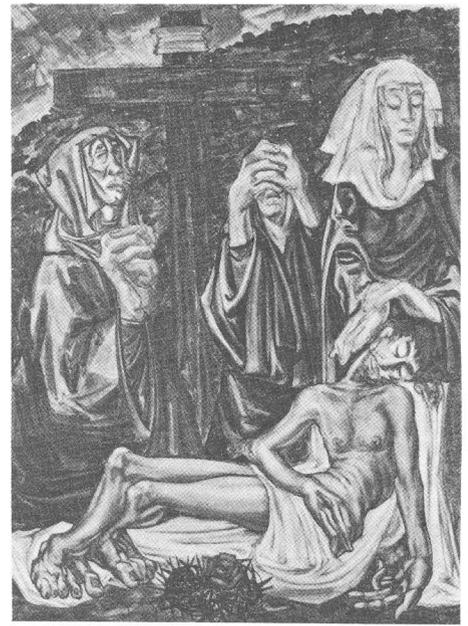


importancia que se le concede en estos momentos a la obra del gomerero es grande y la relación que se establece, a nivel de profesión, entre él y Juan Guillermo no dudamos en calificarla de maestro a discípulo. En este sentido, discrepamos de la opinión de Lázaro Santana, que considera dicha relación meramente pasajera y, en definitiva, la formación del pintor "enteramente autodidacta" (6). La permanencia de los contactos entre Aguiar y nuestro pintor duró años y la presencia en su obra de este momento de los modos de hacer del maestro es tan evidente que resulta difícil hablar de un desarrollo autodidacta. Cuando el pintor sea preguntado en 1945 por un periodista de Las Palmas sobre sus años madrileños dirá, sin dudar: "A la sombra de Aguiar he permanecido estos cinco años y debo confesar que a él le agradezco cuanto soy. El me ha permitido aprender a su lado cuanto sé sobre este arte difícil que cultivo" (7).

Pero, ¿cuál es, en definitiva, la naturaleza de su obra en estos años cuarenta?. Recordemos que durante esta década que consideramos casi en su totalidad en la órbita de Aguiar, realiza cuatro exposiciones (tres en Madrid, 1943-45-46 y una en Las Palmas, en 1945). De un estudio en conjunto de las características de la obra expuesta en estas oportunidades podríamos distinguir el siguiente aspecto temático: composiciones (tipo religioso y mi-

tológico), retratos, paisajes y bodegones. De éstos es en las composiciones (recordemos títulos tan significativos como "Estío" o "País") donde más se aprecian los intentos de Juan Guillermo por asimilar lo que de más característico poseía la obra de José Aguiar. Tales intentos propiciaron lo peor de las críticas del momento hacia su pintura, motivadas por la comprobación de un claro desfase entre los logros del maestro y lo conseguido por el discípulo, amén de lo que suponía de falta de originalidad creativa. Respecto a los bodegones y una parte de los paisajes de esta época, preferentemente los no urbanos, nos encontramos con la adecuación por parte del artista a las exigencias pictóricas que prevalecían en estos momentos lamentables de la postguerra española. Con obras como "Panorámica" (1945), "La Veguilla" (1946) o el "Bodegón del botijo" (1945), óleos de una realización técnica impecable, de acuerdo con unos códigos de representación dentro de la mejor tradición museística, el pintor respondía a la euforia academicista del momento, también representada por pintores como Benedito o Sotomayor. No dudamos que las recetas técnicas para la realización de tal tipo de pintura procediesen también de Aguiar. Su obra más personal, a pesar de todo, pasa por sus escasos retratos y, sobre todo, por sus paisajes urbanos madrileños, comenzados con su serie titulada "Desde mi ventana" (1943) y que continuó en años siguientes con un aumento continuo en lo que respecta al número de cuadros (por ejemplo, "Glorieta de San Bernardo", "Las cuatro fuentes"...). Realizados en un principio con una pobreza de color innegable, con el empleo posterior de la espátula —influido por Aguiar, sin duda— adquieren una transformación morfológica evidente, aun dentro de convencionalismos academicistas, como el empleo del tono local y el respeto a los distintos planos del espacio pictórico.

Alejado definitivamente de Aguiar hacia 1946, comprendiendo sus limitaciones en otras opciones temáticas, así como influido, sin duda, por los nuevos ambientes artísticos que comienza a frecuentar a finales de la década, Juan Guillermo pasa a un nuevo periodo en su carrera, determinado por la importancia temática del paisaje y unos nuevos modos de realización pictórica. Es decir, con la etapa que se abre a partir de la exposición de 1950 (sala Buchholz) se dejan atrás



Piedad (inacabada)

las manifestaciones del academicismo, para pasar a una interpretación del paisaje que se encuentra dentro de las soluciones postimpresionistas.

Cabe preguntarse, de cara a este nuevo periodo, cuáles fueron las causas que motivaron el cambio, teniendo en cuenta, además, que el pintor no realiza (ni realizará) ningún viaje de estudios al extranjero. Por supuesto, descartamos como factor único el abandono definitivo de Aguiar. Pensamos que la cuestión ambiental es fundamental. A finales de la década conoce a Redondela, Martínez Novillo y Alvaro Delgado, entre otros; todos frecuentadores de la tertulia del Café Gijón. Son pintores jóvenes, incluso más jóvenes que el mismo Juan Guillermo y con los que prontamente tendría que vivir unos contrastes de planteamientos pictóricos lógicos (8). La influencia de Aguiar se contraponía fácilmente a la notada en aquéllos por pintores como Vázquez Díaz y, sobre todo, Benjamín Palencia. Es en estos años cuando entra en crisis definitiva la pintura academicista, al mismo tiempo que se impone, gracias al inestimable apoyo oficial, una pintura —preferentemente de paisaje— muy en la línea de recuperación del entorno autóctono, tanto castellano como levantino. En esta órbita se inscriben las aportaciones de la denominada Escuela de Madrid, denominación bajo la que expuso en varias ocasiones Juan Guillermo. Más tarde, en los últimos años de la década el éxito ya imparable de la vanguardia hizo, a su vez, entrar en crisis a esta corriente castiza, que, sin embargo, tuvo la



Plaza de Cataluña

importancia de desplazar al reaccionario academicismo (9). En semejantes coordenadas se sitúa la pintura del gran canario. Por la preponderancia del género de paisaje, hemos convenido en denominar al periodo que a continuación atenderemos, "etapa paisajista", aunque no renuncie al bodegón y al retrato. Las fechas límites las situaremos entre 1950 y 1956, los años de dos exposiciones claves.

Se trata del primer periodo con real autonomía creativa en la pintura de nuestro artista, a pesar de que, por supuesto, su obra obedezca a un clima imperante en determinados medios. Son estos años de una laboriosidad irreplicable en la vida del pintor. Con su carpeta de dibujos, solo o en compañía de otros pintores como Redondela, recorre de una forma minuciosa todos los rincones del viejo Madrid y las zonas campesinas de los alrededores. Se ha conservado una cantidad considerable de estos dibujos, muchos de ellos, apuntes para cuadros posteriores. Rincones del Madrid de los Austrias, viejos edificios, plazuelas recoletas o cualquier construcción sugerente. Nos encontramos, en este aspecto, con uno de los pintores que más han contribuido al recuerdo plástico de la fisonomía del viejo Madrid ("Plaza Mayor", "Plaza de la Marina", "Recodo", "Calle de Segovia"... ) (10). Otros sitios de Castilla, como Cuenca, Jadraque o Sigüenza, fueron depositarios del interés por "motivos castellanos" como él mismo los denominaba. Fundamentalmente, la obra de estos años, en lo que al paisaje no urbano se refiere, revela una revalorización de la vida sencilla campesina. Esta exaltación de la sencillez y elementalidad de la vida rural, más tarde extendida al mundo del

mar pasa a ser una constante en los contenidos de una parte importante de la obra de Juan Guillermo durante el resto de su carrera artística. Sus escasos retratos ("Retrato de Alicia", "Coleccionista de sellos") y bodegones ("La cesta", "Bodegón de las peras") responden a la trilogía temática dominante en esos momentos.

La realización de sus cuadros empezaba por una preparación de sus lienzos a base de caseína, para luego pasar el asunto escogido (generalmente algunos de sus dibujos realizados "in situ") a la tela, comenzando por un dibujo a carboncillo de éste. Destaquemos respecto al color, la concepción fauvista que presentan sus obras. Por otro lado, no podemos olvidar la caracterización de la materia pictórica por la combinación establecida en el uso de la espátula y el pincel. El empleo de la espátula habría que verla más como una reminiscencia de la época de Aguiar que como una innovación.

Todas sus obras de este momento presentan una simplificación formal innegable. Sus vistas urbanas recuerdan por su morfología a las creaciones de los pintores postimpresionistas como Van Gogh y Utrillo (no olvidemos la incidencia de nuestro pintor en la bibliografía sobre arte). Otros como su magnífica serie dedicada a Jadraque, que recuerdan a Palencia, sobre todo en su concepción perspectivística. Pero, por encima de todo, como ya apuntábamos, el carácter de originalidad creativa de estas obras no se resiente. Un número pequeño de ellas (es el caso de "Concurso Hípico" o "Plaza de Cataluña") alcanzan tal grado de reducción formal, que casi nos obliga a hablar de pintura ingenuista, consideración, además, que se ve apo-



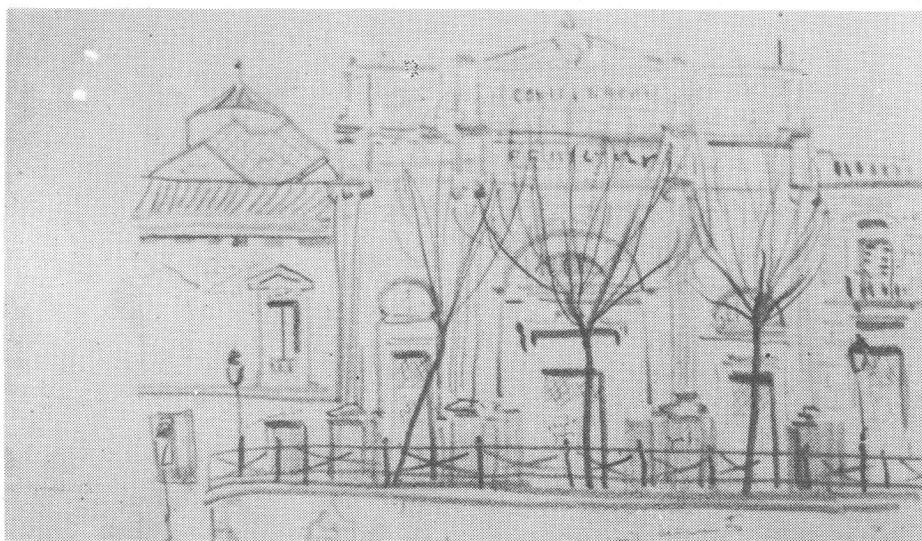
Puerta cerrada (Madrid)

yada por la intrascendencia de los temas representados.

## José Luis de la Nuez Santana

### NOTAS

1. SANCHEZ CAMARGO, M.: *Pintura Española Contemporánea. La Escuela de Madrid*. Edición de Cultura Hispánica, Madrid 1954.
2. SANTANA, Lázaro: *Juan Guillermo*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1977.
3. GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La Pintura Española del Siglo XX*. Ibérico Europeo de Ediciones, Madrid 1970.
4. Ver Juan MARQUEZ: "Recuerdo de Juan Guillermo" *Diario de Las Palmas* (abril de 1961).
5. SANCHEZ CAMARGO, Manuel.: op. cit; pág. 229.
6. SANTANA, Lázaro.: op. cit. pág. 23.
7. Declaraciones a "Canarias Deportiva", *Las Palmas* (9-11-1945).
8. Redondela nos ha confesado en relación a esta cuestión: "Al conocernos fue evolucionando. Sentía una gran admiración por nosotros".
9. Preferimos entender el fenómeno de la Escuela de Madrid como una manifestación más de esta tendencia. De hecho el grupo tuvo un origen meramente coyuntural ya que careció por completo de un programa coherente o planteamientos unitarios. La dinámica de las exposiciones de la Escuela de Madrid estaba en la voluntad de las galerías de arte. Sin el apoyo teórico de cierta prensa y la ayuda de determinados niveles oficiales, como Cultura Hispánica, la Escuela de Madrid jamás hubiese existido, lo que no quiere decir que sus supuestos componentes no practicasen una pintura de características similares, al margen de la existencia o no de aquélla.
10. A partir de los primeros cincuenta se hace rara la datación de los cuadros por el propio pintor, con lo que carecemos de fechas exactas de la realización de las obras. De esta forma, nuestra única referencia pasó a ser el año de la exposición en que aparece por primera vez una pintura determinada.



Dibujo preparatorio para su obra "Plaza de la Marina"