

J. Guillermo

Juan Guillermo Rodríguez Báez

Títulos publicados

- 1 **LUJÁN**
Clementina Calero
- 2 **ORAMAS**
Josefa A. Jiménez Doraste
- 3 **NÉSTOR**
Pedro Almeida Cabrera
- 4 **AGUIAR**
Ángeles Abad
- 5 **JUAN HERNÁNDEZ**
Fernando Castro
- 6 **GONZÁLEZ MÉNDEZ**
Manuel A. Allora
- 7 **FARIÑA**
Consuelo Conde
- 8 **MIRÓ MAINOU**
Antonio Zaya
- 9 **EMPERADOR**
Nuria González Gili
- 10 **MILLARES**
Antonio Zaya
- 11 **BAEZA**
Carmelo Vega
- 12 **BORDES**
Lázaro Santana
- 13 **GUEZALA**
Pilar Trujillo
- 14 **ALFARO**
Consuelo Conde
- 15 **SANTANA**
Ángeles Abad
- 16 **GALLARDO**
J. Luis Gallardo
- 17 **BONNÍN**
Carmen González Cossío
- 18 **ROBAYNA**
Carmen Fraga
- 19 **ÁLAMO**
Cristina Fragozo Roig
- 20 **ARENCIBIA**
Pedro Almeida Cabrera
- 21 **DÁMASO**
Luis Ortega Abraham
- 22 **PEDRO GONZÁLEZ**
Fernando Castro
- 23 **ANTONIO PADRÓN**
Eduvigis Hernández Cabrera
- 24 **GONZALO GONZÁLEZ**
Gopi Sadarangani
- 25 **MANUEL BETHENCOURT**
M^a Candelaria Hernández
- 26 **CHEVILLY**
Luis Ortega Abraham
- 27 **SILVA**
Jesús Pérez Motera
- 28 **LOLA MASSIEU**
Orlando Brito Jinorio
- 29 **GARCÍA ÁLVAREZ**
J. J. Armas Marcelo
- 30 **JUAN ISMAEL**
Eugenio Padorno
- 31 **Ó. DOMÍNGUEZ**
Emmanuel Guignon
- 32 **ESCOBAR**
Luis Ortega Abraham

Juan Guillermo

Biblioteca de Artistas Canarios

J. Guillermo

Juan Guillermo Rodríguez Báez

Pedro Almeida Cabrera



GOBIERNO DE CANARIAS
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTES
VICECONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA

Consejero de Educación, Cultura y Deportes
José Miguel Ruano León

Viceconsejera de Cultura y Deportes
Dulce Xerach Pérez López

Director General de Cultura
Juan Manuel Castañeda Contreras

Director de Publicaciones
Carlos Gaviño de Franchy

Director de la Colección
Fernando Castro Borrego

Diseño
Jaime Hernández Vera

Corrección y maquetación
Luis J. Hernández Borges

Documentación
Rosa Suárez Vera

Ficha catalográfica elaborada por
Biblioteca Pública del Estado
de Las Palmas de Gran Canaria

Fotografía
Nacho González, Toni Hernández, Francisco Rojas Fariña (foto pág. 86), Miguel Quintas

Sobrecubierta
Bodegón del pan. Óleo sobre lienzo. 80 x 44 cm. 1959. Colección particular. Madrid

Agradecimientos
D.ª Carmen Fernández de la Canela Alarcón por su eficaz aportación en la coordinación de esta investigación. Don Vicente Mújica (q.e.p.d.) por su entusiasta colaboración. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria. Museo Tomás Morales, Moya, Gran Canaria. Archivo fotográfico del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía. Fundación Santander Central Hispano. Dirección General de Paradores Nacionales. Director Gerente del Parador Nacional Hostal de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela. Y a todos los propietarios particulares por el desinteresado acceso a la contemplación y reproducción de sus obras.

Impresión
Litografía Romero, S. L.
Pol. Ind. «Valle de Güimar»
Arafo - Tenerife

ISBN: 84-7947-389-4

Dep. Legal: TF 2.029-2004

© Pedro Juan Almeida Cabrera

©  Gobierno de Canarias
Consejería de Educación, Cultura y Deportes
Viceconsejería de Cultura y Deportes
Dirección General de Cultura

ALMEIDA CABRERA, Pedro Juan

Juan Guillermo : Juan Guillermo Rodríguez Báez -- Pedro Juan Almeida Cabrera. -- Islas Canarias : Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2004
160 p. : il. col. y n. : 27 cm. - (Biblioteca de Amistas Canarias ; 44)
D.L.: TF. 2.029-2004
ISBN 84-7947-389-4

1. Rodríguez Báez, Juan Guillermo I. Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, ed. II. Tauló II. Serie 929 Rodríguez Báez, Juan Guillermo 75 Rodríguez Báez, Juan Guillermo

Sumario

ESTUDIO CRÍTICO

- 14 I. Los inicios: París-Las Palmas de Gran Canaria (1916-1940)
37 II. Madrid. Búsqueda y encuentro de la personalidad (1940-1968)
37 - II. 1. Etapa final (1940-1950)
46 - II. 2. La Escuela de Madrid (1950-1955)
82 - II. 3. Expresionismo cubizante (1955-1964)
112 - II. 4. Un epílogo imprevisto (1965-1968)

129 *BIOGRAFÍA*

139 *ANTOLOGÍA DE TEXTOS*

147 *BIBLIOGRAFÍA*

153 *ÍNDICE DE ILUSTRACIONES DE LA
OBRA DEL ARTISTA*

A Fefê Almeida

Estudio crítico



Juan Guillermo. Archivo Carmen Fernández de la Cancela Alarcón. Madrid

Juan
Guillermo

«Desde hace al menos una quincena de años se viene insistiendo en España en que los criterios con los que resulta habitual enfrentarse a la tarea de explicar el arte universal contemporáneo han tenido como resultado ofrecer de él una imagen gravemente distorsionada que es preciso modificar. Esos criterios han primado la novedad sobre la calidad de una forma tan absolutamente abrumadora que el resultado ha sido arrinconar casi por completo la segunda. De este modo, la interpretación que se ha hecho de la Historia del Arte ha tendido a hacer desaparecer a un género de artistas cuyo rumbo tiene un elevado porcentaje de soledad, pero también de originalidad porque han conseguido un camino irrevocablemente personal, no atendido a las modas o a las influencias. En España se ha tendido a minusvalorar la valía de la creación propia por el solo hecho de no seguir las normas de la vanguardia universal... No se ha tomado en consideración el hecho, sin embargo bien obvio, de que la novedad relativa de un momento determinado en un contexto social preciso merece la calificación de vanguardia en términos relativos, de cara a nuestro país.»

Javier Tusset
Cincuenta años de arte figurativo español, 1995.

«En la técnica humana todo está dispuesto para el AMOR. Todo... ya que el ODIO supone una autodestrucción... Yo sólo veo al hombre como animal político cuando le pienso como animal “único” con capacidad para amar»¹. Éste es el secreto del artista cuya vida y obra vamos a desvelar a lo largo de estas páginas. La hagiografía de su doble nombre de pila y, al mismo tiempo, su firma artística nos sugiere trabajo y perseverancia protegidos por el halo del amor; tal vez por esto mismo o tal vez por caprichos y vaivenes de las pasiones humanas su obra sigue paseando entre las soledades de Lope de Vega y de Machado por los senderos del arte español y canario. Continúa siendo uno de los desconocidos u olvidados, según se considere, quizás con alevosía y premeditación, a pesar de la importancia y difusión alcanzada por su pintura en vida del artista, tanto en Madrid como en otras localidades de España, sin olvidar las muestras colectivas en el extranjero. Fenómeno este que no es imputable a la escasez de su producción que, si no es copiosa, sí es suficiente para apreciar su personalidad, su valor artístico y calidades. Tampoco este desconocimiento es fruto de

¹ Juan Guillermo, *Diario* (inédito), t. 3, pág. 143, Madrid, 1964.



Paisaje urbano. Óleo sobre tabla, 23 × 31,5 cm. 1928/34. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria

un temperamento huraño y al margen de las modas artísticas, porque su obra forma parte de las respuestas antiacademicistas del arte español en las primeras décadas de la posguerra franquista, a veces, dentro de un incipiente y tímido vanguardismo y, posteriormente, como renovación iconográfica y estilística de la pintura figurativa como reacción a la avalancha informalista de la década de 1960².

Las razones de este silencio y olvido tan típico español y canario hemos de buscarlas por otros senderos. Sería pretencioso por nuestra parte ambicionar que la obra de Juan Guillermo estuviera siempre en el candelero de la actualidad porque ello significaría colapsar el tiempo; pero no lo sería tanto el situar su figura en el lugar que le corresponde dentro del panorama del arte español y canario. Esto se conseguiría con publicaciones que sirvan de recuerdo perenne en su doble patria —Canarias y Madrid— y con la presencia física de su obra en museos y colecciones públicas expuesta perennemente para conocimiento de los ciudadanos y no relegada al fondo del depósito que, nunca sea dicho en mejor momento, constituye el cementerio del olvido en los museos. Este libro pretende, con humildad, cubrir parte del primero de los objetivos: recuperar a Juan Guillermo para la memoria histórica del arte. El otro, el museístico, es más complejo, pues los sectarismos y la ausencia de conciencia histórico-artística objetiva en la mayoría de los museos parece hacer inviable estas justas aspiraciones. A nivel nacional la desaparición del Museo de Arte Moderno y el traspaso de sus fondos al Centro Internacional de Arte Moderno Reina Sofía ha condenado a la mayoría de muchos artistas representados en esos fondos a una



Rincón de París. Lápiz sobre papel, 19 × 13,5 cm. 1934. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria

² NUEZ, José Luis de la, *Vida y obra de Juan Guillermo*. Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas de Gran Canaria, Plan Cultural, Madrid, 1982.



Vista del Sena. 1928-1930. Colección particular.
Las Palmas de Gran Canaria



Vista del Sena. Óleo sobre tabla. 22,3 × 29,2 cm. 1928. Colección particular. Madrid

política de ostracismo, ya que la *línea del museo o de la dirección*, la filosofía particular y la falta de un auténtico conocimiento del patrimonio por parte de los políticos se han encargado de anestesiar determinadas opciones del arte español, entorpeciendo, con ello, la visión de una buena parte de la Historia del Arte Moderno y Contemporáneo de España, entre ella la que formó y le tocó vivir a Juan Guillermo. Otro tanto sucede, a menor escala, con el Museo Municipal de Madrid donde no existe una completa y selecta muestra de las diferentes escuelas de pintura que llevan el nombre de la villa y a cuya tercera generación perteneció Juan Guillermo; propuesta en 1991 como punto de obligado referente de las reivindicaciones de la pintura española de posguerra, exigiendo además una normalización del juicio histórico y estético «donde deje de primar el criterio innovador sobre el cualitativo impuesto por la vanguardia desde principios de siglo» (Fontbona). Más lamentable es el panorama museístico en Canarias donde no sólo desapareció el Museo Provincial de Bellas Artes de Las Palmas de Gran Canaria —aunque sobrevive el de Santa Cruz de Tenerife (pendiente de profundas reformas)— sino que esta ausencia no ha sido compensada con un museo de carácter permanente donde pueda verse la evolución de las artes plásticas en Canarias, al menos en el siglo XX.

El presente libro cierra mi trilogía sobre pintores grancanarios en esta colección. En ella he escogido tres aspectos del alma y arte canarios: Néstor, pintor de la belleza y de la sensualidad atlánticas del hombre canario envuelto en un

culto al símbolo y a su isla; Jesús Arencibia³ pintor del dolor de vivir de la etnia humilde y de su motivación religiosa personal entre el tormento y el éxtasis; y Juan Guillermo, cuya nostálgica mirada ha eternizado paisajes, sean ya rurales, ya urbanos, ya marinos... y, en especial, las soledades trascendentes del hombre sencillo del campo o del mar; o el intimismo solitario de los objetos. Estos tres artistas se conocieron entre sí en mayor o menor grado y en algunos casos hubo intercomunicación estética. Si Néstor me cautivó por su arte mágico, preciosista y provocador (precursor de algunos aspectos del onirismo de Dalí), hasta el punto de convertirlo en broche de oro de mis estudios universitarios al dedicarle mi tesis doctoral, a Jesús Arencibia llegué por el sendero de la amistad, despertando mi fascinación sus épicos murales sobre el pueblo y el dramático humanismo de su pintura de caballete incluida la desacralización del arte religioso tridentino vigente aún en este tipo de arte en el siglo XX; y, finalmente, a Juan Guillermo he arribado por la intuición de un lejano sueño acariciado por la impronta de paz y cromatismos poéticos grabados con caracteres indelebles en el alba de la entrega de mi vida dedicada a la Historia del Arte, arrastrándome con un sigiloso magnetismo a realizar esta intrusión plástico-biográfica.

1. LOS INICIOS: PARÍS-LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (1916-1940)

Juan Guillermo Rodríguez Báez nació el 25 de junio de 1916 en Las Palmas de Gran Canaria, pasando a ocupar el cuarto lugar entre los cinco hijos del matrimonio formado por José Rodríguez Marrero y María Báez Sánchez. La dedicación del cabeza de familia a negocios de exportación de frutos le sitúa en una posición económica favorable para dar al futuro pintor una cualificada y sólida formación, aunque éste escamoteará los objetivos paternos como comenta uno de sus profesores: «... estaba de Dios que este muchacho no continuase por senderos positivos de la vida y que escapase a esa eterna solicitud familiar, labrada a fuerza de desengaños, que quiere fijar para los hijos una posición práctica que les libre de toda inquietud y angustia futuras»⁴.

El Juan Guillermo adulto del que emana esa bondad *per se* reflejada en los retratos fotográficos y que todos los críticos constatan «... de corpachón macizo, bien pegado al suelo, su gesto amable y acogedor, su mano tendida siempre en amistad y su sonrisa leal y franca...»⁵ es diferente con creces del Juan Guillermo niño, faceta conocida gracias a sus confesiones al crítico de arte Manuel Sánchez Camargo; baste como botón de muestra para aseverar su carácter de niño travieso «... su primer recuerdo imborrable de la niñez: la silla de castigo donde recibía las azotainas de escarmiento público». Estas preciosas anotaciones nos permiten reconstruir una parte de su niñez, período en el que —según comenta— descubre su inclinación artística de la forma más inverosímil: mientras esperaba su liberación jugando a indios y vaqueros esculpió un Cristo crucificado en un trozo de escayola. Curiosamente, en sus últimos años en Madrid vuelve a realizar una escultura expresionista en metal de un crucifijo. Hecho éste que también nos hace recordar por su similitud los inicios del escultor grancañario Manolo Ramos quien «valiéndose de un plumín y una navaja, hace toda clase de figuras en tiza a los diez años»⁶. Esta tendencia a la escultura permanecerá latente a través de los años y de vez en cuando se acercará a ella con una



Hajōsi. Óleo sobre lienzo, 55 × 45 cm. 1929/34. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria

³ ALMEIDA CABRERA, Pedro, *Néstor* (1991) y *Arencibia* (1993), Biblioteca de Artistas Canarios, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias.

⁴ CULLEN DEL CASTILLO, Pedro, en la presentación de la exposición de Juan Guillermo en el Gabinete Literario de Las Palmas, 1 de noviembre de 1945. *Vid.* nota 2.

⁵ SOLÍS, Ramón, «Juan Guillermo», en el catálogo de la exposición, sala Santa Catalina, Ateneo, Madrid, 1965.

⁶ PÉREZ REYES, Carlos, *Manolo Ramos: su vida y su obra*, Aula de Cultura, Santa Cruz de Tenerife, 1975.



Néstor Martín-Fernández de la Torre. Lápiz sobre papel. 1934-1936. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria

actitud similar a la de Leonardo da Vinci de apertura a percepciones y sensaciones inéditas: «... ¡la posibilidad de ejecutar esta figura en hierro! Ir soldando trozos de hierro hasta conseguir el “bulto” aparente y anatómico. ¡De tamaño natural! Emplear toda clase de chatarra y para ciertos detalles (manos, pies, cabezas...) buscar similitudes en trozos de hierros viejos. Aprovechar el mismo hierro con que se suelda para acentuar o dibujar ciertas cosas: quiero decir que se podría emplear el hierro fundido como materia moldeable». Esto es un reflejo del impacto que le produjo la línea de renovación del arte religioso iniciada en España hacia 1950, singladura un tanto revolucionaria para la mentalidad popular e incluso para algunas jerarquías, una de cuyas obras emblemáticas será la basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, que conjugó la arquitectura de Francisco Sainz de Oiza y Luis Laorga, la escultura de Oteiza y la pintura de Luis Feito.

Inició sus estudios en el colegio del Sagrado Corazón de María en Las Palmas de Gran Canaria, donde destacó por su poca afición al estudio, lo cual le ocasionó ser expuesto a vergüenza pública delante de sus compañeros con el pretendido castigo ejemplar del «burro», pero estas incidencias no dan pie para pensar que Juan Guillermo se traumatizara como podría ocurrir en tiempos más actuales. También encontramos en estos primeros años anécdotas más reconfortantes: «... de mis últimos años de niño en Las Palmas recuerdo aún dos cosas inolvidables: el padre Andrés y las jiras de mi madre». Refiriéndose al primero añade: «... le debo dos cosas: aborrecer las chirimoyas y las primeras sensaciones plásticas de mi vida... Este padre jardinero nos explicaba la Historia Sagrada en un libro descomunal que abarcaba toda la mesa, lleno de láminas a todo color ilustrando los pasajes más sobresalientes de la vida de Jesucristo. Me entró una fiebre creadora y empecé a dibujar todo lo que tenía en la imaginación. El padre Andrés dijo por entonces a mi madre: “Este niño es un zoquete para los números pero será algún día un pintor”». Esta didáctica para enseñar las Sagradas Escrituras sobreviviría la década de 1950 como pude experimentar en mi propia persona. De las jiras con su madre nacerán sus sentimientos más profundos hacia la naturaleza, recuerdos que auguran sus pinturas de la década de 1940: «... Montes llenos de pinos viejos y enormes que aromatizan el aire y un clima de ensueño que siente uno como flotando en el aire. La tierra, color sangre y el verde intenso, profundo, entre peñascos gigantescos. A la sombra dorada de los árboles se instalaba el campamento». Muy pronto capta esencias plásticas que transcribe con maestría en prosa desde edad precoz y no sigue construyendo en su libro de *Memoria* auténticos lienzos, como la descripción que hace de Bañaderos, barrio de Arucas, y cuyo reflejo, con el transcurrir de los años, veremos constatado en algunos de los cuadros de los pueblos de Castilla pintados entre 1950 y 1960; sobre este pago aruquense escribe: «... Mis correrías por el Barranco, a la caza de lagartijas, saltamontes y otros bichos, las tardes pasadas bajo las amplias hojas de las plataneras en una luz verdinosa, jugando a los canales de regadío, y otras ayudando a descamisar el maíz, oyendo a las mujeres sus chismes y canciones monótonas, son inolvidables. Me hicieron pintor. Mi imaginación realmente cobró alas con estas vacaciones...»⁸

En 1924, por razones del negocio de su padre, se ve forzado a trasladarse a París de forma permanente e indefinida, ocasión que aprovechó su progenitor para dotarle de una formación más europea y cosmopolita, inscribiéndole en el

⁷ Vid. nota 1, pág. 40.

⁸ SÁNCHEZ CAMARGO, *La Nueva Escuela de Madrid*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1954.

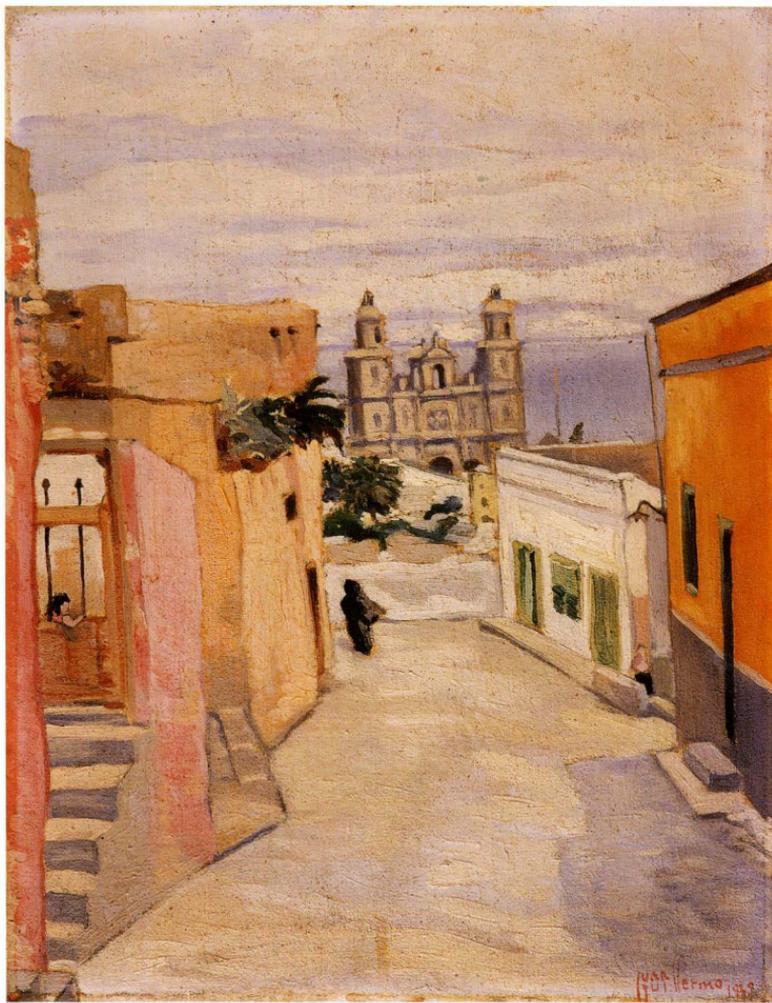


Risco de San Nicolás. Casa de los Tres Picos. Óleo sobre lienzo. 35,5 × 46,5 cm. 1939. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria



Valle de Jánimar, Gran Canaria. Óleo sobre lienzo. 35,5 × 46,5 cm. 1939. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria

prestigioso Lycée Michelet, de reconocida fama entre los extranjeros residentes en la capital francesa. También allí estudiarán sus tres hermanos; pero antes de ingresar como interno recuerda en el mencionado libro de *Memorias*: «... Permanecí tres meses en casa antes de ir al colegio. Tres meses fabulosos. Mi madre o mi tía Henriette me llevaban a todas partes. Fueron días de fiebre y entusiasmo. Recuerdo mi primera visita al Louvre. ¡Qué impresión!; Las láminas del padre André me parecieron idiotas al lado de lo que malamente pude ver ese día! Estoy seguro de que entonces empezó a germinar en serio mi deseo de ser artista». En el Lycée cursó los estudios de párvulo y bachillerato adquiriendo, además, un dominio profundo de la lengua francesa. La sólida formación y la amplitud de miras culturales tendrán su fruto en su afición a la música, la lectura y, en especial, a la pintura. Sobre estos aspectos nos encontramos en la obligación de transcribir una vez más sus valiosas declaraciones autobiográficas, no carentes —en general— de ironía y belleza literaria: «... Tomé uno [profesor] seis meses de clases de violín, al cabo de los cuales no sé si de oírme tocar enfermó el profesor y murió. Por esta época se inicia realmente mi afición al dibujo creador. Empecé por dibujar unas historietas a imitación de tebeos que por entonces leía. Historietas sobre indios, guerreros y héroes... Las clases de dibujo merecen una atención especial. Para éstas se disponía de tres anfiteatros amplísimos y montados a todo plan, destinados a tres respectivos colegios. Dudo que en la Academia de Bellas Artes se dé una formación artística más amplia que la que recibíamos como simples estudiantes de Bachiller en este colegio. Perspectiva, dibujo decorativo lineal, historia del arte, anatomía, dibujos de estatuas, modelos en vivo, vestido y desnudo, acuarela, témpera al huevo, óleo, en fin



Pambazo. Óleo sobre lienzo. 46,5 × 35,5 cm. 1939. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria



Baldomero Romero Spínola. Óleo sobre lienzo. 27,2 × 35 cm., 1939. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria



Plácido Fleitas. Archivo del autor

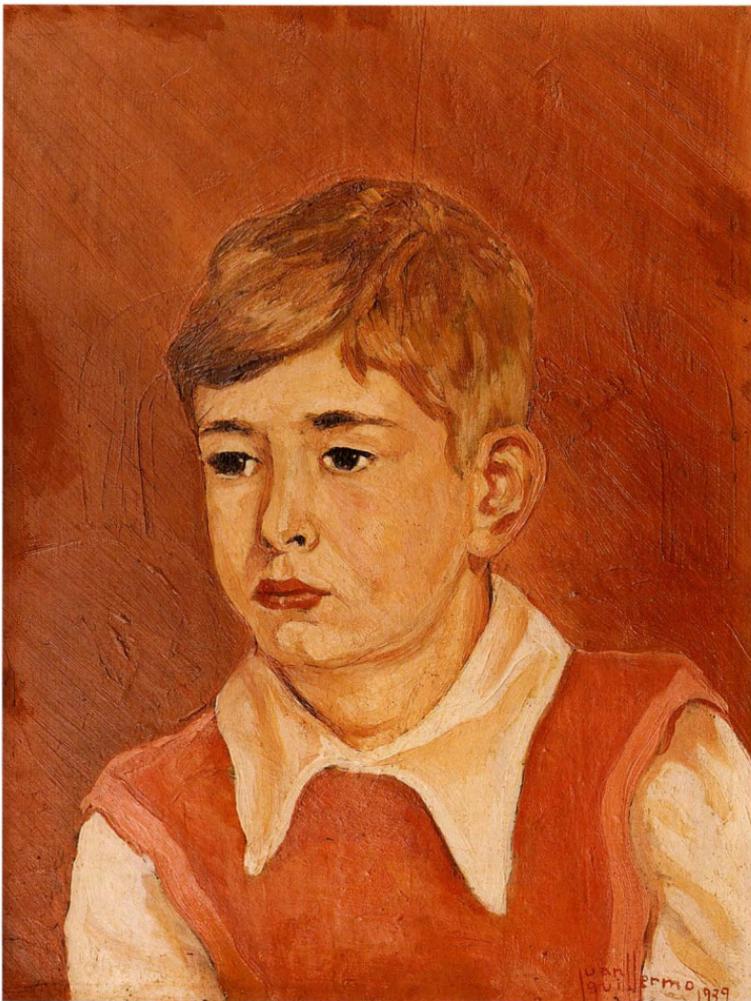
casi todo lo que profesionalmente interesa a un pintor⁹. Esta formación plástica y estética tiene algunas connotaciones similares a las de aquellos pintores que preferían realizar su formación bajo la tutela y en el taller de un artista de renombre, como fue el caso de Néstor Martín Fernández de la Torre como discípulo de Rafael Hidalgo de Caviedes en Madrid. Las apreciaciones de Juan Guillermo sobre la calidad y condiciones para aprender arte siguen siendo certeras, en general, pues aún hoy es envidiable ese triple anfiteatro que ya desearían muchas academias y escuelas de Bellas Artes en España.

Paralela a esta disciplinada formación en el instituto, nuestro artista se fue rodeando de una serie de amigos que potenciaron una formación cultural más libre, sobre todo en lo que respecta a su futura dedicación a la pintura. El libro de sus *Memorias* sigue siendo clave para disipar la neblina frecuente en el tiempo de niñez y adolescencia de muchos artistas. En él aparece su círculo de amistades y aunque disfruté de las de un variopinto grupo de compañeros de estudios, su núcleo predilecto estaba formado por el colombiano Aurelio Pabón, «mezcla de indio y andaluz, de compleción robusta»; el inglés Higgins, «matemático fenomenal, espíritu equilibrado»; el francés Lorquet, poeta bohemio, y el húngaro Hajösi, «pintor y habilísimo dibujante». Todos ellos irán aglutinando sus intereses culturales, desde frecuentar los cenáculos artísticos parisinos donde «asistían artistas famosos a los que despreciábamos y admirábamos secretamente» a la lectura ecléctica de obras maestras de la literatura e, incluso, científicas, además de la asistencia a teatros que era el complemento vivo de la lectura. Algo más sustancial para su formación artística fueron las visitas a los museos y la realización de gran cantidad de dibujos, sobresaliendo entre ellos los que tienen por motivo la urbe de París desde los jardines hasta sus arquitecturas, sin olvidar al hombre anónimo y marginado (mendigos y raros), en especial. «A la par por esta pasión por los libros empecé a dibujar con no menos fiebre. En compañía de Hajösi llenábamos verdaderas toneladas de blocs de dibujos. Empecé a conocer París de cabo a rabo, de noche y de día, en sus más recónditos rincones, en sus más diversos aspectos. Nuestra curiosidad e interés artístico nos llevaba a dibujar las cosas más dispares. El París antiguo, histórico, el paisaje urbano, el París mundano y bullidor, la gente, los tipos raros, los mendigos debajo de los puentes del Sena; estudiar la arquitectura de edificios famosos, los barrios miserables de *banlieu*, los museos... Llegamos a poner en práctica la famosa frase de Leonardo "sed capaces de dibujar un albañil que se cae de un andamio"¹⁰. Una visita casual le propició la amistad de Bouleou, fotógrafo bohemio, cuya cara tenía «mezcla de medio clown y de dolor, que vivía en una cabaña en Montmatre donde junto al negocio de fotografías hacinaba grabados, dibujos, armas antiguas, ladrillos pintados, máscaras de Océania...» que atrajeron la atención de Juan Guillermo y fructificaron en algún intercambio, como el que hizo de un bloc de dibujos a cambio de recibir «las más espléndidas planchas de grabar que he empleado en mi vida» y que no tardará en empezar a utilizar.

En los últimos años de su estancia en París hizo amistad con otro artista, el pintor y grabador Raymond Maurice, quien le presentó al oftalmólogo que le trató un problema de visión y le regaló el primer estuche con los utensilios para grabar. Aquella lamentable enfermedad de la que fue víctima cuando se encontraba en pleno entusiasmo y efervescencia creativa y artística, Juan Gui-

⁹ *Idem*.

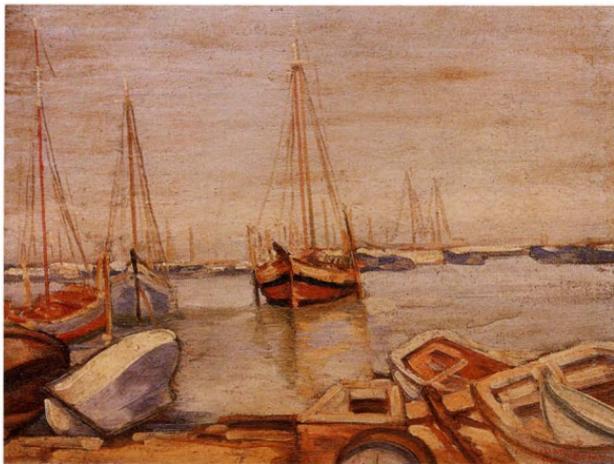
¹⁰ *Idem*.



Grip (Vicente Mújica). Óleo sobre táblex. 40 × 30 cm. 1939. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria



Autorretrato. Óleo sobre lienzo. 50,5 x 40 cm. 1943. Colección particular. Madrid



Varadero del Refugio Las Palmas de Gran Canaria. Oleo sobre lienzo, 35,5 × 46 cm. Colección particular, Las Palmas de Gran Canaria



San Juan Evangelista. Oleo sobre lienzo, 1943. Paradero desconocido

llermo la revive con patetismo en su *Diario*: «Una mañana, al levantarme en el colegio comprobé que no podía abrir los ojos. Los tenía hinchados y con una supuración espantosa. Me los lavé con agua fresca y al querer mirarme en el espejo creí volverme loco; no veía nada. Fueron una semanas de angustia...»; pero la ciencia impidió la tragedia al recuperarle la visión del ojo derecho; sin embargo, la del izquierdo, afectado por una nube en la córnea, la irá recobrando con el paso de los años. Sus pensamientos, tras la parcial recuperación, futurizan el sendero de su arte; quizás ésta sea una de las razones por las cuales no se inclinó hacia la abstracción: «... supe el inmenso tesoro que supone la vista y aprendí de nuevo a ver todas las cosas, a amarlas intensamente, jurándome a mí mismo que mientras me durase la luz en el ojo sano, dedicaría mi vida entera a tratar de interpretarla en todo su esplendor...». Observemos que en su intención está ausente la idea de copiar o reproducir fielmente, habla de interpretación a la que imprimirá una gran fuerza anímica, aunque a veces tome ciertas referencias de las vanguardias pero siempre matizadas por su filosofía de la vida y del color. Juan Guillermo, caracterizado por su honestidad profesional, cumplió la promesa de fidelidad a su credo estético durante toda su vida.

La etapa parisina se cierra con esplendor si tenemos en cuenta la juventud del artista. Su pasión por el dibujo —una de las constantes vitales de su arte— fue recompensada en una exposición colectiva con un premio de 200 francos patrocinado por la prestigiosa firma *Crayons Contes* y del que, a su vez, se derivó



Desde mi ventana. Óleo sobre lienzo, 87 × 40 cm. 1943. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria



Rincón de Las Ventas. Óleo sobre lienzo. 52,5 x 75 cm. 1943. Museo Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria

una oportunidad porque le abriría las puertas de su profesión al proponerle el director del Lycée Michelet participar en el concurso para artistas becados en Roma; pero el orgullo propio de la adolescencia, o tal vez porque conociera la tendencia de dicha Academia, que era el polo opuesto al aperturismo de París, le lleva a rechazar la idea cuando otros artistas en España suspiraban por conseguirlo; tal vez eligió el camino más correcto para su arte. Otro galardón que alcanzó en estos años no está vinculado al mundo del arte, sino a su aspecto humano y es muy significativo porque hace referencia a la pérdida de su espíritu de niño travieso y nos habla de su talento generoso por el que siempre será conocido: el Premio de la Amistad otorgado por su buena reputación entre sus compañeros del instituto.

Recién finalizado el curso académico, el mismo verano de 1935, regresa por decisión paterna a su ciudad natal junto con su hermano Álvaro. Una vez en Las Palmas de Gran Canaria se matricula en el ya desaparecido colegio de Viera y Clavijo, en el barrio de Vegueta, para preparar la reválida. A pesar de su corta estancia en este centro docente, entabló amistad con sus profesores Pedro Cullen del Castillo y Juan del Río Ayala; el primero, muy vinculado al mundo artístico local, corresponderá a esta amistad presentándole la exposición de 1945 en Las Palmas de Gran Canaria. El padre del pintor, al igual que ha sucedido con muchos padres cuando sus hijos aspiran a ingresar en el mundo de las Bellas Artes, que consideran sumergirse en la bohemia, esperaba fraguarle un porvenir sólido con estudios considerados de futuro, como la carrera de ciencias políticas. El alma del artista no se rindió y, a pesar de todo, siguió los consejos paternos en espera de una mejor oportunidad para su vocación de artista.



Panorámica. Óleo sobre lienzo. 60 × 74,5 cm. 1945. Cabildo Insular. Las Palmas de Gran Canaria

A los pocos meses se incorporó a la vida laboral como oficinista en el negocio de su padre. La monotonía de esta situación laboral la rompe asistiendo a las tertulias de los cafés, renovando así el hábito adquirido en París. Las más importantes eran la del café Los Juanes y la de El Polo; en este último local conoció a una de las figuras más interesantes y célebres de la plástica canaria anterior a la Guerra civil: el pintor simbolista Néstor Martín Fernández de la Torre (1887-1938). El impacto de tan ilustre contertuliano lo dejó plasmado en un retrato del pintor del *Poema del Atlántico* hecho a lápiz. No es de extrañar que Juan Guillermo, ávido por no perder sus inquietudes pictóricas, presentara a Néstor algunos de sus incipientes trabajos y, en especial, sus álbumes de dibujos y que éste le animara a seguir adelante. Otras personalidades que frecuentaban estas tertulias fueron los críticos y literatos Luis Benítez Inglott, Vicente Múgica, Pedro Perdomo, Juan del Río Ayala, Mario Pons, Baldomero Romero Spínola, Francisco Melo Casanova, Juan Rodríguez Doreste, el polifacético Víctor Doreste y los escultores de la Escuela Luján Pérez: Plácido Fleitas —con quien Juan Guillermo tuvo gran amistad— y Eduardo Gregorio. Dicha escuela se había convertido, a partir de 1929, en el centro renovador e innovador de las artes plásticas en Gran Canaria. A pesar de la amistad de Juan Guillermo con algunos miembros de la misma, no asistió a sus clases porque la formación técnica y el bagaje cultural adquiridos en los museos de París no le aportarían nada nuevo.



Bodegón del botijo. Óleo sobre lienzo. 61 × 74 cm. 1944. Museo Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria

Esta atmósfera cultural nocturna —pálido reflejo de la parisina— y el intento de despegue artístico como liberación de un trabajo no apetecido y frustrante, van a verse bruscamente interrumpidos por el estallido de la Guerra civil, que abrirá un doloroso paréntesis en la vida y progreso de España. Juan Guillermo es movilizado como soldado a la zona de Huesca en 1937, área de bastante peligro. Su eterna pasión por el dibujo hace que sus superiores reparen en esta habilidad y le releven a una posición mejor y menos arriesgada que la de una trinchera, ocupándolo en el cargo de cartero y dibujante de posiciones. Una nueva afección en su ya lesionada visión, por fortuna, va a beneficiarle alejándolo para siempre del peligro de muerte en el frente y los mandos militares lo devuelven a Gran Canaria donde terminó de cumplir sus obligaciones. La guerra y sus secuelas sirvieron como detonante para recordar su antigua promesa y sueño artístico y cambiar el rumbo de su porvenir: «... esta tragedia espantosa, brutal, me arrancó posiblemente de un camino que, de otro modo, tal vez me hubiese arrastrado irremisiblemente hacia ese lado oscuro y mezquino que la estupidez de los hombres brinda a la mayoría de sus semejantes para tener derecho a vivir»¹¹. Como es de suponer, la guerra y la posguerra fueron desoladoras en la isla: el fascismo, la muerte, el hambre y el exilio segaron aquella vida cosmopolita y de libertad favorecida por las ciudades portuarias. El despertar de los sueños y de la vida anterior a la contienda fue amargo, una pesadilla que Juan Guillermo cuenta así: «Toda la inefable gloria de aquellas reuniones foro al



Bodegón de la tetera. Óleo sobre táblax. 1944. Museo Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria

¹¹ *Vid.* nota 1.



Bodegón de la perdiz. Óleo sobre lienzo. 61 × 74 cm. 1944. Museo Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria



Bodegón del perro. Óleo sobre lienzo. 1944. Colección particular. Madrid

encanto y la paz de aquellas noches llenas de ilusiones, sueños y ambiciones nobles había muerto cuando volví del frente. Todos aquellos amigos que reunía la noche... permanecían aterrados y llenos de angustias, encerrados en sus casas, porque sobre nuestra apacible isla también planeaban en el aire la ferocidad y el miedo. Me costó tres años de experiencia bélica, metido en el fangal que se llamaba guerra, para comprender la furia y la demencia que invaden al hombre con un fusil en la mano...»¹². Algunas de las sombras que ayudaron a enturbiar el panorama de Las Palmas de Gran Canaria fueron, entre otras muchas, la desaparición del pintor Néstor (1938), víctima de una neumonía, y el encarcelamiento del pintor Felo Monzón, de la Escuela Luján Pérez, y de otros intelectuales. Tal vez sea ésta otra de las razones por las que cuando apareció la vanguardia informalista —que en algunos de sus pintores llevaba connotaciones políticas alusivas a la dictadura y a sus crímenes— no se dejó arrastrar por ella; quería ser fiel en su canto a la vida, la naturaleza, la esperanza, la paz... Su simiente de arte no ha quedado ahogada entre cascotes, ruinas de muerte y represión; ni entre pedregales ni malas hierbas. Sus raíces son cada vez más profundas y la voluntad más decidida.

Juan Guillermo tiene que trasladarse con su familia a Madrid, resultando este hecho el golpe de la fortuna para el salto definitivo. Mientras llega ese momento, el puntal clave en la toma de su decisión para dedicarse a la pintura lo encontró en su cuñado el poeta Vicente Múgica, en cuya casa residió una temporada por estar ya su familia instalada en la Península. Por fin toma los pinceles y reanuda su diálogo con el lienzo, interrumpido en París. En pocos meses realiza una serie de paisajes y retratos que a finales de 1939 exhibirá con éxito en su primera exposición individual en la calle de Triana, en Las Palmas de Gran Canaria, en la que aflora su «sapiencia» parisina en confrontación con los esquemas de la Escuela Luján Pérez. En este período previo a su partida para Madrid realizó también pequeños y variopintos trabajos que le servirán de experiencia y modus vivendi durante los primeros y difíciles años de la posguerra en la capital de España, tales como fueron la decoración de escaparates o la realización de telones de teatro... En este último aspecto me informaron de su participación en el musical *Boo-Hoo* (1937) organizado por la Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre para el que pintó telones. Realizó un retrato de la actriz y directora del espectáculo Paquita Mesa, en paradero desconocido. La prensa cita a Ernesto Durán¹³ como realizador de escenarios, decorados y efectos luminosos del *Boo-Hoo*, por lo que hemos de suponer que la labor de Juan Guillermo no fue creativa, sino de ayudante.

La producción de obras de Juan Guillermo perteneciente a estos años que hemos podido estudiar no es muy extensa como para llevarnos a conclusiones definitivas acerca de la misma. Encontramos así lagunas importantes en especial en la de dibujos. Tanto de la obra de su niñez como en la de los centenares realizados en su período de estudios en el instituto Michelet, sólo restan esciguos testimonios. Con toda probabilidad, la carencia de este material la debamos a la generosidad del propio pintor —baste recordar el obsequio que hizo de uno de los cuadernos de dibujos a Bouboule—. Algo similar debió ocurrir con las pinturas, tanto las realizadas en París como las de la inmediata posguerra en la capital grancanaria. Aunque no podamos hacer una evaluación concluyente sobre el valor de esta etapa en la génesis de su creatividad, sí nos podemos permitir

¹² *Idem*.

¹³ Ernesto Durán, hermano de la esposa de Miguel Martín Fernández de la Torre, era ingeniero. Realizó la instalación eléctrica del teatro Pérez Galdós de la capital grancanaria. Trabajaba en una empresa propiedad del padre del pintor Mignoni.



Bañistas. Óleo sobre lienzo. 1945-1946. Colección particular. Madrid



Puti. Óleo sobre lienzo. 80 × 100 cm. 1945. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria

suggerentes hipótesis que puedan ayudar a rescatar estos años que han sufrido el menosprecio de otros investigadores, para darles una importancia más trascendental, no sólo por la gran formación técnica adquirida, sino por estar encerrada en ella las semillas de su arte futuro. La primera característica observada y, al mismo tiempo, una de las esencias de su personalidad plástica, es la presencia consciente del dibujo: es un dibujo intimista sobre el que construye toda su pintura, dibujo que también marca temas muy queridos al pintor en su trayectoria artística: la figura humana estática, sólida, serena, ya sea tumbada, sentada o en pie; y, en especial, su entorno, su hábitat, su paisaje rural o urbano. Estos elementos los hermana y conjuga de tal forma que amén de su introsversión y discreta soledad nos transmite vibraciones de eternidad. El reencuentro con el paisaje de su tierra natal en 1935 lo va a reflejar con entusiasmo y riqueza, encontrando en algunos de los dibujos estructuras compositivas que anuncian sus pinturas de la década de 1950.

En cuanto a la pintura de caballete, como anunciábamos, tampoco disponemos de mucha obra. Tres paisajes urbanos de París nos siguen reiterando su especial inclinación por esta modalidad: emplea una pincelada suelta de toque impresionista, casi apastelada en dos de ellos, silueteando el dibujo en ciertos elementos compositivos (puentes, barcas, postes...). La gama de colores es opaca y poco cálida, adquiriendo en *Calle de París* tintes de modernidad. No sucede lo mismo en el tratamiento de la figura humana que ciñe con dureza al di-

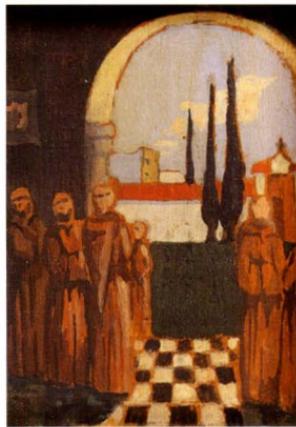
bujo, como en el *Retrato de Hayōsi* o en *Convento*, peculiar composición esta última; nos habla con elocuencia de su formación en la observación de la arquitectura y la naturaleza ordenada por el hombre. También en dicha pintura aparece ya su innata capacidad para la composición, equilibrando volúmenes y colores para acentuar esa sensación de paz que evoca el título del cuadro. En él además encontramos otra característica de la personalidad de Juan Guillermo: su esencia literaria o filosófica que con halo sutil trasciende casi toda su pintura, transformando en esta ocasión el estatismo monacal (alusión soterrada a la disciplina como clave de la vida o del arte) y la gran puerta (protagonista del cuadro, en cierta medida) en una interpretación simbólica: tal vez represente una alusión velada a la enfermedad que padeció en los ojos y a la figuración como umbral para los iniciados en el arte. Con toda probabilidad las esporádicas incursiones de Juan Guillermo en la temática religiosa —*San Juan Evangelista* (1943), *Huida a Egipto* (1964), *Leyenda de San Isidro y Piedad*, ambas de 1967— obedezcan a momentos de floración de su sincera y sentida religiosidad marcada por su curación, aunque sin beatería. *Convento* ofrece una virtud más de nuestro artista: su pasión por la escritura que, con el tiempo, producirá páginas brillantes no sólo en el género autobiográfico, sino también en el de las narraciones cortas, como acontece en la década de 1960. Al dorso de esta obra comentada está el primer testimonio que conservamos de estos atisbos de creación literaria, un poema fechado en 1934:

A MI MADRE

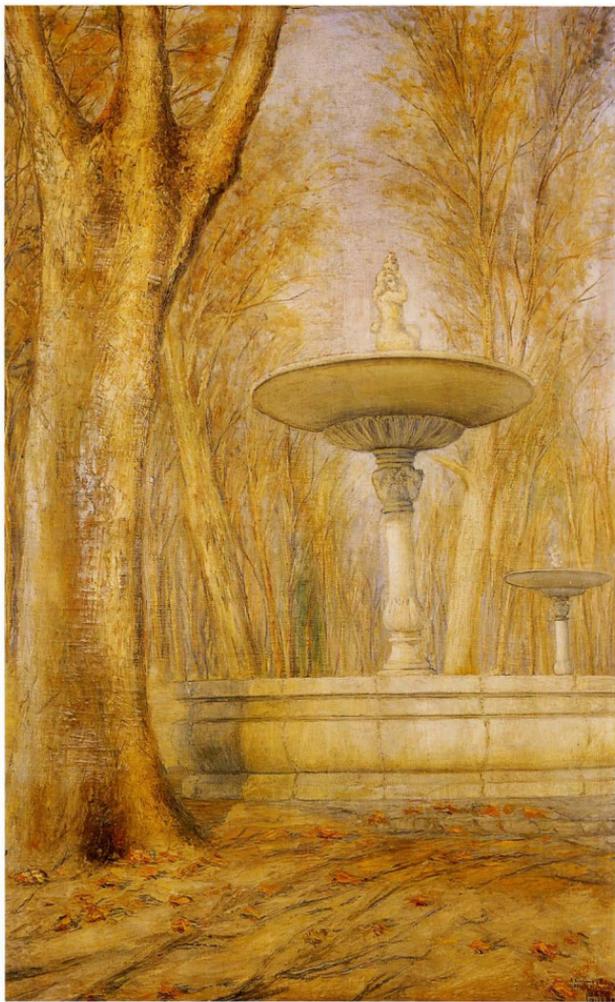
*A aquellas horas de descanso
cuando el sol cae sobre la aldea
los santos religiosos del convento
salían en grupos con lento paso
entre las tumbas del cementerio.*

*Era aquel rumor del momento
imposible al pensamiento; son
la santa luz que juega
sobre los cipreses encapuchados...
y como los granos del rosario
sabiamente desgranados
deslataban las campanas
en los suavísimos brazos del viento.*

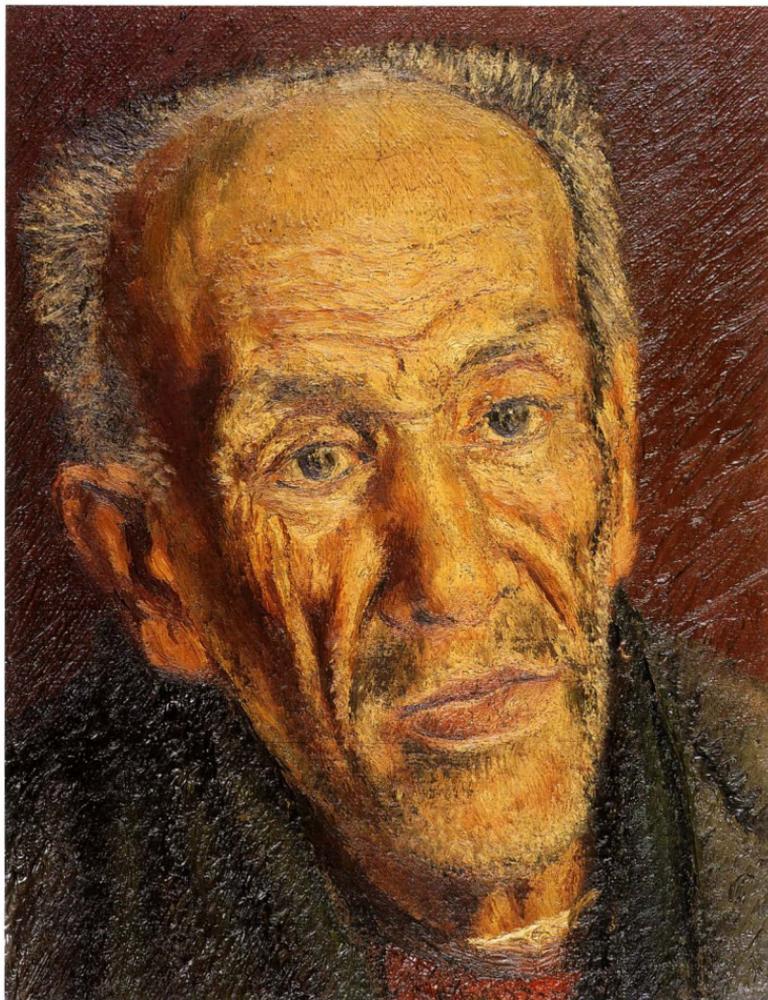
Entre estas pinturas de París y las de 1939 en Gran Canaria no conocemos nada intermedio. La posguerra va a suponer el reverdecer de la memoria plástica para el arte de Juan Guillermo. Desaparecido Néstor, el pintor del *Poema del Atlántico*, que en vida ejerció poca influencia entre sus paisanos artistas (alguna en Felo Monzón y Colacho Massieu y más en Jesús Arencibia), la pintura de la inmediata posguerra en Canarias, al igual que sucede en el resto del territorio nacional, pierde su compromiso con las vanguardias para encerrarse en la pintura realista de temática clásica —retrato, bodegón, paisaje— marcando los polos de la nueva creatividad: Nicolás Massieu y Jorge Oramas. El primero, alma máter del tardío impresionismo grancanario, tuvo su etapa de esplendor entre



Convento. Óleo sobre tabla. 11,6 × 9 cm. 1934. Colección particular. Madrid



Las Cuatro Fuentes. Óleo sobre lienzo. 140 × 87,5 cm. 1945. Colección particular. Madrid



Perete. Óleo sobre lienzo. 32,5 × 24,5 cm. 1945. Colección particular. Madrid



Gallo de pelea. Óleo sobre lienzo. 1948. Colección particular. Madrid

1920 y 1930, aunque su magisterio se prolongó hasta la década de 1950. El segundo¹⁴, muerto en plena juventud en 1935, se aparta del idílico paisaje de la isla para ir al encuentro de aquel transido por la huella del duro trabajo del hombre, el de la pobreza y soledad rural, sin pretender ser un panfleto. Oramas se expresa en planitudes de cálido colorido, deudoras en cierta manera del arte postimpresionista de Gauguin, paisajes de la orogenia de Gran Canaria; tal vez por una razón similar, Juan Guillermo quedará atrapado por el paisaje y las soledades de Castilla. En los pocos cuadros localizados de su primera exposición individual en Triana en 1939, podemos apreciar estas dos tendencias. Así, en *Varaderos del Refugio*, que representa su primer encuentro con el mar de su isla natal, está en la línea impresionista de Colacho Massieu, que a su vez entronca con la línea de los paisajes urbanos de París, tanto en la técnica como en la composición. La tendencia marcada por la Escuela Luján Pérez, uno de cuyos más emblemáticos representantes por su búsqueda de cierto indigenismo es Jorge Oramas, en especial a partir de 1929, la encontramos en *Pambazo* (riscos de Las Palmas de Gran Canaria), motivo descubierto por Colacho y que la Escuela Luján Pérez potenciaría (Felo Monzón, Juan Ismael, Oramas...) y *Paisaje* (?Marzagán?), de rojizas tierras en contraste con los feraces verdes del valle agrícola que nos recuerdan lugares y coloridos al gusto de Oramas, aunque Juan Guillermo no es amigo en estos momentos de las pinturas planas y un tanto ingenuistas de este pintor, ni tampoco es adicto a la pincelada sorollista. Es más, una de las características de su manera de pintar sobre lienzo aparece en estos años y será una de sus constantes: el empleo de diferentes tipos de pinceladas en un mismo cuadro creando contrastes matéricos y difuminados, provocando así diferentes efectos de vibración de la luz.

Un género pictórico tangencial y esporádico en la producción de Juan Guillermo aparece en esta etapa y termina a inicios de la década de 1950: el retrato. De los años de París ya hemos visto el de Hayösi, y de 1939 sólo hay referencia a tres: el ya mencionado de *Paquita Mesa*, el de *Baldomero Romero* y el de *Cripi* (Vicente Múgica), expuestos en la también mencionada exposición de la calle de Triana, que bastan por sí solos para mostrarnos un largo recorrido de distanciamiento con respecto a la obra de París. En las dos últimas obras encontramos esencias que se convertirán en perennes en la interpretación de la figura humana, apareciendo en obras posteriores como son la ya aludida construcción dibujística con gran sentido del equilibrio compositivo, como podemos apreciar en el muy interesante retrato de *Baldomero Romero Spínola*, de figura de cuerpo entero, sedente, contrapuesta al bloque de color y de luz de la pared desnuda. El color juega un papel importante en el retrato que le hace a su pariente Cripi, donde especula con gamas semicálidas en un personaje de aura un tanto nostálgica, quizás de esa eterna tristeza resignada, esencia negativa del alma grancanaria y que siempre estará presente en toda la producción de Juan Guillermo. Un mural, *Puerto de La Luz de Gran Canaria*, cierra este período como un broche de oro. En él hace un magnífico maridaje de su aprendizaje parisino —agua, montaña, barcos— y los impactos del arte de la Escuela de Luján Pérez —arquitectura— y de Néstor —las figuras humanas de torsos desnudos—. Algunas poses de este último nos recuerdan el mural del pintor grancanario para el Casino de Santa Cruz Tenerife *El Mar*. Aunque el espíritu de Juan Guillermo no era dado a las exaltaciones imaginativas nestorianas, tenía más los pies en el suelo.

¹⁴ JIMÉNEZ DORESTE, J., *Jorge Oramas*, Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1991.



Puerto de la Luz de Gran Canaria. Mural. Paradero desconocido, 1938-1939



Bataín. Óleo sobre lienzo. 1945-1946. Archivo particular. Madrid

II. MADRID. BÚSQUEDA Y ENCUENTRO DE LA PERSONALIDAD (1940-1968)

II. 1. Etapa final (1940-1950)

Junto a la reconstrucción del país y la lucha contra el hambre, el panorama cultural de la posguerra no dejaba de ser desolador. Los avances logrados durante la República sufrieron un fuerte retroceso, debido en parte a la emigración de muchos intelectuales del bando republicano o bien por falta de ambiente ante aquello que Aguilera Cerni define como «alianza formada por el historicismo, el indigenismo, el academicismo y el tradicionalismo, sin más posibilidad de apertura reconocida que la presentada por algunos virulentos devotos de formas y contenidos neonazis y neofascistas»¹⁵. Los sueños de los jóvenes artistas para ir pensionados a Roma o a París se vieron aún más restringidos por la guerra europea. La Escuela de Vallecas (1927-1936) sólo representa un balbuco de modernización con respecto a la generación de 1933, en especial en lo que al paisaje se refiere. Dos de los maestros —Benjamín Palencia a la cabeza— de esta formación se quedan en España para cumplir su compromiso estético: volver la vista al paisaje rural continuador del descubrimiento hecho por los literatos de la Generación del 98, lo cual tendrá repercusión a su vez en otros artistas ajenos a dicha formación como Zabaleta u Ortega Muñoz, cuya personalidad influirá en la Tercera Escuela de Madrid: «... el campo visto con crudeza y dureza, lavado de todo aliento surreal, si bien movido todo por un profundo amor a la tierra, al campo castellano»¹⁶, visión que completa Valeriano Bozal: «... en la orientación nacionalista del nuevo régimen éstas eran, con gran distancia, las manifestaciones más dignas y positivas»¹⁷.

Juan Guillermo, fiel a su decisión de dedicarse en exclusiva a la pintura, se plantea la necesidad de irse de Canarias —como antes lo habían hecho Néstor, Aguiar, Óscar Domínguez..., y poco después lo harán Jesús Arencibia, César Manrique, Manuel Millares, Pepe Dámaso, Cristino de Vera...— y así escapar del provincianismo e indigenismo dominantes en el panorama isleño. La capital de España, además de centro político y económico, le ofrecía mayores ventajas no sólo para su inspiración, sino para moverse con facilidad por el territorio nacional en busca de nuevos escenarios para sus pinturas y para la difusión de su obra en mercados más amplios. Los inicios de esta singladura no fueron fáciles pues primero hubo de doblegar la voluntad paterna que ya había dispuesto que se dedicara a una profesión más segura y rentable económicamente y, luego, abrirse camino artístico en Madrid sin ayuda familiar y sin el soporte de unos estudios becados que años antes su orgullo de joven artista le impulsó a rechazar. Si difícil fue lo primero, más complicado fue lo segundo, pero lo consiguió. Los tiempos eran malos para todos; para sobrevivir no sólo se dedica a la pintura de caballete sino también a otros menesteres menos deseados de la actividad artística como el de figurinista, escaparatista... pero era feliz. Se enamoró de Madrid como le suele suceder a muchos canarios: «Amo a esta radiante ciudad como nunca llegué a amar ninguna población».

En 1942 ocurren varios fenómenos culturales que empiezan a transformar el pobre y monótono panorama. El primero de ellos fue el paso por Madrid de la Exposición de Arte Francés en su itinerancia por la España peninsular a inicia-

¹⁵ AGUILERA CERNI, *Iniciación al arte español de la posguerra*, Barcelona, 1991.

¹⁶ CORREDOR MATHEOS, *La Escuela de Vallecas...*, 1990.

¹⁷ BOZAL, Valeriano, *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, 1966.

tiva del gobierno del país vecino; agrupaba obras desde principios de siglo que sirvieron de revulsivo contra el «paisajismo de Olot», nominación despectiva con la que Aguilera Cerní calificaba el paisajismo académico y acaramelado. El otro evento fue la creación de la Academia Breve de la Crítica de Arte por parte Eugenio d'Ors, desde donde pontificaba con la finalidad de modificar el gusto del público madrileño y español con sus célebres exposiciones del Salón de los Once, realizadas hasta 1960, y que dio a conocer a las nuevas generaciones, con un criterio bastante ecléctico, a artistas tales como Benjamín Palencia, Solana, Torres García, Pruna, Olga Sacharoff, Vázquez Díaz... Esta educación del gusto d'orsiana acapara una demanda de clientela de arte fuera de las vías oficiales —el coleccionismo privado— originando el nacimiento de galerías que harán abandonar el concepto de arte basado sólo en las posibilidades decorativas —decorativismo concebido a la antigua, de comedores y de salones, con óleos y acuarelas de primeras, segundas o terceras medallas de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes—. Al margen de la sala Biosca, vinculada al Salón de los Once, aparecen salas que se apuntan a la renovación del panorama y gustos artísticos como Clan, Buchholz, Macarrón... hasta llegar a 1945, en que veinte salas de exposiciones abren sus puertas en Madrid.

Una vez instalado en Madrid, nuestro pintor busca no descuidar su conexión con la actualidad cultural que se gestionaba en las tertulias de los cafés, afición y formación que ya había iniciado en su tierra natal. Estas lecciones informales, cátedras ambulantes, significaban un aprendizaje vivo. Tal vez asistiera a algunas de ellas recomendado desde su tierra natal y frecuentadas por algunos paisanos como la del Café de Castilla, a la que asistían Víctor Doreste, Chano González, Francisco Melo..., y la del Café Comercial en la Glorieta de Bilbao, visitada por el pintor Aguiar y donde conocerá a otras personalidades. Aunque el crítico Lázaro Santana dice que «en Madrid trata a algunos pintores de su predilección —Solana, Vázquez Díaz, Palencia, etc.—, junto a los cuales se siente como discípulo»¹⁹, hemos de dudar de tal aseveración, pues la huella de los mismos es bastante tardía, casi una década después. El crítico de arte Sánchez Camargo le presentó a Solana, a cuya amistad era difícil acceder a juzgar por los testimonios de sus biógrafos; y a pesar de vivir en Madrid, «no sale a la calle nada más que anochecido y la mayoría de las veces llegando, con mucho, hasta el Puente de Vallecas»²⁰. Lo mismo sucede con Pancho Cossío, a quien tal vez conozca en el transcurso de la década de 1950, si juzgamos ciertas huellas de este pintor en algunos cuadros de Juan Guillermo de estos años. A quien sí conoce en 1940 es al pintor canario (aunque nacido en Cuba) José Aguiar; deseo y propósito que llevaba fuertemente marcado desde Canarias: «Apenas llegué a Madrid me procuré el contacto de ese gran pintor canario que es el pintor gomero Aguiar».

Pronto se convierte en discípulo de Aguiar, quien además le cede el estudio de la calle Carranza. «... a la sombra de Aguiar he permanecido estos cinco años y he de confesar que a él le agradezco cuanto soy. Él me ha permitido aprender a su lado cuanto sé sobre este arte difícil que cultivo»²¹. Esta etapa no anuló ciertas cualidades innatas de Juan Guillermo a juzgar por la crítica: «... discípulo tenaz y exigente, que sin tratar de plagiar al maestro intenta asimilarse todos sus maravillosos recursos técnicos, toda la honradez del dibujo, el empleo de masas de colores, la reciedumbre de las composiciones, la elegancia y carácter de los retratos»²². Tanto el propio pintor como el comentarista, aunque este



Desnuda. Dibujo a la cera. 16 x 10,5 cm. Colección particular. Madrid

¹⁹ *Idem*.

¹⁹ SANTANA, Lázaro, *Juan Guillermo*, 1977.

²⁰ FLÓREZ, R., *J. Solana*, 1973.

²¹ *Canarias Deportiva*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de diciembre de 1945.

²² CULLEN DEL CASTILLO, P. *Vid.* nota 2.



Desnudo campestre. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Madrid

último matiza más, son generosos en el reconocimiento de la deuda contraída con Aguiar, aunque tampoco descartamos que podía ser bien visto, a manera de publicidad, el estar bajo la tutela de una de las firmas más reconocida y en boga de la posguerra. Esto lo podemos apreciar en su primera exposición individual realizada en la sala Dardo de Madrid, donde presentó diecisiete lienzos en diciembre de 1943, año en que Solana realizó su última exposición individual. Estaban agrupados en composiciones —*Coronación de Venus, Bañistas, Leda, San Juan Evangelista, Julieta, Los peregrinos de Emaús*—, retratos —*Doña María Ramírez Díaz, Señorita Ivonne Arbona, Rafael Vázquez Zamora, Joaquín Villatoro* y dos *Auto-retratos*, uno de ellos con su madre—, bodegones —*Naranjas, Pimientos*— y paisajes —*Rincón de las Ventas, Desde mi ventana*—. Puede extrañarnos el reducido número de obras que configuraban la muestra. La razón no obedece sólo a las múltiples ocupaciones del artista y al formato grande de muchos lienzos, sino a su propio sistema de trabajo que le caracterizará siempre: meditado y sedimentado sobre múltiples dibujos.

Algunos críticos no fueron muy favorables en sus comentarios con el primer grupo de cuadros al que achacaban «... una reiteración de desnudos constreñidos a un mínimo de colores y a una cierta inflexibilidad en el dibujo», tal vez porque se apartaba del gusto dominante. Cierta sector de la crítica fue unánime al reconocer que «lo mejor de su exposición, con gran diferencia, son los paisajes»²³; aunque en esto hemos de contradecir a algunos autores pues ya corroboramos que no constituyen «los primeros testimonios de su dedicación al paisaje urbano»²⁴ porque ya había realizado obras con esta temática en París en 1934 y en Gran Canaria en 1939, como el ya mencionado *Pambazo*. El otro aspecto destacado fue el de la importancia del dibujo: «... se nos presenta como un gran dibujante»²⁵. La crítica, en general, se fijó más en lo negativo de estas primeras obras de búsqueda de su estilo, hecho que se aprecia en comentarios como los siguientes: «... las posibilidades de este pintor están por debajo de sus intenciones (...) debe trabajar en el conocimiento del oficio»²⁶, «... tanto en la índole de los temas acometidos, como el gran tamaño de los lienzos denuncian un propósito excesivamente ambicioso»²⁷, «... un buen deseo, pero también una gran desorientación en cuanto a colorido»²⁸, éste último insiste en el dudoso gusto del color que en ocasiones tiene Aguiar y el efecto de colorido a la encáustica que está mellando negativamente el estilo de Juan Guillermo con esa pincelada irisada. Esto lo vemos en otros pintores canarios como Pedro de Guezala (también discípulo de Aguiar), Carlos Chevilly y, años más tarde, en la de Miró Mainou entre 1949 y 1952, tal vez por influencia de Guezala con quien mantuvo contactos. Aun desconociendo directamente la mayoría de los cuadros agrupados en composiciones y retratos que constituía el grueso de la muestra, la temática obedece a posibles influencias de su preceptor, adicto a temas sacros y mitológicos. El grupo de paisajes y bodegones responde a supervivencias parisinas incluso en la técnica, no afectada por presencias debilitadoras y, aunque las tuvo, como en el lienzo *Vendrell*, pintado ese mismo año, no llegó a exhibirlas. No obstante, algunas obras, tanto por su tema como por su estilo, debieron plantear bastante perplejidad entre el público y la crítica, pues encontramos huellas de Solana en el ambiguo y patético *San Juan Evangelista*, que también apreciamos en el magnífico *Auto-retrato* de enérgico dibujo y tonos de gama fría y nos recuerda al de Giorgio de Chirico de 1920. Este período bajo la im-

²³ *El Alcázar*, Madrid, 7 de diciembre de 1943.

²⁴ *Ibid.*, nota 2.

²⁵ *El Alcázar*, Madrid, 1 de diciembre de 1943.

²⁶ *Ibid.*, nota 23.

²⁷ *Misión*, Madrid, diciembre de 1944.

²⁸ BARBERÁN, C., en *Abc*, Madrid, 10 de diciembre de 1943.

pronta dominante de Aguiar se va a extender más del tiempo esperado y deseado y, con ello, los devaneos negativos de la crítica sobre la obra.

En 1944 Juan Guillermo participa en dos exposiciones colectivas: Artistas de la provincia de Las Palmas de Gran Canaria, en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, donde presenta *Evangelista y Bodegón*, y en el XVIII Salón de Otoño, resaltando la crítica en este último su labor paisajística: «... de este conjunto se destaca Juan Guillermo con una concepción del paisaje muy luminosa e impresionista»²⁹. En diciembre de 1945 concurre a la Exposición Nacional de Bellas Artes con el *Bodegón del botijo*, de composición equilibrada, certera, donde no sólo juega con la dualidad temática paisaje-bodegón sino con una doble alusión hombre-naturaleza, el primero representado por los objetos de su trabajo (vaso, cerámica, tejido) y la segunda por el paisaje. En él confirma su maestría técnica con su doble tipo de pincelada: empastada y con efecto hiperrealista para los objetos en contraste con la difuminada de ascendencia impresionista del paisaje. La crítica vuelve a insistir una vez más en el nexo con Aguiar, pero en esta ocasión destaca la fuerza que va tomando la personalidad de Juan Guillermo que no quiere ser asfixiada por la de su maestro: «... quizá se pudiera encontrar en el joven artista una leve influencia de otro pintor famoso. Pero lo que en éste —pintor de frescos— es grandilocuente concepto de composiciones naturales y, por tanto, aventura exterior, se ha convertido a través de la inteligencia y la sensibilidad de Juan Guillermo en un hallazgo de recursos técnicos que no desbordan la intimidad limitada, introvertida, de la pintura de caballete»³⁰. Esta inclinación a la grandilocuencia afecta un poco a los magníficos bodegones de estos años, cuando intenta aunar los géneros bodegón y paisaje, como en los citados *del botijo* y *de la perdiz*. En ellos apreciamos cualidades zurbaranescas en los paños en contraposición con el plumaje etéreo del ave pero que, en el fondo, resultan menos íntimas que en el *Bodegón de la tetera*. En el mes de febrero de 1945 presenta una gran muestra de treinta y seis cuadros, en la sala Macarrón de Madrid. Los temas son similares a los de su anterior individual: composiciones mitológicas —*Estío*—, pintura bíblica y religiosa —*Susana y los jueces*—, paisajes de Madrid —*Cuatro Estaciones, Glorieta de San Bernardo*—, bodegones —*de los peces, de la perdiz*—... Vuelve a exponer en el Salón de Otoño, esta vez con *La Veguilla, Cobre, Anacoreta*, cerrando este año con la única exposición individual que hizo en vida en Las Palmas de Gran Canaria.

Dentro del conjunto de composiciones de este año destacamos el cuadro titulado *Patís* porque encierra un halo enigmático que lo aparta de la afinidad hacia el Aguiar de esta temática. Frente al colosalismo del gomero nos seduce su exaltación de la naturaleza a través del paisaje, siendo coprotagonista de la historia que desea sugerir; al resultado podríamos aplicarle el juicio de Pedro Cullen: «... Quiere en un alarde de capacidad, demostrarnos que no ha perdido el tiempo en sus estudios y que ha ido desvelando uno por uno todos los innumerales secretos del arte. Utiliza el pincel o la espátula y está en todas sus modalidades. Se nos muestra como un perfecto dibujante y como un gran colorista. Es fuerte y emotivo. Compone y traduce del natural. Aúna el realismo con la imaginación»³¹. Tal vez la lectura de esta pieza haya que plantearla desde un doble plano de lo representado: el primer término obedece a la realidad y el segundo a la idealidad; este ideal alude un poco a paraísos perdidos tanto en el plano es-



Mi madre. Acuarela. Colección particular. Madrid

²⁹ BARBERÁN, C., en *Abc*, Madrid, 10 de diciembre de 1944.

³⁰ DE FONTES, en *Madrid*, Madrid, diciembre de 1945.

³¹ CULLEN DEL CASTILLO. *Vid.* nota 2.



Retrato de Luis Fernández Canela. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Madrid

tético como en el de la convivencia, fruto de la mentalidad de la posguerra. El centro de la vida —a su vez centro del cuadro— era la supervivencia; el trabajo está representado en su forma más primitiva como clave de la misma: la faena agrícola. El hermetismo y estatismo de los grupos nos traen recuerdos del mundo de Puvis de Chavannes y en especial de sus murales, en concreto *El bosque sagrado* (1884-1889). La figura desnuda de la derecha presenta las mayores dificultades de interpretación; es posible que represente a la fertilidad, motivo muy frecuente en el *art déco* de los años 40, no sólo por la rotundidad de sus formas sino por la vegetación que la rodea, más dentro de la tipología de las plantas de una huerta que en la de hierbas y flores silvestres. La iconología de esta especie de diosa no sólo es afín al *art déco* sino a la simplicidad e ingenuismo del pintor aduanero Rousseau. En el aspecto técnico cambia el estilo de la pincelada, que es corta, matérica e iridiscente, un poco en la línea de ciertas obras de Renoir. La influencia del impresionista francés abarca otros modos: en casos excepcionales los tonos apastelados como en *Las Cuatro Fuentes*, donde hay un mano a mano entre el dibujo y la sutil pincelada; ello va a culminar en el lienzo *Mi madre* (1950).

El progreso claro en el estilo no va a llegar hasta 1948-1949. Sigue presentando en las exposiciones obras encuadradas en los géneros anteriormente mencionados, aunque cada vez su interés se decanta más por el paisaje y sigue manteniendo una lucha por dejar el lastre que le recuerda a Aguiar, con interferencias del impresionismo como el de Seurat de *Baño en el bosque*, de 1895 (Museo Metropolitano, Nueva York). Ejemplo de ello es la exposición individual que realiza en la sala Maribini en 1946 a la que envía 16 cuadros, entre los que figuran paisajes de Madrid, incluido *Las Cuatro Fuentes*; lo mismo ocurre en la Exposición Nacional de Bellas Artes donde está representado por *El baño de Diana*, un cuadro de grandes dimensiones, y en el Salón de Otoño, con un paisaje y *Job*. La crítica también se hace eco de esta lucha: «... en su factura se observa una fuerza juvenil; mas esta fuerza por conseguir una recia y moderna expresión de forma y color puede caer en una excesiva dureza de forma y seguridad del color, que sorprende por su atractiva audacia pictórica, pero que anuncia fatalmente la repetición de forma y la monotonía del colorido. ¿Las causas? Acaso las influencias de ciertos maestros contemporáneos, más pintores del arte mural que de caballete»³². En 1948 salda su deuda con Aguiar enviando un magnífico desnudo al Salón de Otoño en la línea del *Desnudo en un paisaje* de Renoir (1905). También los paisajes de pinceladas iridiscentes tienen un buen colofón en 1947: creemos son los dos mejores paisajes realizados en esta época y representan a dos puertos del norte de España, ubicados en Vizcaya y Santander. En uno de ellos nos llama la atención una barca solitaria sobre el muelle que, con los años, se convertirá en protagonista absoluta de algunos lienzos, reiteración que nos lleva a pensar será un tema muy del agrado y del espíritu de Juan Guillermo. Esta fecha nos llevará a adelantar el viaje a dichas regiones reseñado por José Luis de la Nuez quien, a su vez, piensa que este estilo impresionista pertenece a 1948 cuando en realidad es anterior, como ya hemos estudiado. Hemos de reseñar también algún encargo particular de menor importancia, pero que traemos a colación por constituir un antecedente de un motivo que aparecerá en contadas ocasiones en su pintura: el gallo de pelea. En 1948 pinta varios para un familiar muy querido dentro del estilo de influencia

³² POMPEY, F. en *Falange*. Las Palmas de Gran Canaria, 13 de marzo de 1946.



Mi madre. Óleo sobre lienzo. 83 × 68 cm. 1950. Colección particular. Madrid



Carmen Fernández Canela de Alarcón. Óleo sobre lienzo. 63 × 55 cm. 1949. Colección particular, Madrid



Estudio. Acuarela. 16 × 12 cm. Colección particular. Madrid

francesa que caracteriza los fondos de paisaje de esta etapa; mientras que en el animal busca, por contraste, plasmar la vitalidad y nerviosismo de su cuerpo, desde la cabeza hasta los espolones y el sedoso plumaje; pero no le llegó a firmar por considerar imperfectas las patas. Como hemos dicho este tema lo tocará de nuevo, tal vez por añoranzas de su tierra natal, costumbre importada por los emigrantes de Iberoamérica, donde en las décadas de 1950 y 1960 todavía solían formar parte de los festejos populares estas peleas de gallos en locales para ello destinados, las galleras. De su época constructivista de 1956 encontramos una abstraída e incommunicativa *Pelea de gallos*. El motivo que alcanza su cenit es el realizado entre 1963 y 1965 representándola sobre un fondo rojo alusivo a la sangre y en lo más enzarzado de la lucha. A este animal lo volvemos a encontrar en sus últimos cuadros expresionistas realizados hacia 1965: *Cuadro español* y *Pescador y gallo*.

El pintor Aguiar se ve obligado a ausentarse de Madrid una larga temporada por motivos de trabajo, llevándolo sus compromisos a América por varios años. Esta situación propicia la aceleración de la autonomía de Juan Guillermo con respecto a su maestro, cambio que podemos entrever en la siguiente confesión: «... vivo para la fiebre de mi tarea, aunque los resultados obtenidos no suelen satisfacerme. Ahora intento encontrar —cada día con más ahínco— mi mundo»³⁵. Los fallecimientos no muy distantes en el tiempo de José Gutiérrez Solana, en 1945, y el de Pierre Bonnard, dos años más tarde, propician reconocimientos sociales y artísticos. Precisamente encontramos ciertas analogías entre el pintor francés y el pintor grancañario: la pequeñez del estudio acerca el paisaje al interior, búsqueda de la luz, en especial del Mediterráneo al igual que Renoir (un libro de Bonnard lleva por título *En busca del color puro*), meticulosidad en la composición como Monet, les preocupa la esencia, sueñan cómo conseguir lo absoluto, como recoge la siguiente idea de Bonnard: «... de lo que se trata no es de pintar la vida, sino más bien de infundir vida en la pintura...». Durante 30 años Bonnard no pinta un cuadro que no tenga un apunte, sistema que también es frecuente en Juan Guillermo. En los últimos años Bonnard se siente fascinado por el brillo y la fuerza del amarillo, Juan Guillermo también; similar es la actitud contemplativa de algunos cuadros (nadie tiene prisa) y el resultado final; una vez más recurrimos a Bonnard: «... en una obra de arte el tiempo permanece inmóvil».

La vida de Juan Guillermo gira en torno a nuevos intereses culturales que abren su espíritu a influencias e interpretaciones de otros estilos artísticos. En este aspecto resultan fecundas las visitas a las tertulias del Café Gijón «donde destaca por su buen humor y carácter discursivo»³⁶. Entre las nuevas amistades que entran en su vida hemos de mencionar a los pintores Agustín de Redondeña, Martínez Novillo y Álvaro Delgado, el escultor Cristino Mallo y los críticos de arte José Antonio Gaya Nuño y José María Campoy. Los primeros síntomas de estas discusiones con las nuevas amistades se manifiestan en improntas fauvistas en cuadros como *Lectura* (1948/49), tal vez por contactos con la pintura de Menchu Gal, y, en especial, en *Retrato de Carmen* (1949), donde la huella de Matisse es más clarividente, al menos en el motivo floral del fondo y el colorido, aunque con el personal toque de Juan Guillermo que en vez de emplear una pincelada plana y diluida a manera del pintor francés recurre al puntillismo, cuya textura adelanta en parte a la de las obras del pintor canario ubicadas

³⁵ FONTES, en *Madrid*, Madrid, 21 de octubre de 1946.

³⁶ CAMPOY, en *Diario de Las Palmas*, 21 de julio de 1966.

entre 1960 y 1965. Pero toda esta convulsión en su arte no empezará a tener sus manifestaciones más radicales en su figuración sino a partir de 1950: con sorpresa, en menos de un año, su paleta pasa del cromatismo cálido de los rojos al frío de los azules, verdes y ocre y los temas de sus lienzos van cediendo el interés de la figura humana para centrarse más en el paisaje que irá fluctuando siempre del rural al urbano. Asimismo, realiza un giro estilístico en pro de un expresionismo independiente y personal. Siente interés por la figura de Solana que «ha recurrido a tonos sucios, que aluden directamente a este estado —desgaste de la vida, mediocridad de las cosas— con contornos bien marcados, en total ausencia de movimientos; incluso cuando los hay —en sus máscaras por ejemplo—, está detenido y congelado en un instante, es grotesco»³⁵. Pero el expresionismo del pintor canario no comulga con el de Solana, está más cerca del francés Georges Henry Rouault (1871-1958); así creemos verlo en obras como *La enamorada* y *La mujer adúltera* (que no tiene nada que ver con las prostitutas de Solana) e, incluso, en algunos paisajes urbanos, recordándonos todos ellos los temas de la pasión de Jesucristo o los Paisajes Bíblicos (1947) de Rouault. En estas obras intenta evadirse de la perspectiva, al igual que el pintor francés, y a ellas puede aplicarse el pensamiento de Javier Maderuelo que con esta comenta: «... es formalmente expresionista por la deformación de sus figuras, el silueteado en negro de las formas, la aplicación del color sin modelado y el recreo en un cierto feísmo, característico todo ello de la pintura expresionista, pero es, también, algo diferente, ya que su arte representa despiadada y brutalmente las debilidades y flaquezas humanas»³⁶. *La mujer adúltera* puede situarse como punto final de esta etapa en que confluyen varias tendencias: en el tema está presente Aguiar, en la composición Solana y en la técnica y colorido Rouault. Estos años terminan sin presentar ninguna exposición individual y con la participación en una colectiva itinerante por Buenos Aires, Río de Janeiro y São Paulo: Arte Español Contemporáneo.

II. 2. La Escuela de Madrid (1950-1955)

«Entre 1939 y 1954, quince años largos, el artista y aún más los españoles en general, apenas salieron de España, los viajes por motivos culturales se hicieron imposibles para los que no estuvieran fuertemente politizados» (Lafuente Ferrari), por lo que la información sobre los nuevos caminos del arte tuvo que ser satisficida por otras vías que fueron las siguientes: o a través de la obra de Benjamín Palencia o a través de la lectura de escritores como Falardo. Algunos de los pintores de la Escuela de Madrid como Álvaro Delgado, San José, Redondela... realizaron viajes para conocer pinturas de los emblemáticos de las vanguardias históricas, entre los que se encontraban Braque, Derain, Cézanne, Bonnard, Gauguin, Rouault... Juan Guillermo, al no salir al extranjero, pues ya había vivido en su juventud la experiencia parisina, va a profundizar en la obra de algunos de estos pintores a través de los libros. Por otra parte, a lo largo del decenio de 1950 hubo tan sólo tres modalidades de pintura que se disputaron la primacía en España: la figuración tradicional, la nueva figuración y la pintura abstracta. En la figuración tradicional se valora la composición, la selección cromática y la factura (suelta, refinada, expresiva), a ello se

³⁵ Vid. nota 17.

³⁶ MADERUELO, *Rouault*, Madrid, 1955.



La enamorada. Óleo sobre lienzo. 61 × 46 cm. 1950. Colección particular. Madrid



La mujer adúltera. Óleo sobre lienzo. 50 × 50 cm. 1950. Colección particular. Madrid

añade la autenticidad de la obra como lo más importante, es decir, la originalidad y la actualidad.

Hacia la mitad de la década de 1950 un grupo de jóvenes pintores tiene conciencia de formar un colectivo y actúa de manera coordinada; a tal formación se la conoce como Escuela de Madrid, aunque analizada la obra de cada artista en sí, no podemos hablar de auténtica escuela salvo en lo relativo a su ubicación geográfica, lazos de amistad y parcial formación generacional. Es escuela en el sentido de reconocimiento unánime del magisterio —no discipulazgo— de los pintores Vázquez Díaz y Benjamín Palencia. Del primero heredarán la profesionalidad en la pintura de estudio, el rigor en el dibujo y en la composición como ejercicio geométrico; y de Benjamín Palencia, además del *plain d'air*, contacto con el exterior para tomar apuntes, el paisaje frontal entre ingenuista y fauvista. Asimilan características que se hacen más notorias porque afectan al color: el cromatismo sintético de la primera etapa del pintor de la Escuela de Vallecas a base de ocre, verdes y platas, o la gama explosiva, luminosa e irreal, con frecuente empleo de espátula de la segunda etapa. Pero, sobre todo, heredan de



Rouault: *Paisaje bíblico*. 1947. Colección particular. París

Palencia la pasión por el paisaje por lo que algunos críticos consideran erróneamente a los pintores de la Escuela de Madrid como sus discípulos. Otro magisterio, aunque de menor importancia que podemos encontrar en algunos de estos pintores, es el de Solana, Zabaleta y, en especial Pancho Cossío: «... No pocas cosas aprendimos de sus interiores, de sus naufragios, sus porcelanas transfiguradas, sus frutas irisadas, sus paquebotes y bergantines hechos de brumas» (García Ochoa).

La Escuela de Madrid enlazó con la tradición pictórica renovadora inmediate a la preguerra civil, hasta constituir la vanguardia creadora de un paisaje nacional que en un determinado momento entroncaba con las poéticas anteriores: Generación del 98, Generación del 27 y, en particular, con Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Miguel Hernández. Este paisaje, en general castellano, era una síntesis de tradición y modernidad que en el propósito de Benjamín Palencia pretendía competir, no sin cierto quijotismo, con la vanguardia de París. Fue una escuela no comprometida en lo político, pues fueron los primeros sufridores de las consecuencias de la Guerra Civil; hasta el propio Palencia había renunciado a la vanguardia surrealista en la que había militado antes de la conflagración. Calvo Serraller ha estudiado cómo el cultivo del paisaje en la pintura era una fórmula para mantener dignidad profesional y evitar los problemas. Concursaban en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes porque era la única forma de promoción artística, pero ello no quiere decir que su estilo fuera del agrado de muchos de los componentes de estos jurados oficiales; en la de 1960 fueron rechazados los cuadros de Juan Guillermo, Redondela, García Ochoa, Esplandiú y Eduardo Vicente. Los críticos de arte Ramón Faraldo, Manuel Sánchez Camargo y Enrique Azcoaga colaboraron a la difusión del conocimiento de estos artistas y del grupo, así como a la educación del gusto del público en «todo lo que en el mercado español no se pareciera a los bronce brillantes, a las manzanas charoladas y a esos retratos en los que el modelo de la señora de turno, la tersura de su rostro más o menos agraciado importara más que poner en marcha una teoría de la personalidad» (Azcoaga). La Escuela de Madrid «no sólo fue un movimiento plástico», sino también «un emblemático arte de una etapa»: fue el primer aleto de una efervescencia en el terreno de la pintura coincidiendo con la apertura del régimen dictatorial del general Franco iniciada por Ruiz Jiménez desde el Ministerio de Educación. Los artistas que se agrupan bajo esta denominación ya consagrada como Escuela de Madrid en su representación más amplia serían Francisco Arias, Álvaro Delgado, Menchu Gal, Luis García-Ochoa, Cirilo Martínez Novillo, Gregorio del Olmo, Agustín Redondela, Francisco San José y Juan Guillermo; aunque otros críticos e historiadores de arte añaden los nombres de José Caballero, Eduardo Vicente... La fuerte personalidad artística de Juan Guillermo hace que algunos autores no lo integren en el grupo, como Carlos Areán, quien escribe que si bien participó en «algunas de sus exposiciones no intervino en la mayor parte de sus actividades». La actuación más importante de la Escuela de Madrid fue su presencia en la Primera Bial Hispanoamericana, exposición que fue idea de Manuel Fraga Iribarne, y significó no sólo el triunfo de Benjamín Palencia y Vázquez Díaz sino también el reconocimiento de esta nueva generación de pintores. Enrique Lafuente Ferrari les dio así la bienvenida: «... se une ahora, en esta exposición, una nueva promoción de jóvenes

artistas que en los últimos diez años han dado fisonomía nueva y una actividad singular a los salones de arte de Madrid, no escasean en ellos los bien dotados, los anhelosos de novedad, los que buscan apasionadamente por una experiencia nueva». Esta nueva forma de entender la realidad rompió oficialmente al fin con el estrecho mundo academicista que dominaba las exposiciones oficiales. A esta exposición siguieron tres colectivas por provincias y una en Madrid en la sala Biosca, entre 1952 y 1955, aparte de muchas muestras individuales. Las características más generales del estilo de esta escuela, a pesar de lo variado de sus personalidades, son: elección de temas neutros incorporando el ambiente rural (casi exclusivamente el paisaje de Castilla, el bodegón y el retrato), aplicación del color con violencia, en especial las gamas restringidas (tierras, sepías), composición contrapesada (ritmos circulares o sinusoides) y factura consistente (abundantes capas de pintura superpuestas, la primera de ellas suele ser al temple). Esta forma de hacer recuperó para la pintura española su maestría de oficio que luego seguirán los más conocidos maestros no imitativos de la realidad.

Esta nueva etapa de Juan Guillermo se inicia con el ya mencionado rechazo de sus obras en la Exposición Nacional de Bellas Artes, ante el que el artista reaccionó con una suspicacia infrecuente en la juventud, manifestando al mismo tiempo esa bondad natural que caracterizaba al pintor canario, sin ira y sin rasgar las vestiduras: «... uno puede tener ocasión de adoptar una actitud olímpica de desprecio, pero, francamente, no ahora. Como consuelo sólo se me ocurre esta plegaria: ¡Señor, líbranos de los que no comen ni dejan comer a los demás». Con el mismo espíritu reacciona su amigo Redondela: «... creo que es una equivocación rechazar obras que aportan algo y admitir otras que no aportan nada». También Esplandiú y Eduardo Vicente terminan rubricando así contra el afán sectarista de estos eventos competitivos: «... cada uno tiene sus criterios. Si nosotros hubiéramos tenido que juzgar las obras de los que nos juzgaron a nosotros, seguramente que también habrían sido rechazadas. Además, en estos certámenes suele calificarse más la importancia social del artista que la de su obra»³⁷. Pero este hecho no podemos sino calificarlo como una anécdota en la trayectoria del grupo ya que, tal vez por esa nueva educación del gusto, sus obras serán aceptadas con una presencia casi permanente en las Exposiciones Nacionales. A partir de este año Juan Guillermo entra en una casi febril actividad expositiva realizando varias individuales (1950, 51, 52 y 53) y participando en numerosas colectivas, tanto en las llamadas Tercera Escuela de Madrid, dentro de la propia capital de España y en otras ciudades importantes (Salamanca, Vigo, Gijón, San Sebastián, Vitoria), como en internacionales (Francia, Egipto, Chile, Perú, Cuba, Brasil, Filipinas). También significan para nuestro artista años de reconocimiento oficial a través de galardones: Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1952, compartiendo además premio con García Ochoa en la de 1954 y obteniendo un accésit en la de 1955; Segundo Premio *El fútbol en el Arte* en 1952 en el concurso organizado por la Federación Nacional de Fútbol en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y el Segundo Premio del Concurso de Crismas del Ateneo de Madrid en 1953. El éxito económico le acompañará en estos años avalado por sendos encargos de acuarelas y óleos para decorar el Hostal de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela —que también reciben otros miembros de la Escuela de Madrid y



Bodegón con figura. Óleo sobre lienzo, 50 × 61 cm. 1951. Colección particular. Madrid

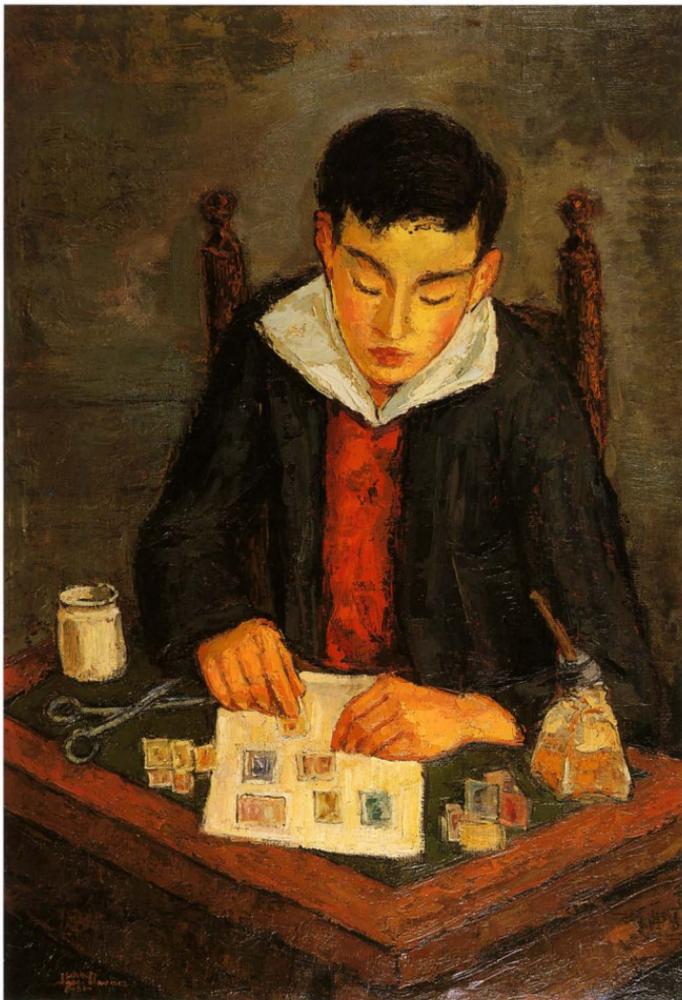
³⁷ CORBALÁN, F., en *Informaciones*, Madrid, 1950.



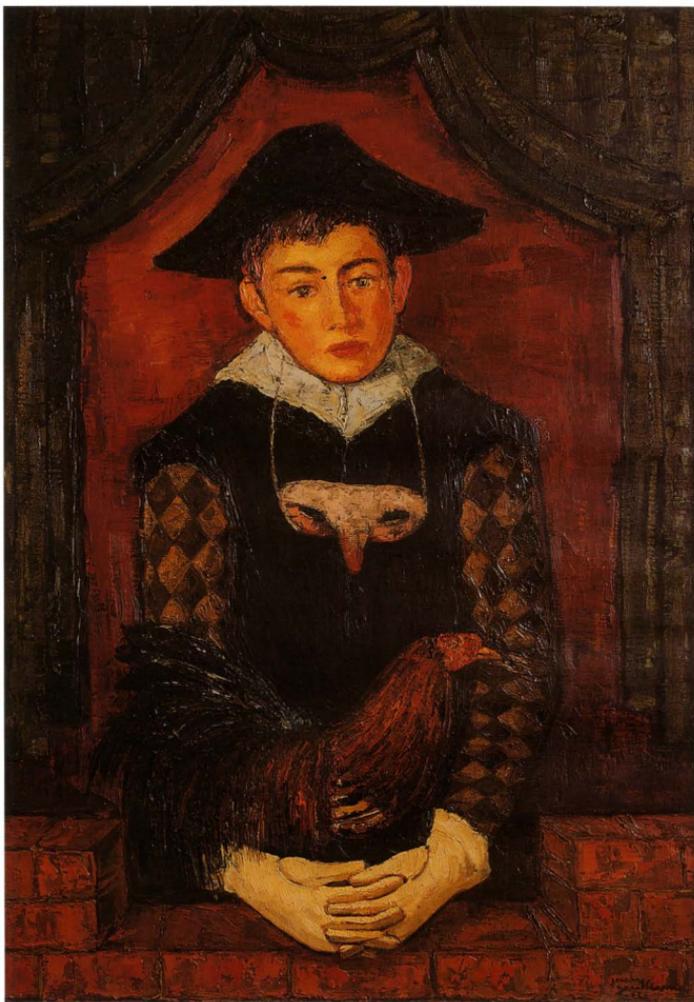
Bodegón de la pipa. Óleo sobre lienzo. 66 × 81 cm. 1951. Colección particular. Madrid

el lanzaroteño César Manrique— y el Hotel Hilton de Madrid para el que pintó 44 obras para adornar sus dependencias. Todo ello además le permitió un despegue económico y hacer realidad su soñada felicidad: casarse con Carmen Fernández Cancela de Alarcón, quien será siempre el puntal de su vida y fiel compañera en el sendero del arte.

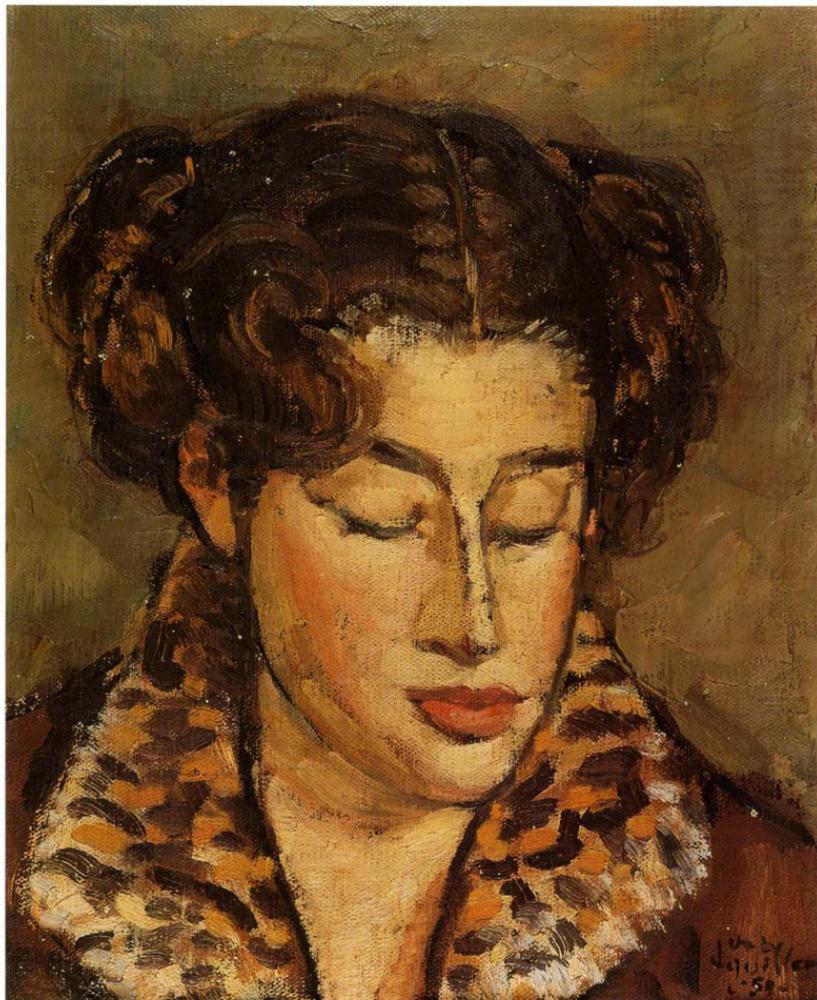
Al cambio estilístico preconizado al final de la etapa anterior le sigue un cambio temático: la prioridad que va a conceder al paisaje, en especial el urbano, y la casi total ausencia de la figura humana. Fenómeno que podemos constatar a través de las obras expuestas en estos años: de los 22 óleos expuestos en 1950 en la galería Buchholz, fruto del trabajo de ese año y del anterior, siete al menos son paisajes urbanos. En la exposición de la sala Macarrón en 1951 hay 18 cuadros dedicados a aspectos urbanos de Madrid y 4 a Cuenca de los 32 expuestos. En la de 1952 en la sala Libros de Zaragoza 7 están dedicados al Madrid urbano y aporta la acuarela como novedad técnica. También ese mismo año expone 20 obras en la galería Biosca de Madrid, de nuevo 7 obras sobre Madrid, y aparece un nuevo centro de atención, más rural que urbano: Jadraque con 5 lienzos, repartiéndose el resto de la muestra entre bodegones, interiores y alguna figura. Tal vez la primera fase de este cambio estilístico, caracterizado por un expresionismo, venga de la mano del pintor Álvaro Delgado, aunque no se ha de descartar el interés de Juan Guillermo por el estilo y el paisaje rural de Benjamín Palencia. Sin embargo, la preocupación cubista y la ordenación



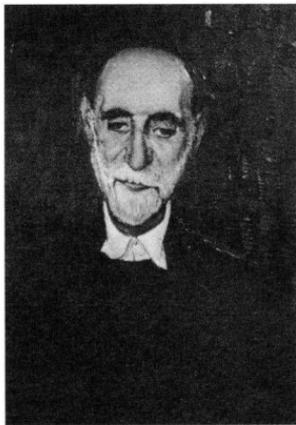
El coleccionista de sellos. Óleo sobre lienzo. 87 × 59 cm. 1951. Colección particular. Madrid



Arlequin con gallo. Óleo sobre lienzo, 100 x 70 cm. 1952. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria



Carmen Fernández Cancela. Óleo sobre lienzo. 37 x 30 cm. 1954. Colección particular. Madrid



Juan Ramón Jiménez. Oleo sobre lienzo. 1960. Pertenece al Ateneo de Madrid. En paradero desconocido

volumétrica de temas urbanos, presente en la admiración de la Escuela de Madrid por Vázquez Díaz, la comparte con su amigo el pintor Agustín Redondela. Con todo no hemos de olvidar que la doble temática paisajista —rural y urbana— está ya en los orígenes de la pintura de Juan Guillermo ajena a modos y escuelas, de una manera instintiva. Esta etapa de 1950 a 1955 es rica en estilos con siete variantes en esencia, demostrando la inquietud del artista por llegar a conseguir su verdad pictórica. El punto de partida consiste en una serie de cuadros de gamas frías equilibradas por los rojos de los tejados o de los atardeceres, de pincelada empastada, densa y algo gestual. Poco a poco va dejando aflorar el dibujo y modera la tendencia expresionista y sus tensiones. Al mismo tiempo, los edificios van tendiendo a un singular ingenuismo que no se puede clasificar de *naïf*, pues Juan Guillermo no sólo demuestra ser un buen conocedor de la perspectiva sino del buen oficio del pintor artístico, observado a través de la rica variedad de sus trazos. Toda esta obra transmite un sosiego al espectador que, a partir de ahora, pocas veces será roto en su trayectoria. Bajo unos cielos tenues unas veces, o límpidos otras, surge una visión del Madrid urbano, como en *Jardinillo de Solera*, donde el ambiente, perturbado lo menos posible por la presencia humana, recuerda un utópico paraíso urbano tras los muros de las casas. En ocasiones el cuadro casi se enciende en tonalidades rojas como en *Hospital de Princesa* que no responden a lo que uno de los estudiosos de la Escuela de Madrid considera característico de la misma: «ya dentro de una tendencia fauvista reprimida, ya en marcado predominio de ocre pardo, grises y azules»³⁸; pero serán estos colores ocre los que a partir de 1951 empiecen a destacar en sus lienzos, como *Navas del Rey* o *Casa del solitario*, que lo van captando hacia la estética de Benjamín Palencia quien, a su vez, fue el introductor en España del arte de Pierre Bonnard. Por otra parte, es en los pocos bodegones y temas con figuras humanas de este año donde apreciamos ligeras huellas de Solana —*El coleccionista de sellos*—, en especial de Cossío —*Bodegón de la pipa*—, y también cuando los ocre se radicalizan. Ya hemos hablado del reconocimiento del magisterio de Palencia en el grupo, aunque sus posiciones y relaciones personales con el mismo se mantengan a distancia³⁹. Las características de la nueva técnica de Juan Guillermo que, en general, mantendrá hasta 1965 las recoge así su mejor estudioso: «... el pintor había pasado a un empleo más insistente del pincel que, al no extenderse a la totalidad de la superficie del cuadro, creaba, con sus zonas aisladas, contrastes con las otras donde la espátula había dejado su huella. También, el dibujo se mostraba más firme y existía una mayor sensación de orden formal»⁴⁰. Este interés por el contraste de pinceladas tampoco era nuevo, ya lo habíamos acusado en sus primeros paisajes a comienzos de la década de 1940.

El pintor Álvaro Delgado justifica así la exposición colectiva de la ya pronto llamada Escuela de Madrid celebrada en la galería Blosca de dicha capital: «con esta exposición colectiva pretendemos afirmar nuestra presencia en el campo del arte español actual e insistir en que no es posible la existencia individual y cerrada del artista. Se impone el “grupo” como conciencia y respeto de la obra de los demás y también como actitud defensiva y afirmativa de una postura»⁴¹. La integración de Juan Guillermo en la misma va a servir de catapulta para su lanzamiento nacional. Su evolución sigue rápida. En este año de 1951 su admiración por Benjamín Palencia, a quien reconoce como el pintor

³⁸ AREÁN, C., *Vida, ambiente y obra de Álvaro Delgado*, Madrid, 1973.

³⁹ SÁNCHEZ CAMARGO, en *Hoja Oficial del Lunes*, Madrid, 26 de marzo de 1951.

⁴⁰ *Vid.* nota 2.

⁴¹ *Vid.* nota 41.



Rincón de Madrid. Óleo sobre lienzo. 36 x 28 cm. 1950. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria



Rincón de Madrid. Óleo sobre lienzo. 34 x 28 cm. 1950. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria



Rincón de Madrid. Óleo sobre lienzo. 22 x 27 cm. 1950. Colección particular. Madrid



Sin título. Óleo sobre lienzo. 30 x 40 cm. 1950. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria



Jardín Solera. Plaza de Cataluña. Óleo sobre lienzo. 63 x 80 cm. 1950. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria

más avanzado de los que viven en España⁴², empieza a sedimentarse y a madurar, pero, siempre, a través de su prisma personal; es un hombre que impone su impronta personal a las influencias ajenas y así lo reconoce: «muchos han influido en mí y espero que sigan haciéndolo, siempre y cuando me permitan, como hasta ahora, respirar con mis propios pulmones»⁴³. Esta influencia de Palencia unas veces es directa, otras indirecta; con sus escritos, a raíz de sus viajes hace interesar a los jóvenes artistas por otras personalidades de la vida artística francesa, como el ya mencionado Bonnard y en especial la obra realizada a partir de la *Ville du Bosquet* (1926). Una paleta un tanto sombría de rojos, verdes, ocre y fuertes negros, aunque bastante cálida, domina en lienzos como *Puente de Segovia* o *Casa Roja*. Entre 1951 y 1953 despliega una intensa actividad creativa como acuarelista, género donde son más perceptibles sus simpatías por Benjamín Palencia que, curiosamente, no es partidario de exponer. A veces se produce una repetición de motivos a causa de la demanda de obras de estos años, pero no son bocetos preparatorios de lienzos. Tal vez en esto mismo o en la aludida influencia encontremos la razón por la que no expone acuarelas o sólo lo hace en raras ocasiones, o una reducida selección, como ocurrió en 1952, entre las que se encontraba alguna magnífica pieza, como *Los gallipoterros*. No obstante, a pesar de la salvedad obtiene comentarios muy elogiosos acerca de ellas: «... tiene también una ejemplar acuarela con motivo de una era y mulas admirablemente lograda con cuatro trazos»⁴⁴. En algunas de ellas vemos esa visión sintética del paisaje de Castilla con pinceladas más sueltas que las versiones al óleo; también algunas de ellas anticipan futuros aspectos del arte de Juan Guillermo, como la que presenta en *Pueblo castellano*, donde podemos advertir una simplificación en los volúmenes a lo Cézanne, así como un avance de la etapa constructivista. En otra que representa un puerto del norte de España con un remendado barco atracado, sorprendente dentro de la producción de estos años, nos lleva a la poesía visual mágica de Paul Klee; anuncia la plenitud de colorido de futuras obras de nuestro artista. En las acuarelas de 1952 observamos cómo se va distanciando paulatinamente de la influencia colorística, un tanto amarga, de Benjamín Palencia sobre la Escuela de Madrid, para ir enriqueciendo de frescura su paleta, empezando por las tonalidades verdes y, en esta gama, resulta insólita la acu-

⁴² Vid. nota 39.

⁴³ CAMPOY, A.M., «Entrevista a Juan Guillermo». Vid. nota 2.

⁴⁴ JOVÉ, José María, en *Revista*, Barcelona, 1953.



Hospital de la Princesa. Óleo sobre lienzo. 58 × 72 cm. 1951. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria



Plaza de La Marina (Madrid). Óleo sobre lienzo. 45 × 54 cm. 1950. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria

rela *Marina con barcas*, fondeadas sin referencia costera como línea de horizonte, como voluntariamente perdidas en un tranquilo piélago cual Mar de los Sargazos, ¿añoranza de su océano canario?...

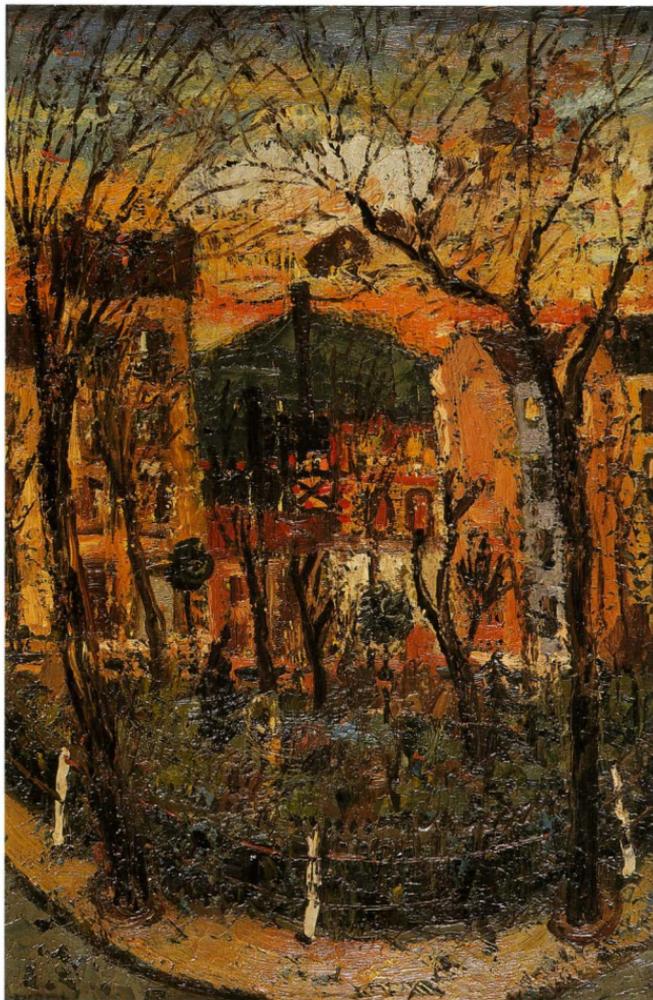
En la pintura al óleo inicia el encuentro consigo mismo en los paisajes de Jdraque que significarán dos reconocimientos oficiales: uno en la temática urbana *Foot-ball rural*, segundo premio en el concurso *El fútbol en el Arte*, celebrado en Madrid, y otro en temática rural, *Cargando costales*, la ya mencionada III Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes, cuadro muy parecido en composición a *La era II*. Los paisajes de amplios fondos con agrestes y desoladas montañas, con unos primeros términos más intimistas fijados en el tiempo tanto en lo que se refiere al ámbito —eras, casas, animales o personas— como a sus aperos, será también una constante a partir de ahora. Aunque siga exponiendo con la Escuela de Madrid en las colectivas de dicho grupo, considerado casi como miembro fundador, *La Alcarria* marca los epígonos de su vinculación a la misma, tanto en el estilo como en los temas. También en esta obra los lazos con Benjamín Palencia son muy débiles (cielo verde oscuro, tratamiento de los árboles y colinas) y ya en la parte inferior da paso a un definido Juan Guillermo con un gran sentido de la síntesis volumétrica en las arquitecturas, equilibrio y sobriedad de los colores, diferentes texturas de pinceladas en el mismo lienzo (paredes, tejados). *La Alcarria* es la re-



Plaza de Puerta Cerrada. Óleo sobre lienzo. 60 × 40 cm. 1951/52. Colección particular. Madrid



Navas del Rey. Óleo sobre lienzo. 37 × 54 cm 1951/52. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria



Puente de Segovia. Óleo sobre lienzo. 39 × 26 cm. 1951. Colección particular. Madrid



Sin título. Acuarela. 40 × 54 cm. 1952. Colección particular. Madrid



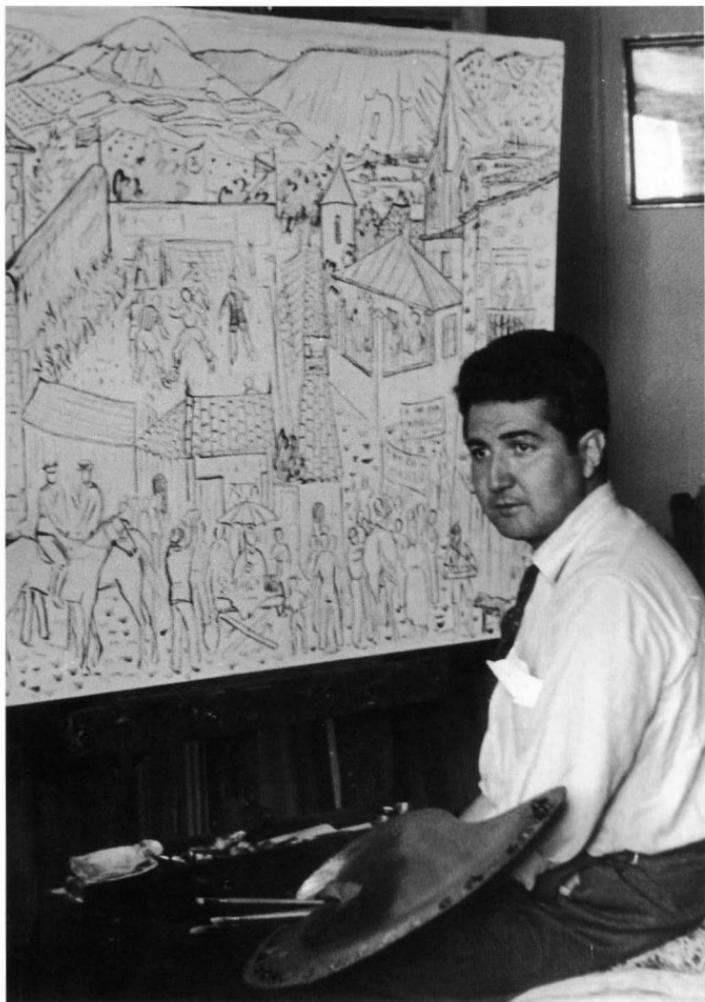
Sin título. Óleo sobre táblex. 40 × 50 cm. 1953. Hostal de los Reyes Católicos. Saptiago de Compostela

presentación poética y real, dura y nostálgica de la existencia; dura como el trabajo del labrador y nostálgica de la égloga *Beatus ille*. Los montículos de paja nos sugieren un posible y creciente interés por Van Gogh. Sobre esta etapa comenta el gran estudioso José Luis de la Nuez: «... Se deduce de la observación de las vistas urbanas un interés por los lugares sencillos, por los edificios antiguos y un tanto ruinosos, como testimonios únicos de un tiempo ya lejano, donde ni siquiera la figura humana y mucho menos los medios de locomoción modernos tienen un lugar»⁴⁵. Respecto a la técnica y al estilo, en especial en los motivos rurales, un crítico comenta: «la gran consistencia de su paleta no le priva de buscar el matiz sin caer en la minucia»⁴⁶. Por fortuna Juan Guillermo nos legó sus propios pensamientos para ayudarnos a una mejor interpretación del mundo íntimo y entrañable de su pintura: «Permitáseme aquí confesar que amo la vida enormemente... amo la vida apasionadamente, y lo que los hombres hacen apasionadamente por colmarla; no creo en las cosas nulas y feas (uno es posiblemente un ingenuo) y sí en las hermosas y limpias. Me seduce el andar de un gato, el vuelo de un pájaro; me maravilla una puesta de sol, como un cuadro de Piero de la Francesca; me interesa tanto la física como una obra de Mantenga; me hechiza una pintura románica, como un Picasso. En fin, todo aquello que integra y evidencia mi propia suerte de vivir. De este conglomerado, suponemos, surge nuestro concepto: a ratos diáfano con apatencias sutiles, casi infalible, y a ratos caótico, complejo, implacable, inevitable, vital»⁴⁷.

⁴⁵ *Vid.* nota 2.

⁴⁶ FIGUEROLA-FERRETTI, en *Arriba*, Madrid, 15 de junio de 1952.

⁴⁷ Entrevista para *Perfil*. RNE Barcelona. *Vid.* nota 2.



Juan Guillermo en 1952. Detrás *Foot-ball rural*. Archivo particular. Madrid



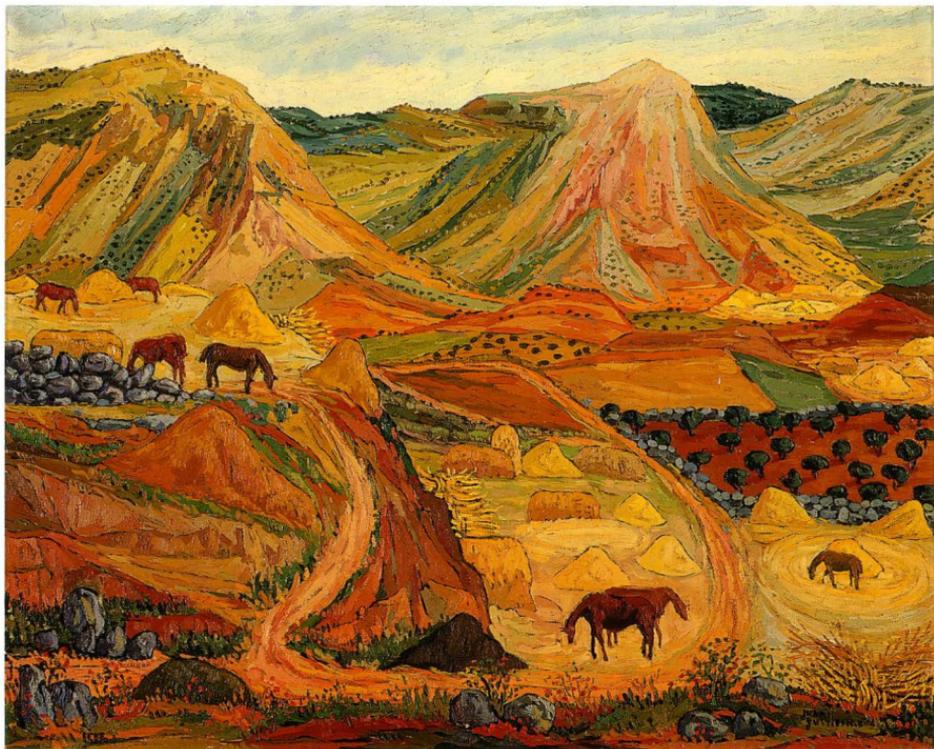
La Alcarria. Óleo sobre lienzo. 40 x 49 cm. 1952. Colección particular. Madrid



La era I. Óleo sobre lienzo. 80 × 100 cm. 1952. Colección particular. Madrid



La era II. Óleo sobre lienzo. 80 × 100 cm. 1952. Colección particular. Madrid



Panorámica de Jadraque. Óleo sobre lienzo. 65 × 80 cm. 1952. Fundación Central Hispano. Madrid



Pueblo castellano. Acuarela. 22 x 27 cm. 1952/53. Colección particular. Madrid



Plaza de Oriente. Óleo sobre táblex. 40 × 47 cm. 1953. Colección particular. Madrid



Quinta del Sordo. Óleo sobre lienzo. 40 × 50 cm. 1953. Colección particular. Madrid



Sin título. Óleo sobre táblex. 52 x 60,5 cm. 1953. Hostal de los Reyes Católicos. Santiago de Compostela



Sin título. Óleo sobre táblex. 50 × 65 cm. 1954. Hostal de los Reyes Católicos. Santiago de Compostela



Sin título. Óleo sobre lienzo. 40 × 50 cm. 1954. Hostal de los Reyes Católicos. Santiago de Compostela



Sin título. Óleo y cera sobre táblex. 40 × 50 cm. 1953. Hostal de los Reyes Católicos. Santiago de Compostela



Sin título. Óleo sobre táblex. 50 × 65 cm. 1953. Hostal de los Reyes Católicos, Santiago de Compostela

En 1953 Juan Guillermo contrae nupcias, este hecho trascendental en su vida puede que justifique un cambio en sus cuadros pues se vuelven más coloristas y límpidos sin perder la doble textura de pinceladas —empastada en los motivos vegetales, plana en los edificios—. La temática sigue siendo similar: pequeños caseríos rurales, aspectos urbanos de Madrid en particular, interiores, bodegones y, a raíz de sus vacaciones en la ciudad alicantina de Denia en 1954, la vuelta a temas marímeros. La limpieza y luminosidad del colorido parecen acentuar la nota de ese voluntario ingenuismo que le caracteriza confiriéndole personalidad propia en el arte y que un crítico comenta de esta manera: «Vemos un Juan Guillermo expansionándose en el disfrute concupiscente de la existencia de las cosas que se ven, sobre las cuales su pintura ejerce una meditada y aguda síntesis plástica, que señala y delimita las formas, abreviando su descripción en intencionados ingenuismos y sabias grafías»⁴⁸.

1954 supone la crisis de las conquistas conseguidas por la Escuela de Madrid frente a la irrupción cada vez más ascendente de la vanguardia española abstracta, cuyo reconocimiento oficial queda confirmado en dos eventos de importancia internacional: la Bienal de São Paulo y la III Bienal Hispanoamericana celebrada en Barcelona en 1955 que, para reforzarla, cuenta incluso con la presencia de obras abstractas de artistas norteamericanos. Desde los mecanismos oficiales se establece una mecánica de grupos para la Bienal de São Paulo; en lo que la sección de pintura se refiere estarán representadas las figuras máximas de la I Bienal de Arte de Madrid (Benjamín Palencia y Vázquez Díaz), la



Playa de Denia. Óleo sobre lienzo 38 × 45 cm. 1954. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria

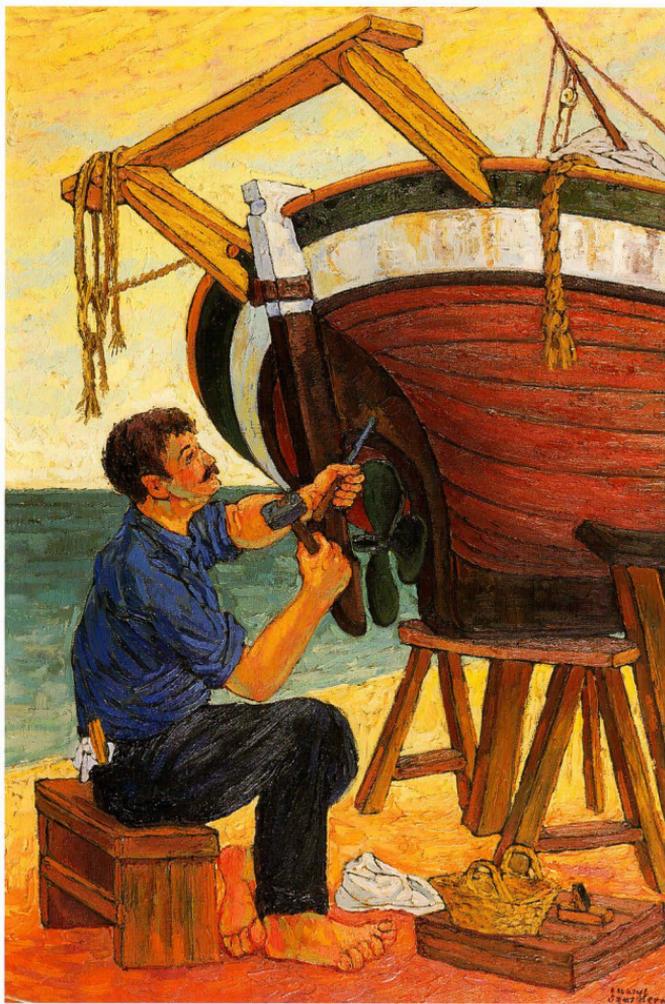
⁴⁸ DARCINO, J., en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 26 de febrero de 1953.



Playa de Denia. Óleo sobre lienzo 38 × 45 cm. 1954. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria



Escena marinera. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Madrid



Escena marinera. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Madrid



Escena marinera. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Madrid

tendencia abstracta (en la que está incluido el pintor grancanario Manuel Millares) y «una selección de las restantes tendencias actuales del arte en España». Cada uno ha de enviar cinco obras, siendo los artistas seleccionados Caballero, Redondela, Juan Guillermo, García-Ochoa, Arias, Fonells Pla, Rogent, Hurtuna, Tàpies y Gregorio del Olmo; también se habla de la presencia especial de Dalí y Miró⁴⁹. El panorama artístico español da muestras de inquietud y renovación; en la temporada 1954-1955 se producen dos visitas internacionales: tendencias recientes de las pinturas francesa e italiana contemporáneas; en Madrid, el Ateneo reestructura sus actividades y la Sala de Arte de Fernando Fe inicia un ciclo de exposiciones bajo el lema «Artistas de hoy». Por estos años se celebra la exposición *38 artistas jóvenes* organizada por la Secretaría General del Movimiento en la que figuraron artistas no sólo de la Escuela de Madrid sino también algunos que luego militarían en la vanguardia como Juana Francés, Mompó o Lucío Muñoz. Para algunos autores la Escuela de Madrid sólo funciona como tal entre 1952 y 1955. Personalmente, en lo que respecta a la obra de Juan Guillermo me decanto por esa cronología. Tal vez el primer estudio profundo sobre la vida y la obra de nuestro pintor, realizado por Sánchez Camargo en 1954 dentro de su libro *La Nueva Escuela de Madrid*, marque el punto final de sus aportaciones a la misma, dentro de lo que se consideran sus características específicas, típicas y tópicas, ya comentadas. Nos sirve como cierre de este apartado el comentario: «... a mediados de

⁴⁹ Sin firma, en *Abc*, Madrid, 4 de septiembre de 1953.



Escena marinera. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria



Caballos. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Madrid

la década que estamos considerando cerraba Juan Guillermo el período caracterizado por el predominio del paisaje; lo que no quiere decir que no hiciera ya más paisaje... si bien en muchos casos el paisaje se presenta como elemento integrador de esos nuevos temas»⁵⁰.

II. 3. Expresionismo cubizante (1955-1964)

España se caracteriza en esta década por la apertura cultural al exterior, forzada por las nuevas condiciones de vida económica que, a su vez, permitirán mantener la dictadura del general Franco con cierto consentimiento internacional. El Plan de Estabilización y el Primer Plan de Desarrollo de 1958 crearon situaciones dispares como el aumento inorgánico de la industria, la emigración de la población campesina a regiones de España con una mayor oferta de trabajo y, en especial, a países industrializados extranjeros, apertura al capitalismo exterior, *boom* turístico que compensará la deficitaria balanza del comercio internacional y algunas de las condiciones mínimas para el ingreso en el Mercado Común Europeo. Este fenómeno político-socio-económico tuvo su reflejo en el mundo del arte; por un lado dio lugar a la apertura de nuevas galerías e incremento de las ventas de piezas de arte adquiridas por una nueva clase económica con renta per cápita más alta fruto del turismo y de las inversiones. Por otro lado, asistimos al triunfo de la vanguardia abstracta que, como las históricas de Kandinsky y Mondrian, tiene su origen en una radical transformación de la realidad y una pluralidad artística en la que coexisten distintas vertientes de la figuración desde el realismo mágico hasta el más rabioso academicismo. La desolación del campo y la tristeza del campesino llegan a la pintura de manera esencialista abarcando desde la filosofía quietista y profunda de Juan Guill-

⁵⁰ *Vizd.* nota 2.



Interior pueblerino. 1955. Archivo del autor

mo, sin olvidar el dramatismo de los paisajes agrarios descarnados de Ortega Muñoz, ni los colosalistas de Vaquero Palacios, hasta el intimismo expectante de los campesinos que Zabaleta introdujo en los salones burgueses de las exposiciones.

El título de esta etapa no obedece a una terminología caprichosa por nuestra parte, sino que es el propio Juan Guillermo quien la define con sus propias palabras: «... Poner letteros en arte es peligroso, porque la gente se agarra a ellos y luego cuesta mucho quitárselos de encima... pero sí tengo que ponerle uno a mi obra actual lo inventaremos: expresionismo cubizante»³¹. La acentuación de su postura individual y singular dentro de la pintura figurativa madrileña y el reconocimiento de la nueva situación por el propio artista —«... el paso más importante dentro de lo que podríamos llamar mi carrera artística»— nos hace descartar la posibilidad de seguir integrándolo dentro de la Escuela de Madrid; pues de las características esenciales de la misma enumeradas por Sánchez Camargo en 1956 sólo queda «el aliento poético ante el mundo de los objetos». Este hecho se puede observar en el planteamiento ante un tema similar con antecedente en Van Gogh como *La banqueta* (1940) de Gregorio del Olmo y *El bodegón del pan* (1959) de Juan Guillermo. La actividad expositiva no mengua, salvo en las muestras individuales. Aunque realiza varias al año tienen el mismo contenido y en diez años sólo podemos contar, de hecho, con las de 1956, 1960, 1963 y 1965. También sigue participando en las colectivas de la Escuela de Madrid, cuya V Exposición marca simultáneamente la plenitud y disolución del grupo, y aunque en 1962 la sala Xixoute de Madrid organiza una muestra del mismo «para romper la monotonía y languidez expositiva presidida por la abstracción», sólo participa con obras de la temática de Jadraque, pero no con las del nuevo estilo. Donde sí envía obras de su reciente producción es a los eventos de gran proyección nacional e internacional, entre los que merecen destacarse el Primer Salón de Mayo de 1957, donde estaban representados Torres García, Juan Gris, Julio González, Manolo Hugué... como figuras más destacadas; la Exposición Universal de Bruselas de 1958; 20 Años de Pintura Española, celebrada en Lisboa en 1959; Pintores Contemporáneos de España en París en 1961 o, para finalizar, el gran escapearate que supuso para las dos corrientes fundamentales del arte español la Feria Mundial de Nueva York de 1964, donde en el pabellón diseñado por el arquitecto Javier de Carvajal estaban representados Barjola, Caballero, Álvaro Delgado, Juana Francés, Mompó, Antonio López García, César Manrique, Lucio Muñoz, Sempere, Tharrats, Cristino de Vera, Vela Zanetti y Zóbel, entre otros. Los galardones para Juan Guillermo también continúan en este período: Primer Premio Dos de Mayo del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid en 1962; Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1957 en Madrid, Segundo Premio de la Feria de Montilla en 1960. También su obra se abre paso en el mercado neoyorquino por mediación de la galería Barbizon, cuyo propietario, Gustav Adler, compra buena parte de su producción a partir de 1960, de ahí la dificultad actual de localizar dichas obras. Tal vez este casi monopolio de la figuración y de la abstracción con proyección nacional e internacional en la promoción y mercado avivara celos o envidias en la nueva y airada joven vanguardia, olvidando que lo que le tocaba ahora ya lo había sufrido la Escuela de Madrid.

³¹ Entrevista para Radio Bilbao, 10 de mayo de 1960.



Bodegón del pan. Óleo sobre lienzo. 80 x 54 cm. 1959. Colección particular. Madrid



Gregorio del Olmo: *La banqueta*. 1940



El tióvivo. Óleo sobre lienzo. 62 × 75 cm. 1955. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria

Juan Guillermo empieza a escribir en 1961 una especie de diario-memoria en el que además incluye creaciones literarias propias, como cuentos y poemas. El primero, «Manuel», lo publicará en 1962. Llega a coger tal pasión por la escritura que estuvo a punto de abandonar la pintura si no hubiera sido por la fe ciega que su esposa tenía en la misma. El artista sólo se estaba limitando a dibujar bocetos y a hacer elucidaciones acerca del color en el diario, situación que de haber permanecido estable hubiera conducido al hogar a un panorama económico un tanto crítico. El sujeto principal de ese manuscrito es la pintura como meditación sobre un soporte de deliciosos dibujos que serán los bocetos de sus cuadros futuros. Además de ciertas anotaciones relacionadas con la vida familiar, refleja en él comentarios de arte y, en especial, realiza una autocrítica de sus pinturas, convirtiendo estos escritos casi en un diario freudiano. Este tormento nacido del análisis está expresado con sentimientos tales como el siguiente: «siento la necesidad de "rectificar" el rumbo de mi manera de decir a la vista de las nuevas ideas que en estos días he tenido... A veces es tan intensa la meditación que me ha "sorprendido pintando" con la imaginación... para mí los dos grandes problemas del oficio son: color-materia... y el dibujo-forma. Sostengo que ninguna gran idea (tema-poesía poder evocador) pueden tener belleza plástica sin apoyarse en una gran sabiduría del color-materia y del dibujo-forma... ¡¡Estos comentarios me aburren de todas, todas!!» (14-02-1962). Con motivo de las Jornadas Literarias en Gran Canaria, de las que fue asiduo y



Caminos de hierro. Óleo sobre lienzo, 70 × 100 cm. 1956. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria



Construcción urbana. Óleo sobre lienzo. 97 × 82 cm. 1955. Colección particular. Madrid



Reminiscencias marítimas. Óleo sobre lienzo. 62 x 86 cm. 1956. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria



Pelea de gallos. Óleo sobre lienzo. 1956. Colección particular. Chile

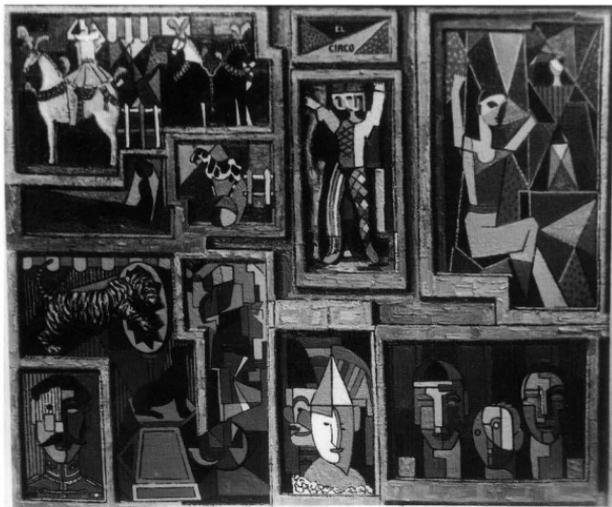


Verbena infantil. Óleo sobre lienzo. 1956. Foto archivo del autor

apreciado miembro, realiza una visita a su isla en 1962 y «ejerció como el que mejor esa convivencia. Llegó a ser, además de un veterano, un indispensable de las Jornadas; perfectamente compenetrado con ese espíritu ávido de ver y vivir España... su entusiasmo de español y artista le volcaban a la fruición intelectual de lanzarse a fondo en la realidad española para tratar de descifrar el secreto humilde de su vida cotidiana»⁵².

Si en años anteriores Juan Guillermo había centrado la mirada de sus intereses artísticos en dirección hacia el interior del país, los síntomas de agotamiento que empieza a sentir la Escuela de Madrid le hacen cambiar de rumbo. A partir de ahora, la nueva dirección es París, en cuyo cielo destaca Picasso como Estrella Polar y meteórico cometa. Esta admiración hacia el malagueño no era nueva en el pintor canario; lo que sí va a ser nuevo es su personal y peculiar asimilación de ciertos aspectos del mundo y estética picassianos sobre cuya órbita también giran artistas como Zabaleta u Oscar Domínguez. Todo ello nos lleva a confrontaciones de algunos artistas con Juan Guillermo y de una forma más distante con el constructivismo de Torres García. Al igual que en este último, su sincretismo es tan grande que casi roza la abstracción; pero no es ésta su ambición dentro del arte, aunque su máximo despliegue de aperturismo formal le sea recompensado con la ya mencionada Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Sánchez Camargo destaca la unicidad de esta nueva etapa: «Juan Guillermo, en esta época confusa, ha sido un solitario. Desde su estudio atalaya de la Castellana, ha visto cómo unos y otros corrían en busca de la

⁵² GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, en *Estafeta Literaria*, Madrid, mayo de 1968.



El Circo. Óleo sobre lienzo. 1956. Paradero desconocido



San Sebastián. Óleo sobre lienzo. 1956. Paradero desconocido

forma milagrosa que les diera gloria y satisfacción. Él ha preferido encontrar cada día aumentado su paz... Juan Guillermo es un arquitecto de la pintura. Huye de la facilidad; de la temible mancha; del equivocado boceto; de ese amargar y no dar tan frecuente; tan propicio para que parezcan las cosas lo que no son en realidad. Los lienzos de Juan Guillermo admiten la medida oro. Están contruidos a conciencia, con ciencia, con paciencia lírica... Cada toque de pincel, cada hallazgo del color, es el resultado de muchas meditaciones entusiasmadas; de muchos silencios, de largas miradas por los hombres y por el campo»³³. Acerca de esta etapa inaugurada con la exposición de 24 lienzos, que venía realizando desde principios de 1955 en la sala de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, en noviembre de 1956, el pintor comenta sobre lo más significativo de la nueva obra y de los pintores preferidos en una entrevista: «En primer lugar, la incorporación de todo lo que signifique arte actual a mi nuevo quehacer y, en segundo lugar, y para mí esto es lo más importante, el ensanchamiento de mi propio concepto pictórico». Sus pintores preferidos son los primitivos, los prerenacentistas italianos, Velázquez, Zurbarán y «de los actuales casi en un resumen escueto y fabuloso sólo vale nombrar Picasso»³⁴; criterio que mantiene desde 1951 cuando también le interrogan en otra entrevista quién dijo la última palabra en arte y sin titubear respondió: «Picasso». Posteriormente, en una entrevista en Bilbao en 1960 acerca del mismo tema, contesta coherente con su

³³SÁNCHEZ CAMARGO, *Juan Guillermo*, Madrid, 1960.

³⁴CAMPOY, RNE, 1956. *Vid.* nota 2.



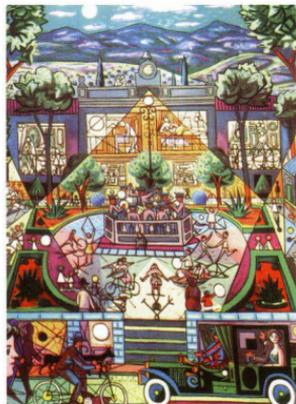
El gan solitario. Óleo sobre lienzo, 1956. Museo de Bellas Artes, Bilbao



Óscar Domínguez: *Ritmo para una sonata de Chopin*. Óleo sobre lienzo 99 x 121 cm. 1953. Fundación Central Hispano, Madrid

honradez profesional: «Yo tendría que hacer una lista como la guía de un teléfono para ser justo... y además tendría que hablar de cosas y personas que por haber influido en mí tienen relación directa con mi obra. Digamos en términos generales que lo que más ha influido en mi pintura es vivirla». Respuesta que puede justificar la diversidad de temas que presenta siempre en sus exposiciones individuales. Si encontramos otras aproximaciones menores, hacia el expresionismo de Solana o al constructivismo de Torres García, la más importante será a Van Gogh, descartando siempre cualquier servilismo. La admiración hacia el pintor holandés no es sólo estilística sino más bien hacia su postura vital; ambos tienen en común su afán de sinceridad que descubrimos a través de sus escritos. La lucha diaria de Van Gogh está resumida en sus *Cartas a Theo* y el dolor de la creación de Juan Guillermo lo recogemos en su *Diario*, con testimonios como el siguiente: «Tal vez sea el instante más desesperante de la creación, al menos para mí, verme impotente, desesperado y también hastiado frente a una obra, que en otros momentos uno creyó o sintió lograda. Afortunadamente desde esas primeras pinceladas parece como si todas las piezas de la máquina encajasen en su sitio. Al cabo de unos minutos uno se sorprende encontrando soluciones (color, materia, formas) como por encantamiento».

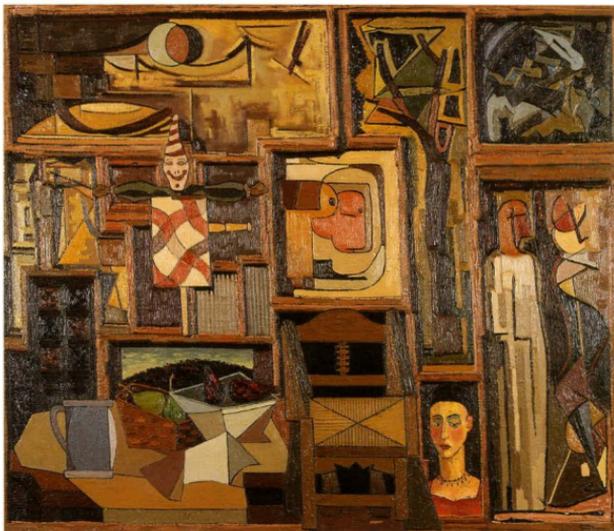
La obra concreta que marca la transición es *Construcción urbana* (1955), variante esquematizada de otra pintura anterior —*Desde mi ventana* (1951)—



Zabaleta: *Nocturno*. Centro Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid



Fusilamientos. Óleo sobre lienzo. 1957. Foto archivo del autor.



Carnestolendas. Óleo sobre lienzo. 85 x 110 cm. 1956. Colección particular. Madrid

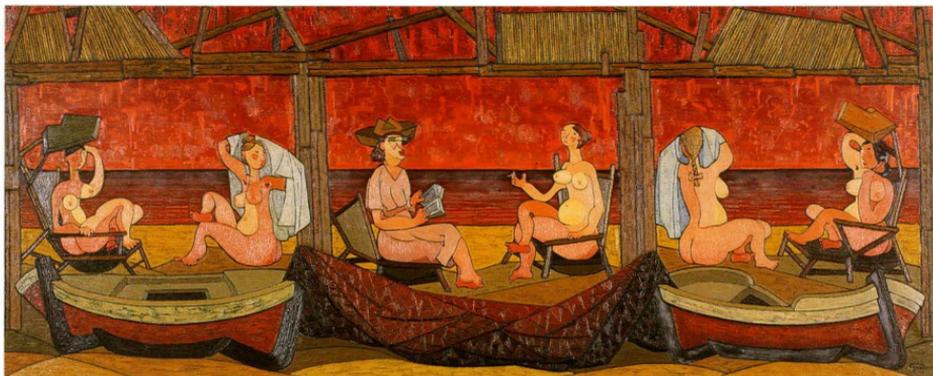
con la cual casi podemos augurar que se despiden de los rincones de arquitectura urbana. Sin embargo, no abandona las panorámicas de pueblos de Castilla con las que sigue avalando su sólida y moderna capacidad para la composición y donde la extraordinaria preocupación por la verticalidad nos trae, a veces, el recuerdo —salvando la distancia— de *Ritmo para una sonata de Chopin* (1953) del surrealista tinerfeño Óscar Domínguez. Un avance más progresista dentro de esta escasa temática urbana lo supone *Nocturno en la estación de Villalba*, uno de sus cuadros preferidos hacia estas fechas junto con *El gran solitario* y *Viejo vagón de ganado*, que parecen preludiar su etapa más constructivista; pero al mismo tiempo su placidez esquemática termina siendo enigmática e inquietante como en una pintura metafísica o surrealista. Ya hemos apuntado alguna concomitancia con Zabaleta y con Torres García en algunas obras de la muestra individual organizada por la Dirección General de Bellas Artes de Madrid en 1956. No obstante encontramos sustanciales diferencias: por ejemplo, *Nocturno* de Zabaleta termina siendo asfixiante, mientras que Juan Guillermo se encargará de romper las monótonas simetrías, los armarios cuadrículados y ordenados de forma aplastante, para dar más flexibilidad a la composición como lo hace en *Interior pueblerino* o en el *Bodegón del candil*. Además, el pintor grancanario nos habla de presencias, ausencias, contrastes de espacios con estancias llenas y vacías en las que tradiciones y soledades parecen conducirnos a una iconología



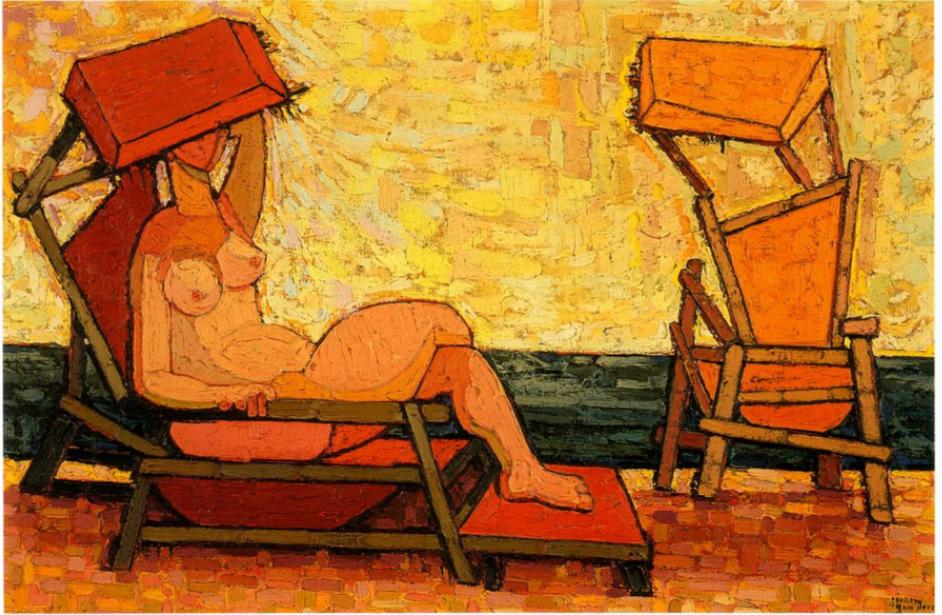
Nocturno en la estación de Villalba. Óleo sobre lienzo. 1956. Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid



Viejo vagón de ganado. Óleo sobre lienzo. 1956. Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía. Madrid



Bañistas. Óleo sobre lienzo. 70 × 170 cm. 1960. Colección particular. Madrid



Nudo en la playa. Óleo sobre lienzo. 54 × 81 cm. 1960. Colección particular. Madrid



Toldos en la playa. Óleo sobre lienzo. 60 x 115 cm. 1960. Colección particular. Madrid

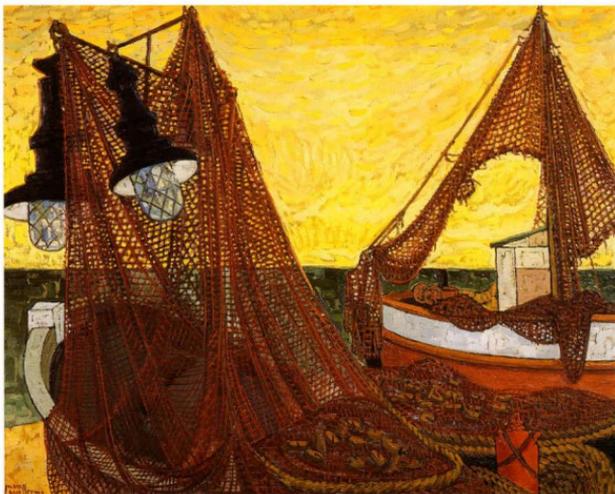
popular afín a la lírica y dramaturgia de García Lorca. Aparte del *cloisonné* detectado por Tussell y otros críticos existe otro paralelismo con la *Romería de Tiscar* (1956) del pintor de Quesada (Jaén): la pluralidad temática en el mismo lienzo, pero, insistimos una vez más, no llega a ser tan tabicado y hermético. Este tipo de composición lo justifica De la Nuez Santana en el interés de Juan Guillermo por el arte románico. El cuadro emblemático en esta línea es *El tivovio* (1955), que sorprende por su gran ritmo, insólito e infrecuente en la producción de nuestro artista, donde confabula en una de sus composiciones más enigmáticas los mundos mágico-poéticos de Kandinsky, Delaunay, Chagall, Klee e, incluso, Picabia. En el extremo opuesto se encuentra *Verbena infantil* (1956) donde, jugando con elementos similares, todo se convierte en rigidez y hermetismo sumándole la gran tristeza de los neocubistas rostros infantiles. Expresión similar la encontramos en los rostros del público del espectáculo *Pelea de gallos*, de apabullante simetría, donde, desde una perspectiva canaria, hace un silencioso homenaje al pintor Solana. Rostros en actitud similar vuelven a asomarse reiteradamente en *Reminiscencias marítimas* en la que tal vez, con cierta imaginación, encontremos una síntesis autobiográfica donde estaría representada la rama masculina de la familia y los restantes motivos serían símbolos de su vida profesional y familiar. Dentro de esta producción de lienzos de composiciones múltiples unos son más realistas, como *Caminos de hierro*, y otros más esquemáticos o cubizantes, pero sin llegar al lenguaje signico de Torres García, como *El circo*, *Carnestolendas* o *El gran solitario*. Cierra esta serie de «cuadros dentro del cuadro» *Viejo vagón de ganado*, en cuya estructura, a pesar de aparentar ser un solo motivo, descubrimos que las ventanillas son en realidad cuadros a diferentes escalas. En ella vuelve a enlazar con el mundo rural castellano y vuelve a abandonar —aunque no definitivamente— la gama de colores fríos en favor de los cálidos casi puros y de pincelada enérgica. El drama que ya ha aparecido en la obra de Juan Guillermo se acentúa cada vez más y en este *Viejo vagón de ganado* «... hay tristeza,



Pescador de almejas. Óleo sobre lienzo. 1962/63. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Nocturno marino. Boceto. Lápiz sobre papel. Colección particular. Madrid.



Redes Calafell. Óleo sobre lienzo. 65 × 81 cm. 1960. Colección particular. Madrid.

hay soledad y silencio. Lo que hay en esas ovejas de ojos tristísimos donde el destino amargo que engendra su propia naturaleza está pintado, captado por el color y por la intuición del pintor, de ese pintor que sin hacer literatura va más allá del mundo que el pincel puede abarcar en el terreno de su materia propia, la del color y la forma, porque Juan Guillermo es un pintor trascendente⁵⁵. El pintor no narra, provoca nuestro discurso narrativo y emotivo por yuxtaposición de imágenes creando asociaciones por similitud o contraste que conmueven nuestras vivencias y recuerdos.

Dentro de la temática rural aparece un motivo nuevo, duro y poético, que cultivará con gran fortuna: el espantapájaros, entre juguete, máquina desvencijada y despojo animal, San Sebastián, campesino esperpéntico, acribillado por los cuervos. En 1957 aparece de forma abierta otro motivo inusual: la muerte violenta, que presentó bajo el título *Fusilamientos* en la muestra celebrada en la sala Toisón de Madrid bajo el lema «Pintores premiados en la Exposición Nacional», donde tiene como fuente el lienzo de Goya *Los fusilamientos*, de 1802, en el que también bebieron pintores como Manet con su *Ejecución del emperador Maximiliano* (1867), Picasso con la *Masacre de Corea* (1951) u Oscar Domínguez en la *Batalla sobre un tema de Ucello* (1955). Juan Guillermo era un hombre de ideas profundas y en su *Diario* creemos encontrar justificada la motivación que le impulsó a realizar dicha pintura: «Todos estos días he leído bastante, sobre todo a Alain. Nunca he leído un escritor que me interesara más

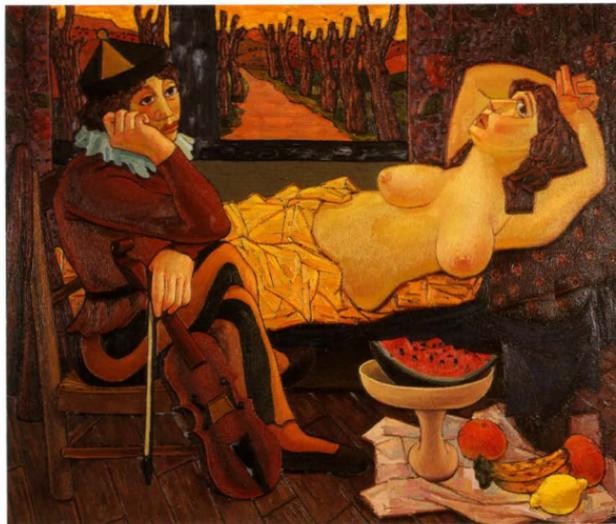
⁵⁵ MORALES, R., *Juan Guillermo*, Barcelona, 1957.



Parque infantil. Óleo sobre lienzo, 85 × 100 cm. 1960. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria



Bodegón de la plancha. Óleo sobre lienzo, 72 x 92 cm, 1960. Colección particular, Madrid



Homenaje a Tiziano. Oleo sobre lienzo. Colección particular. Madrid

que éste. Es la INTELIGENCIA. Si fuera posible me gustaría que su *Mars en la guerre* se editara en todos los idiomas y el mundo entero lo leyera, que fuera el libro de cabecera de los adultos y el catón de nuestros hijos. Creo que el resultado sería milagroso. ¿Hasta cuándo, Dios mío, permitirás esa monstruosidad —LA GUERRA— entre las criaturas? ¿Cuándo borrarás de la vista de los hombres el espectáculo infrahumano militar?»⁶⁶.

En la misma línea expresionista y casi rondando el realismo mágico está *La trilladora* que sí, en una primera versión, aparece con un pueblo castellano de fondo y un caballo a lo Giorgio de Chirico en primer término, va a perder todo carácter anecdótico en versiones posteriores —*Trilladora azul* (1962) y *Trilladora roja*— para convertirse en un artefacto agresivo, casi militar; planteándonos si tal máquina siega la vida de las plantas o también la ancestral del campesino. Es el propio pintor quien nos lo explica: «esos tremendos juguetes que entonces se nos antojaban máquinas y que luego pueden ser trágicos para los hombres», aflorando su pensamiento profundo que ve cómo con la introducción de la tecnología se paga un tributo, a veces alto. Sentimientos similares creemos descubrir en dos magníficas obras dentro de un género que ha cultivado a lo largo de su trayectoria artística: *Bodegón de la plancha* y *Bodegón del pan*, ambas de 1959; la primera tiene todo el poder sugerente de la servidumbre de la mujer, ya sea de la ciudad o del campo; la segunda, de similar tonalidad, desarrolla pensamientos



Página del *Diario*. Archivo particular. Madrid

⁶⁶JUAN GUILLERMO, *Diario*, t. I, pág. 227.



Bodegón del candil. Óleo sobre lienzo. 81 × 54 cm. 1964. Colección particular. Madrid



Barca abandonada. Óleo sobre lienzo, 72 x 100 cm. 1959. Colección particular. Madrid



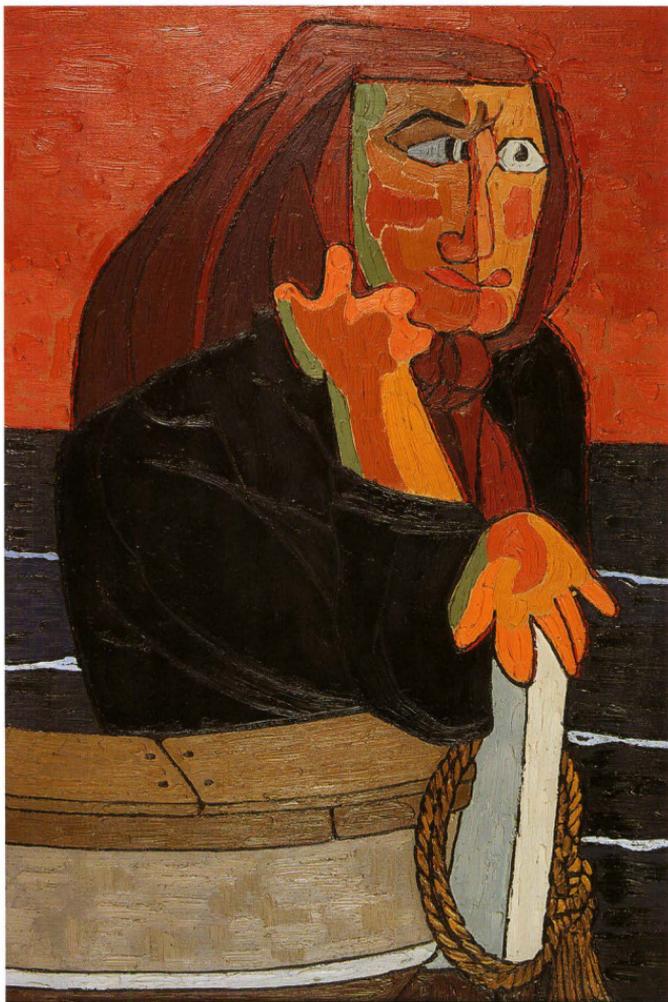
Composición marinera. Óleo sobre lienzo. 80 × 120 cm. 1962. Fundación Central Hispano. Madrid



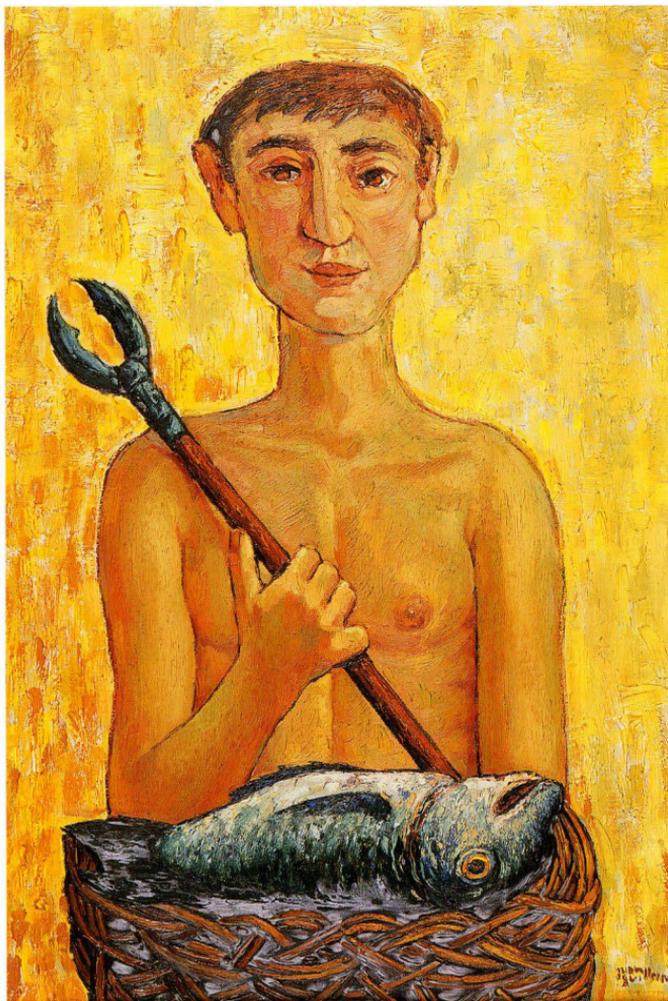
La siesta de Argos. Óleo sobre lienzo. 65 × 81 cm. Colección particular. Madrid

más fuertes: la riqueza de la pobreza se abre como una flor en el búcaro del taburete convertido en altar de la supervivencia delante de una ventana abierta hacia una esperanza mejor. El icono recoge el espíritu de *Las sillas* de Van Gogh y de *La banquetta* (1940) de Gregorio del Olmo. A pesar del trasfondo social que intuimos, maravilla la acertada conjunción del colorido que ni lleva a la Picasso azul. Esta mirada sobre la pobreza está afectada por el rictus de una amarga sonrisa, pero jamás por la mueca de un esperpento porque para Juan Guillermo la pintura es amor y su pintura no entrará en el círculo del realismo social porque no es panfletaria, lo que le permitirá sobrevivir a las modas.

En los años 1960 y 1963 realiza exposiciones individuales en las que además de estar representado el tema de bodegones, como los mencionados en el párrafo anterior, no están ausentes los motivos de Castilla ni, en especial, los temas marineros. Los primeros atisbos de estos últimos aparecen en 1959 con *Barca abandonada*, de colorido un tanto sombrío y donde las abstracciones angulares del pueblo marinero y los ritmos acompañados del cielo con sus lunas apocalípticas acrecientan el tono onírico. Este género cogerá una fuerza inusitada dentro de su producción llegando a ocupar un cincuenta por ciento de la obra expuesta. Más que el océano cósmico de horizontes infinitos recrea la humanización del mar con sus trabajos y placeres. El mar, importante expresión del mundo isleño, sólo había sido ocasional en la obra de Juan Guillermo; tal



Mujer oteando el horizonte. Óleo sobre lienzo, 81 x 54 cm, 1962/65. Colección particular, Madrid



Pequeño pescador. Óleo sobre lienzo. 80 x 53 cm. 1962/65. Colección particular. Madrid



Pequeño pescador. Óleo sobre lienzo. 1962/65. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria



Pelea de gallos. Óleo sobre lienzo, 64 × 80 cm 1963/65. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria

vez porque su formación y su vida transcurrió tierra adentro (París-Madrid). Ahora lo hace con una gran orquestación de colorido, que con el transcurrir del tiempo se va a ir tiñendo —*in crescendo*— de dramatismo para casi quebrarse con brusquedad, como su propia vida. La serie, por llamarla de alguna forma, se inicia con el juego poscubista de *Nocturno marino*, lleno de tensiones lineales, para seguir con propuestas más poéticas como *Bodegón del centollo*, *Redes*, *El barquito*, *Parque infantil* (recuerdo familiar de las estancias en las playas del Levante) sabia conjunción del cromatismo brillante de Van Gogh con pinceladas de ascendencia puntillista unas veces y aterciopeladas otras; incluso con cierto grafismo abstracto en el tratamiento del cielo. No olvida la alegría del vivir ni el placer del ocio en el conjunto de ciertos rasgos picassianos formados por *Desnudo en la playa* y los trípticos *Toldos en la playa* y *Bañistas*. Un crítico comenta esta nueva producción en estos términos: «Con la luz marítima penetran también en sus cuadros los pescadores, las barcas, las redes, los peces, la playa... Al contacto con el mar la paleta de Juan Guillermo se hace brillante y cálida: los rojos, naranjas, amarillos, azules y verdes se despliegan casi lujuriosos sobre el lienzo, desplazando sus anteriores ocre de tierra mesetaria. Sin embargo, aquel deslumbramiento se apaciguará pronto»³⁷. La tranquilidad de este apacible mundo marinero empieza a resquebrajarse; el primer síntoma aparece con *Barca abandonada*, sugerente manifiesto de la soledad y del paso del tiempo. El espectro se irá abriendo al drama duro de la vida en la propia piel humana en te-

³⁷ SANTANA, Lázaro, en *Revista Bellas Artes*, Madrid.

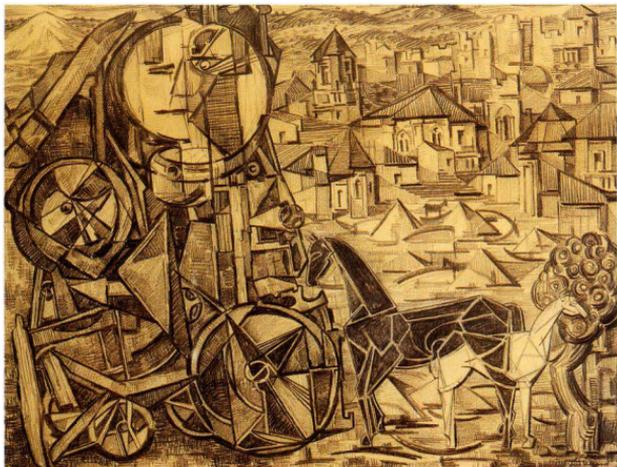


Palomas en jaula. Óleo sobre lienzo. Colección particular. Madrid

mas como *Composición marinera*, *Mujeres reparando redes* o *Pequeño pescador*, en los que algunos de los seres parecen reencarnaciones de las miguelangelescas santas mujeres del escultor Juan de Juni.

Nunca pierde el espíritu de autocrítica que siempre le ha caracterizado y escribe sobre su propio sistema de trabajo: «todos mis cuadros van precedidos siempre de estas interpretaciones en las que no sólo dibujo los bocetos de mis futuras obras sino que además trato de encontrar nuevas soluciones plásticas para mi pintura» (14-02-1962). Cree encontrar y así lo entendemos nosotros también el inicio de una nueva etapa: «*Barca abandonada* y *Rincón del puerto*: demasiado «agradables», es decir pongo demasiado cuidado en la «perfección» y «acabado» de los mismos. Las manchas resultan más atrayentes y emocionadas. De todas formas las terminaré tal como van ahora. ¡¡Atención con los próximos!! Estos dos cuadros pueden constituir, si los expongo, una experiencia más bien afortunada...; pero con un botón basta como muestra». Posteriormente comenta: «... terminé *Rincón del puerto* (Denia). «Creo que he iniciado mi más importante etapa pictórica». No tendría excusa para a partir de ahora lograr la GRAN PINTURA soñada. Aún recuerdo cuadros logrados la primavera pasada *Desnudo en la playa* y *La jaula en el bosque* hay en esta pintura acabado hoy un deseo y entusiasmo más evidentes de zafarme de todo el «lastre» que me sobra para el «gran vuelo». Es necesario que me repita a diario la consigna: «No ceder en la búsqueda y el riesgo, contra viento y marea»... ¡Y atención a la maldita pereza! «Sé que puedo lograr todo lo que sueño en pintura» y sé también lo que me siento capaz de realizar puede ser, al menos, SÓLIDO, PINTURA, y... Dios dirá si soy capaz de lo POÉTICO. Con la alegría del cuadro terminado a media mañana seguí luego con la *Barca abandonada*. Todo parece colmar a la perfección»⁵⁸.

⁵⁸ JUAN GUILLERMO, *Diario*, t. III, enero-noviembre de 1964, pág. 231.



Trilladora (boceto). Lápiz sobre papel. 28 × 37 cm. 1959. Colección particular. Madrid

II. 4. Un epílogo imprevisto (1965-1968)

Los frutos de la nueva etapa ya son reales y los podemos rastrear en el imprescindible *Diario* del pintor: «Estoy convencido de la inutilidad de seguir empleando una serie de conceptos plásticos que a mí ya no me dicen nada... y lo que es más peligroso: me ahogan intelectualmente. ¡¡TENGO QUE LLEGAR A PINTAR LO QUE SUEÑE Y COMO LO SUEÑO!! Mañana iniciaré la batalla sin cuartel contra todo lo que yo considero ahora nefasto para el porvenir de mi pintura»³⁹. Esta inconclusa etapa se caracteriza por una escasa actividad expositiva debida en gran parte a la crisis vital del artista. Participa en muy pocas muestras colectivas —Madrid, Sudáfrica, Oviedo y Nueva York—, una individual en la sala de Santa Catalina en el Ateneo de Madrid y quedó sobre el tapete una individual con 15 ó 18 cuadros a celebrar en Madrid y Nueva York, para la que sólo dejó como testamento cinco lienzos inconclusos y una buena cantidad de dibujos a plumilla como apuntes para otro lienzo. Dos obras terriblemente dramáticas sirven de pórtico a la nueva creación, tienden a un expresionismo desgarrado en la forma y en el color que la caracterizará: *La jaula en el bosque* y *Pelea de gallos*. La primera es un simbólico grito desesperado contra la soledad, la impotencia y la opresión acentuado no sólo por la composición, donde la jaula se transforma en una trampa mortal, sino por el fondo donde tiene el acierto de suprimir el anecdótico bosque del dibujo preparatorio para convertirlo en ligübres, amenazadoras e informes manchas de color. *Pelea de gallos* es

³⁹JUAN GUILLERMO, *Diario*, 3 de noviembre de 1964.



La jaula en el bosque o Bodegón de la jaula. Óleo sobre lienzo. 54 × 80 cm. 1963. Colección particular. Madrid



La trilladora azul. Óleo sobre lienzo. 64 × 80 cm. 1965. Colección particular. Madrid



La trilladora roja. Óleo sobre lienzo. 64 x 80 cm. 1965. Colección particular. Madrid



Cuadro español. Óleo sobre lienzo. 114 x 148 cm. 1965. Colección particular. Madrid



El martirio del espantapajaros. Óleo sobre lienzo. 162 × 97 cm. 1965. Colección particular. Madrid



Familia de segadores. Óleo sobre lienzo. 114 × 160 cm. 1965. Colección particular. Madrid

otro cuadro fuerte y vigoroso, esperpéntico como el odio de los hombres, enfatiza la agresividad estimulada de las aves, pero sin detenerse en recreaciones detallistas siendo uno de los cuadros de técnica más suelta salidos de sus pinceles. Los gallos sugieren águilas de negro plumaje, son como hábitos de la muerte que se destacan del fondo confuso premonitorio de un final de tierra embarrada en sangre. En otra línea esta especie de naturaleza muerta es continuadora, desde la modernidad, de aquellas patéticas y escalofriantes representaciones de animales muertos de Goya. Ambas piezas fueron expuestas en la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de Salamanca.

En la exposición individual de 1965 encontramos cuadros que enlazan con su etapa anterior —era muy propio de él presentar en una misma exposición obras que dieran la pauta de su evolución como la picassiana *Mujer oteando el horizonte*— o continúan temáticas como la marinera en *Niño con barca*, de un expresionismo dulcificado.

Sus temas más recios siguen siendo transmisores de esencias castellanas más universalizadas, si se quiere mediterráneas, como sus personalísimos espantapájaros en los que creemos ver un simbolismo más trascendente que invitamos a develar al lector, como en *Cuadro español* o *Martirio del espantapájaros*. En su representación de los humildes y sufridos campesinos de manos y rostros cuarteados y deformados por el sol, el frío y el trabajo encontramos una intención expresionista y una dignidad similar a la que Velázquez o Goya daban desde sus reyes y magnates hasta los humildes. Estos seres, con respecto a las representaciones de 1955, han perdido todo su ingenuismo; están inundados de tristeza pero no de desesperación. Juan Guillermo deforma y espiritualiza la figura hu-



La carreta. Boceto. 1965. Colección particular. Madrid



Juan Guillermo. Madrid. 1966. Archivo particular. Madrid



Niño con barca. Óleo sobre lienzo, 100 x 85 cm. Colección particular. Madrid



Pastorcillo. Óleo sobre lienzo. 84 × 99 cm. 1966. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria



Asando el cordero. Óleo sobre lienzo. 85 × 100 cm. 1967. Colección particular. Madrid

mana como nunca lo había hecho hasta ahora; también lo hace con el color con predominio de gamas frías —violetas, verdes y azules— que nos llevan a aquellas místicas visiones de El Greco. Uno de sus temas predilectos es el pastor con sus ovejas, solitario por su profesión trashumante, del que conocemos tres ejemplos que, al mismo tiempo, representan tres variantes estilísticas de esta etapa. Dos están en la frontera de la transición, uno dentro de una interpretación del Picasso poscubista, mediterráneo, con fondo de girasoles que tal vez sea un homenaje a Van Gogh, y otro lo despliega sobre un paisaje que rememora las características de la Escuela de Madrid bajo el magisterio de Benjamín Palencia, pero, naturalmente, distanciado en el tiempo y en el estilo. Se refleja en la nueva gama de colores, como señala un crítico de arte: «otro aspecto de la transición queda representado en ese pastor de cabras donde, justamente, existen resonancias de algún maestro desaparecido, sin que falte el propio acento, la temperatura tonal de su pintura precedente»⁶⁰. Muy diferente es el pastorcillo de *La hora del Ángelus*; aunque inconcluso, presenta todas las características de la nueva etapa y primera obra maestra de este prometedor período. El fondo paisajístico castellano comienza a transmutar el elemento vegetal por tierras rojizas; es un cuadro donde la verticalidad del tema principal entra en dialéctica con las ondulantes formas del fondo. Si en el aspecto formal resulta muy interesante, en el de contenido no lo es menos ¡qué diferencia con los campesinos de

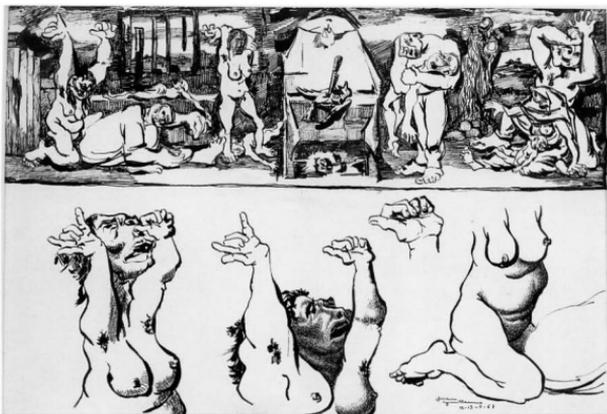
⁶⁰ FIGUEROLA-FERRETTI, en *Arriba*, Madrid, abril de 1965.



Leyenda de San Isidro. Óleo sobre lienzo. 97 × 130 cm. 1967. Colección particular. Madrid

El Ángelus de Millet! Nos sugiere la magia de la religión sobre la crédula gente del campo que sobrepasa el tiempo histórico del mundo rural de *Divinas palabras* de Valle-Inclán en casi una media centuria ¡Qué dulzura emana de este personaje tosco, rudo, de facciones un tanto brutales! Lo dota de un arrebato místico provocado por el lejano tañer de campanas que recuerdan el milagroso y divino mensaje de la humildad de la Virgen María, humildad que el pintor pone en paralelo con la condición de pobre y creyente de ambos. Al mismo tiempo es una denuncia del estatus injusto del mundo rural, pero sin llegar a ser panfletario y quizás en esta postura subyace algo de su alma canaria. Otro aspecto de este mundo rural lo encontramos en la partición del fruto del trabajo con acentuación de colores azules, violetas y tibios rojos en *Asando el cordero*. En este caso la composición es horizontal. *La hora del Ángelus* tiene cierto paralelismo con el tema marinero *El abandonado*, el simple título nos habla de las preocupaciones de índole humanista y social que Juan Guillermo está atravesando con más intensidad en estos últimos años.

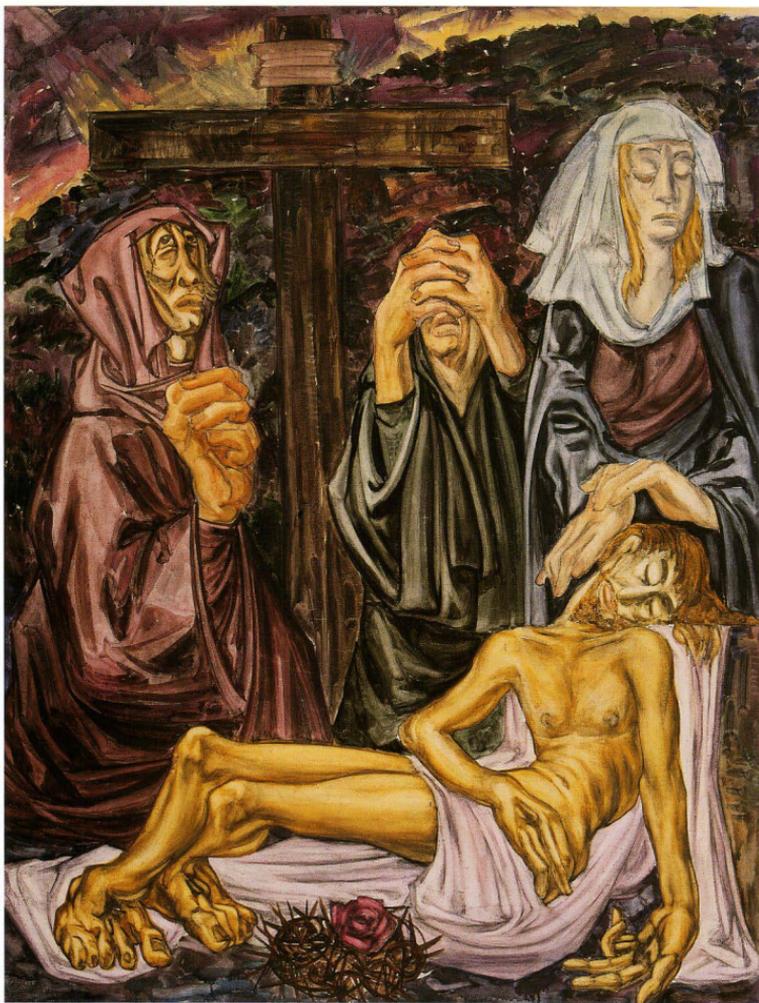
Los últimos cuadros en los que está trabajando antes de morir son de temática religiosa; desconocemos su motivación hacia este género. Sabemos a través de sus escritos que era un hombre de creencias, lo cual sumado a su enfermedad originaría el deseo de dar una visión personal a este tipo de pintura, algo abandonada en el arte de estos momentos. Aunque en 1964 realiza una *Huida a Egipto* sobre el fondo de una ciudad castellana, ni el color, ni la técnica, ni la composición guardan parecido con las obras de esta etapa. Si lo encontramos en la intención de actualizar el tema transportándolo a la España del momento



La degollación de los inocentes. Tinta china sobre papel. 1967. Colección particular. Madrid

en la *Leyenda de San Isidro*. Vuelve un poco al mundo del muralismo del pintor canario Aguiar, en particular los realizados para la basílica de Nuestra Señora de Candelaria (Tenerife) o en el colosal lienzo *Milagro de los Panes y los Peces* (1962) en los que desproporciona las figuras —a manera del arte medieval empleando diferentes escalas según el escalafón sagrado de los representados: donantes, santos, ángeles, Cristo—, dotándolas de cierta espiritualidad bizantina. Pronto este mundo da un vuelco hacia temas más trascendentales de la iconografía cristiana. Van Gogh recrea una de las obras religiosas en Van Dyck, igualmente Juan Guillermo se inspira en formas del gótico castellano o, tal vez, del flamenco reencontradas en el Museo del Prado para su *Piedad*. Su última obra quedó en apuntes, trata de un genocidio, tan frecuente en la historia de la humanidad incluso en años de gran progreso como finales del siglo XX: *La degollación de los inocentes* viene a ser, una vez más, la expresión plástica de una violencia que su mente humana no puede comprender: el sacrificio inútil de vidas provocado, principalmente, por la política intransigente. El dibujo, boceto casi definitivo, mantiene huellas de un sentido clásico en el desnudo, helenístico en el dolor y expresionista en el estilo, como en Picasso y Zadkine, sumándose a ello elementos simbólicos como el ara de inmolación, la paloma brutalmente sacrificada...

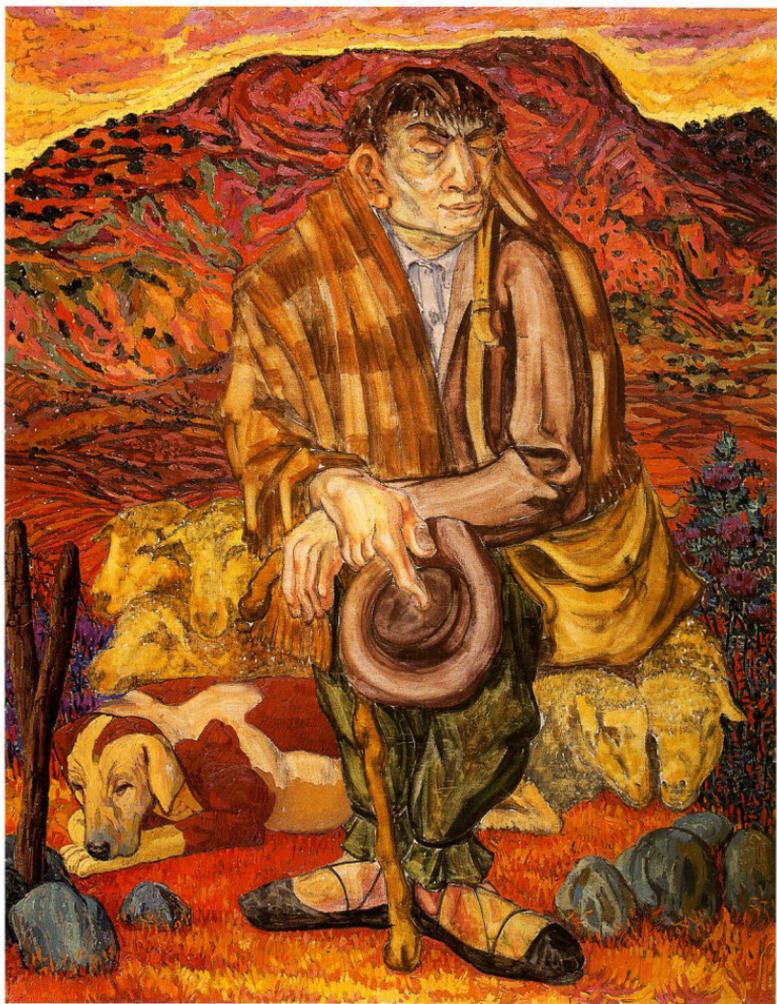
A Juan Guillermo le llegó el sacrificio de la vida muy pronto al descubrirsele una fatal e incurable enfermedad que lo llevó a la tumba el 15 de abril de 1968. Todo lo que podamos seguir escribiendo sobre un futuro que no llegó sería pura especulación. Sólo nos queda cerrar las páginas de esta vida con palabras premonitorias del propio pintor escritas, también un mes de abril unos años antes, para el catálogo de su última exposición monográfica: «Por las mañanas miro siempre la fachada de enfrente de casa... y, según el tono o luz de sus la-



Piedad. Óleo sobre lienzo. 130 x 97 cm. 1967. Colección particular. Madrid



El abandonado. Óleo sobre lienzo. 115 × 89 cm. 1967. Colección particular. Madrid

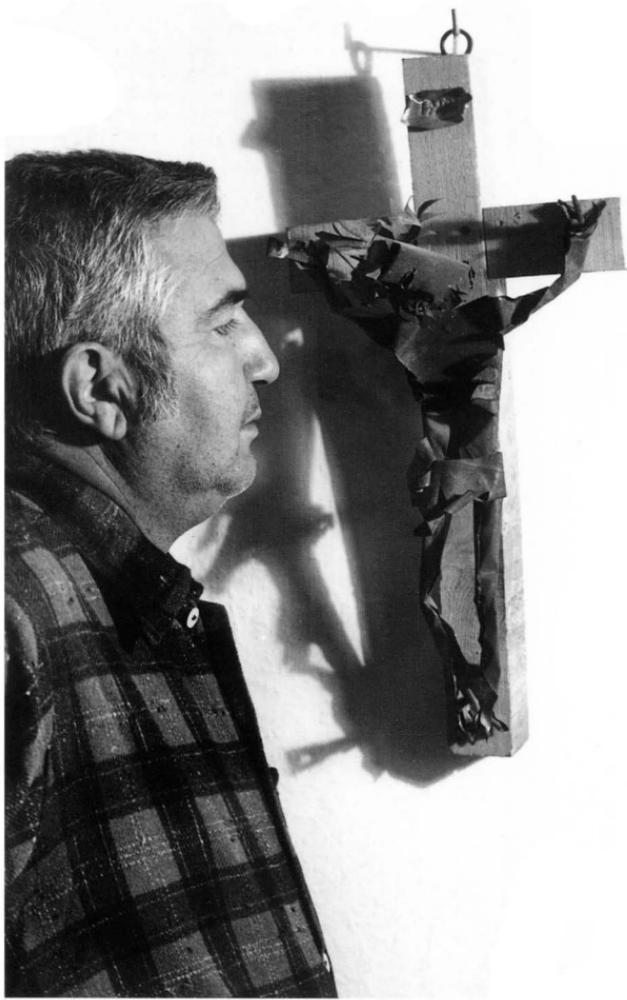


La hora del Angelus. Óleo sobre lienzo, 115 × 88 cm. 1967. Colección particular. Madrid

drillos desteñidos, puedo adivinar el día que ha derramado el cielo. Hoy, desde la sombra del estudio, a través de los cristales, hace daño mirar el crudo resplandor que el sol puso en el muro. Es una claridad viva, pero fría de principios de primavera y descolorida: un brillo que tinte la pared de un sucio rosa-gris desabrido como si la naturaleza fallara su primera pincelada». Por encima de todas estas consideraciones queda lo importante: la obra de un artista y de un hombre, un legado lleno de color y de poética humanidad.

Las Palmas de Gran Canaria, 4 de octubre de 1996

Biografía



1916

Juan Guillermo Rodríguez Báez nace el 25 de junio en Las Palmas de Gran Canaria. Es el cuarto de los cinco hijos del matrimonio formado por José Rodríguez Marrero, exportador de frutas, y María Báez Sánchez. En la niñez cursó estudios en el Colegio del Sagrado Corazón de María de la congregación claretiana en dicha ciudad.

1924

Se traslada a Francia. Estudia desde párvulos hasta el curso preparatorio para la universidad en el Lycée Michelet de París. Sus principales amigos durante estos años fueron el inglés Higgins (matemático) y el francés Lorquet (poeta) y el húngaro Hayösi (pintor). Visita el museo del Louvre. Seguirán años de intensas y variadas lecturas y asistencia a tertulias de cafés de la bohemia parisina.

1934

Exposición colectiva de dibujos organizada por Crayons Contes en la que obtiene un premio. Aprende la técnica del grabado con Raymond Maurice quien, además, le despierta la afición a la música. Frecuenta el taller del escultor grancanario Juan Márquez, residente por estos años en París, y visita esporádicamente los de Craff, Cossío, Bores, Uzelair, De la Serna...

1935

El Lycée Michelet le otorga el Premio de la Amistad por su buena reputación entre los compañeros. Regresa a Las Palmas de Gran Canaria y se matricula en el colegio Viera y

Clavijo para terminar sus estudios; allí entabla amistad con sus profesores Pedro Cullen del Castillo y Juan del Río Ayala.

1936

Empieza a trabajar en el negocio de su padre. Asiste a las tertulias de los cafés Los Juanes y El Polo de la capital grancanaria, esta última presidida por el pintor Néstor, quien se interesó por su pintura. Otros contertulios, además de los profesores mencionados, fueron Víctor Doreste, Martín Pons, Baldomero Romero Spínola, Pedro Perdomo Acedo, los escultores Plácido Fleitas y Eduardo Gregorio, Vicente Mújica (cuñado de Juan Guillermo)... Estalla la Guerra civil.

1937

Es movilizado como soldado a la zona de Huesca. Los mandos militares le relevan a cartero y dibujante de posiciones dada su gran capacidad para el dibujo. Regresa a Gran Canaria antes de terminar la guerra a causa de una lesión ocular contraída durante su estancia en París.

1938

Realiza decorados en el teatro Pérez Galdós de la capital grancanaria con destino a los espectáculos de la Sociedad de Amigos del Arte Néstor de la Torre.

1939

Primera exposición individual en una sala de la calle Triana en Las Palmas de Gran Canaria, en la cual presenta retratos de familiares y paisajes.

1940

Traslada su residencia a Madrid con el fin de dedicarse en exclusiva a la pintura. Los primeros años aborda todo tipo de trabajos para sobrevivir: escaparates, interiores, figurines... No pierde su afición de contertuliano y asiste al café Castilla (Víctor Doreste, Chano González, Francisco Melo...) y al café Comercial (José Aguiar, Pedro Mourlane Micheleta, José Castro Arines...).

1943

Exposición individual en la sala Dardo de Madrid. En sus pinturas se aprecian relaciones estilísticas con José Aguiar.

1944

En Madrid participa en las exposiciones colectivas *Exposición de Artistas de la provincia de Las Palmas de Gran Canaria*, organizada por el Marqués de Lozoya en el Museo de Arte Moderno (sirvió de pretexto para llevar la serie pictórica *El Poema del Atlántico* de Néstor); en el XVII Salón de Otoño y en la Exposición Nacional de Bellas Artes. A este último certamen acudirá en todas sus convocatorias.

1945

Exposiciones individuales en la sala Macarrón de Madrid y en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria. Está representado en las colectivas XIX Salón de Otoño donde le nombran Socio de Mérito, *Flores y Bodegones* en el Museo de Arte Moderno de Madrid, y en Arte Español en Buenos Aires y Caracas.



Boda de Carmen Fernández Cancela con Juan Guillermo en 1957



José Rodríguez Marrero y su hijo Antonio



Juan Guillermo durante su servicio militar. 1937



María Báez Sánchez, madre del pintor

1946

Exposición individual en la galería Maribini de Madrid y colectiva en la Exposición Regional de Bellas Artes de Las Palmas de Gran Canaria.

1947

Entabla amistad con Agustín Redondela y Antonio Miguel. Viaja por las provincias cercanas a Madrid en busca de motivos para sus pinturas.

1948

Viaja por la cornisa cántabrica —Santander y Vizcaya—. Se distancia de la influencia del pintor Aguiar. Se incorpora a la tertulia de Álvaro Delgado en el café Gijón de Madrid a la que además asisten los pintores Martínez Novillo, Agustín Redondela y Pancho Cossío, el escultor Cristino Mallo y los críticos de arte José Gaya Nuño y Antonio María Campoy. En el Salón de Otoño presenta un desnudo y está representado en la exposición *Arte Español Contemporáneo* en Río de Janeiro y São Paulo.

1950

Inicia una nueva etapa estilística dentro de la llamada Tercera Escuela de Madrid. Sus obras, junto con las de Redondela, Esplandiú García Ochoa y Eduardo Vicente, son rechazadas por el jurado de selección para la Exposición Nacional de Bellas Artes. Expone obras realizadas entre 1949 y 1950 en la galería Buchholz (Madrid). Exposiciones colectivas: *Decenio de Arte Moderno y Madrid en la pintura de Redondela, Martínez Novillo y Juan Guillermo* en la galería Biosca de Madrid y *Arte Español* en El Cairo.

1951

Exposiciones individuales en la sala Macarrón en Madrid y en la galería Lima (Perú). Colectivas: Festival de las Artes (Biarritz), I Bial Hispanoamericana (Madrid), Antológica de la Bial (Barcelona) y *Joven Escuela Madrileña* en la galería Biosca de Madrid, en la que además expusieron sus obras Álvaro Delgado, García Ochoa, Menchu Gal y el escultor grancaario Eduardo Gregorio.

1952

Exposiciones individuales en la galería Biosca (Madrid) y galería Libros (Zaragoza). Colectivas: *Moderna Escuela de Madrid* en la Sala Artis (Salamanca), *Exposición Antológica Hispanoamericana* en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, *El fútbol en el Arte* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid donde obtiene el Segundo Premio (el jurado estaba formado por Julio Moisés, José Camón Aznar y Manuel Sánchez Camargo, entre otros). Es Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes en la que sus pinturas figuran en la sala donde están las de Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Vaquero Palacios, Francisco Toledo, el palmero Gregorio Toledo... Está representado en la importante II Bial Hispanoamericana celebrada en el Museo de Arte Moderno de Barcelona a la que también acuden Caballero, Canogar, Álvaro Delgado, Juana Francés, Benjamín Palencia, Redondela, Sunyer, Millares, Tàpies, Mompou, Vaquero Turcios, Brodat, Vázquez Díaz, Amat...

1953

Contrae matrimonio con Carmen Fernández-Cancela de Alarcón. Obtiene el Segundo Premio del Concurso Crismas organizado por el Ateneo de Madrid. Realiza, al igual que el año anterior, una gran cantidad de acuarelas, muchas de ellas con destino a la decoración del hotel Hilton de Madrid que llegó a poseer 44 obras. Exposiciones individuales: sala Caralt (Barcelona) y Asociación Artística de Vizcaya (Bilbao). Colectivas: *Arte Español Actual* en la I Feria Exposición de Productos Españoles en Santiago de Chile, *Pintura Española Contemporánea* (Lima, Perú), *Arte Español Contemporáneo* en el Museo de Arte Moderno de Bilbao, II Bial Hispanoamericana (La Habana, Cuba), II Bial de São Paulo (Brasil), *Arte Libre* en París, *La Escuela de Madrid* en la sala Macarrón (Madrid) y Homenaje a Vázquez Díaz, organizado por la Dirección General de Bellas Artes en Madrid.



En la primera fila, Jesús Macarrón, (?). En la segunda fila, Martínez Novillo, Luis García Ochoa, Manuel Baeza y Juan Guillermo



Delante, los pintores Álvaro Delgado, Luis García Ochoa y Martínez Novillo. Detrás, Carmen Fernández Cancela, Juan Guillermo, el escultor grancaario Eduardo Gregorio y su esposa Juana Teresa García

1954

Sánchez Camargo realiza el primer estudio profundo sobre Juan Guillermo en su libro *La Escuela Nueva de Madrid*. Exposiciones

colectivas: El Faro de Vigo (Pontevedra), VII Exposición Anual de Arte organizada por la Association of the Philipinnes en Manila con obras de Caballero, Álvaro Delgado,



El periodista Martín Sández, el pintor Martín Sández, Juan Guillermo, su mujer Carmen Fernández Cancela y el pintor Agustín Redondela



Exposición en la Galería Biosca. El crítico e historiador de Arte Juan Antonio Gaya Nuño con el pintor

García Ochoa, Ortega Muñoz, Vázquez Díaz... Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid donde comparte premio con García Ochoa.

1955

Su *Construcción urbana* es propuesta para el Primer Premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes, pero, incompresiblemente,

le dieron un accésit. Otras exposiciones colectivas: *Cuatro pintores de la Escuela de Madrid* en la Sala Areneo Jovellanos de Gijón, Sala de Arte del Círculo Cultural y Ateneo de San Sebastián, Salones de Cultura de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Vitoria, III Bienal Hispanoamericana en Madrid, galería Ruzafa de Valencia, Homenaje a D'Ors en el Museo de Arte Moderno de Madrid.

1956

Inicia un nuevo cambio formal en su lenguaje pictórico que podemos apreciar en la exposición individual en la Dirección General de Bellas Artes de Madrid. Colectivas: Antológica de la Bienal Hispanoamericana en Ginebra, La Escuela de Madrid en el Club La Rábida, en Sevilla, y en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid que le galardona con el Primer Premio Dos de Mayo.

1957

Exposiciones individuales: Ateneo de Barcelona y Sala Sur en Santander. Colectivas: Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, Primer Salón de Mayo en el Hospital de Santa Cruz de Barcelona, Pintores premiados en la Exposición Nacional en la Galería Toison de Madrid y en la galería Dintel de Santander.

1958

Exposiciones colectivas: Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas, Palacio de la Música de Madrid, IX Exposición de Arte en el Casino de Salamanca, Exposición Provincial de Bellas Artes de Alicante, *La Escuela de Madrid* en la sala Minerva del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

1959

Con la V *Exposición de la Escuela de Madrid* en la galería Mayor de la capital de España el grupo llega a su plenitud y al mismo tiempo marca el comienzo de su disolución. Otras exposiciones colectivas: *Veinte Años de Pintura Española Contemporánea*, en Lisboa, en la que estaba representado un amplio espectro de tendencias: Aguiar, Cristino de Vera, Millares, Gregorio Toledo, Zuloaga, Álvarez de Sotomayor, Julio Moisés, los Zubiaure, Arias, Canogar, Tàpies, Feito, Cosío, Álvarez Delgado, Palencia, Vázquez Díaz, Genovés, Zabaleta, Redondela, Lucio Muñoz, Francisco Mateo, Guinovart, Ráfols

Casamada...; Día de la Hispanidad. *Obras adquiridas* Casa de Colón (Las Palmas de Gran Canaria); *Cuatro pintores actuales: Juan Guillermo, Arias, José Caballero y Eduardo Vicente* en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

1960

Se aparta de la intensa actividad expositiva, sólo lo hace en la importante colectiva *Peintres Contemporains d'Espagne* en la Maison de la Pensée Française de París en la que están, entre otros, Zabaleta, Vázquez Díaz, Barjola, José Caballero, Clavé, Equipo 52, Genovés, Millares, Saura... En Calafell comienza otra faceta creativa de su personalidad, la de escritor de poemas, narraciones cortas, comentarios artísticos, autobiografía, pensamientos, método de trabajo... que ilustra con dibujos de sus futuros cuadros. El entusiasmo por la escritura y el tener una visión muy clara de lo que serían sus cuadros, ya terminados, hacen peligrar su producción pictórica planteándole dudas y hastíos que su fuerte vocación artística le lleva, afortunadamente, a superar.

1962

Publica *Manuel*, su primera narración breve. Visita Las Palmas de Gran Canaria como miembro de las Jornadas Literarias organizadas por el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid. Exposiciones colectivas: *Veinte años de Pintura Española* organizada por el Ateneo de Madrid e itinerante por Sevilla, San Sebastián, Vigo, Pontevedra, Santiago de Compostela y Barcelona; *La Escuela de Madrid* en la sala Quixote de Madrid, *El paisaje. La Escuela de Madrid* en el Aula Plástica de Madrid.

1963

Exposición individual en la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy en Salamanca. Colectivas: *Joven Figuración de España* en el antiguo Hospital de Santa Cruz y Festivales de España de Barcelona, Salón Nacional de Invierno en la Sala de Arte de la Caja de Ahorros del Sudeste de España, Exposición de Productos Españoles en México en Ciudad de México.

1964

Exposición colectiva: *Pintores Españoles Contemporáneos* en el Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York.



El autor dramático Lauro Olmo y Juan Guillermo

1965

Nueva y última etapa estilística: acentúa el expresionismo de la forma y del color. Última exposición individual en

vida en la sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid. Exposición colectiva en la sala Santa Teresa de la misma institución.



Juan Guillermo, con Martínez Novillo. Detrás, a la izquierda, el autor dramático Buero Vallejo, y a la derecha, Álvaro Martínez Novillo (hijo)



El pintor Zubiaurre y Juan Guillermo

1966
Exposición colectiva: *Arte Actual de España* en la South Africa National Gallery.

1967
Exposiciones colectivas: *Maestros de la Pintura Española Contemporánea* en Oviedo, sala Bar-

bizon de Nueva York. Empieza una serie de 15 a 18 cuadros para exponerlos en Madrid y en Nueva York.

1968
Le descubren una enfermedad pulmonar incurable de la que fallece el 15 de abril

cuando estaba trabajando en *La hora del Ángelus*.

1969
Exposición antológica en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria. Su obra está representada en la exposición colectiva itinerante *El paisaje* organizada por la Dirección General de Bellas Artes de Madrid.

1970
El paisaje. Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria.

1974
Pintores de la Escuela de Madrid. Valencia.

1975
Su obra está representada en las exposiciones colectivas *Pintura Figurativa Española* (itinerante) organizada por la Dirección General de Bellas Artes de Madrid; *Las Palmas XX: Arquitectura, Escultura, Pintura*, en la Casa de la Cultura de Arucas (Gran Canaria). Primera monografía publicada a nivel nacional realizada por Lázaro Santana.

1976
Figura en las colectivas *Crónica del Arte Español de Posguerra*, organizada por la galería Multitud de Madrid; *60 Pintores. Pequeño Formato*, en la sala Ghianini de La Coruña; *Pequeña Obra de Grandes Artistas*, en la sala Kandinsky de Madrid.

1977
Exposición colectiva: *Pequeño Formato de la Escuela de Madrid*, en la galería Kábala de Madrid.

1978
Colectivas: *Homenaje a la Escuela de Madrid* en la galería Altex de Madrid; Exposición de pintura de la Escuela de Madrid y el grupo El Paso en el Museo Nacional de Madrid y Colección de Verano en la galería Kábala de Madrid.

1982
José Luis de la Nuez realiza su tesina que constituye hasta el momento el estudio más importante sobre la vida y la obra de Juan Guillermo.

1987
Colectivas: *El desnudo*. Pintura canaria del siglo XX en el Museo Néstor de Las Palmas de

Gran Canaria y en Pintores de la Escuela de Madrid en la galería Kábala de Madrid.

1988

Colectiva: *Homenaje y recuerdo a Ismael Cuesta*, en la galería Alfama de Madrid.

1989

Juan Guillermo es nombrado, a título póstumo, hijo predilecto de Las Palmas de Gran Canaria, junto con el poeta Saulo Torón y el pintor Juan Ismael. Colectiva *La Arquitectura en la Pintura Canaria del siglo XX*, en el Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria.

1990

Colectivas: *La Escuela de Vallecas y la nueva visión del paisaje*, en el Centro Cultural de La Villa (Madrid); Exposición Antológica La Escuela de Madrid en Caja Madrid en la sede

metropolitana; La Escuela de Madrid en Salamanca en la Sala de Exposiciones Patio de las Escuelas (Salamanca).

1991

Colectiva: La Escuela de Madrid, en el Centro de Exposiciones y Congreso en Zaragoza y en Logroño.

1992

Colectivas: *Madrid pintado*. La imagen de Madrid a través de la pintura en el Museo Municipal de Madrid, La Escuela de Madrid en el Instituto Cervantes de París, La Escuela de Madrid 40 años después en Madrid, 40 Aniversario de la Escuela de Madrid, en Salamanca.

1999

La estampa en Canarias (1750-1790) en el

Centro Cultural CajaCanarias en Santa Cruz de Tenerife, Escuela de Madrid en la galería Espalter de Madrid, Vitoria y Córdoba, Mirar Madrid en la Casa de Las Vacas del Retiro en Madrid.

2000

Colectiva: Escuela de Madrid. Galería Espalter en Alicante, Pamplona y Oviedo.

2001

Exposición antológica en la galería Margarita Summers, Madrid. Colectiva: Costumbre y realidad en la Caja de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife.

2004

Colectiva: La Acuarela. Artistas canarios del siglo XX. Fundación MAPFRE-GUANARTEME de Arucas (Gran Canaria).

Antología de textos



Cielo rojo - veladura sobre fondo blanco -
 grueso materia - calidades -
 Mar común - mismo procedimiento - tal
 vez chorro.
 Cara y manos - rosa - vapores, sobre fondo
 blanco - veladuras - materia gruesa -
 Pañuelo negro - violeta y rojo -
 Banca blanca - negro - oro plano barandilla
 y cuerda -
 dibujo, líneas negras gruesas -
 Sin relieve - tintos planos - mucha cocina -
 Enormemente sencillo. Como un esmalte.

«Juan Guillermo es un término medio entre Novillo y Redondela: más constructivo que éste y más ligero que aquél... con una gracia efectiva, con una delicadeza de tintas y una exigencia de materias cabalmente seductores».

Ramón Faraldo, en *Ya*, 13 de enero de 1930.

«Juan Guillermo intenta todos los géneros pictóricos y todas las técnicas. Quiere, en un alarde de capacidad, demostrarnos que no ha perdido el tiempo en sus estudios y que ha ido desvelando uno por uno todos los innumerables secretos del arte. Utiliza el pincel o la espátula y ésta en todas sus modalidades. Se nos muestra como un perfecto dibujante y como un gran colorista. Es fuerte y emotivo. Compone y traduce del natural. Aúna el realismo con la imaginación».

Pedro Cullen del Castillo, Las Palmas de Gran Canaria, 1 de diciembre de 1945.

«Para Juan Guillermo la belleza de un cuadro debe tener como fundamento la armonía lineal, esto es compositiva. En sus lienzos, en efecto, el juego de las líneas sigue unas consignas de un rigor absoluto. En segundo lugar entra el factor cromático. El color no rompe los ritmos lineales. Su misión es expresiva del sentimiento con que se ve la naturaleza. Este brioso canario pinta el paisaje castellano en forma dramática. No

hay ciertamente literatura ni apetencias de tragedia, pero por el colorido de las entonaciones doradas hacia lo ardiente, para todas las tonalidades, se aparta de la visión lírico-cromática de Benjamín Palencia... Los lienzos de Juan Guillermo tienen luz propia, y su misión, más que consecuencia obligada del color; tiene como fin situar la ordenación de la vida del cuadro por la construcción».

Alberto del Castillo, en *Diario de Barcelona*, 19 de marzo de 1953.

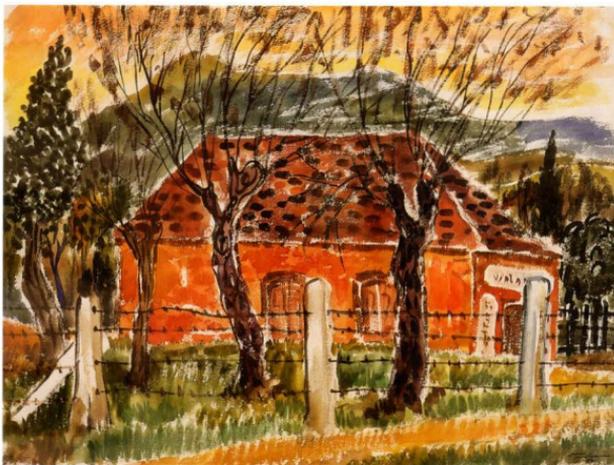
«El ángulo, la recta y el círculo, los planos, todo eso que en muchos pintores es tan sólo muerte con la rigidez de la geometría, se nos hace vida en la pintura del joven y gran pintor canario. Es más, Juan Guillermo es el hombre que le ha puesto corazón a la geometría y misterio a la soledad. Y de su silencio frío nos ha levantado un silencio humano. Ése es el gran hallazgo del talento creador».

Rafael Morales, Madrid, 1957.

«La obra de Juan Guillermo, como creación artística, tiene a su favor algo que es imprescindible: un sistema de ideas que le respalda. Ahí se halla el gran intrínseco de esta pintura que sabemos ya en las antologías y en la historia. Y esta pintura tan directa, de dicción tan clásica y tan nueva, tiene por eso la más alta categoría formal y un grave alienato metafísico. En el honrado quehacer de

Juan Guillermo hay siempre un dolorido sentir, hay música de los versos de Garcilaso; hay una sana tragedia, y una bella tragedia, donde todos los destinos se cumplen, pero se salvan también, por la esperanza que en cada cuadro de Juan Guillermo casi tocamos con la mano... Juan Guillermo, en esta época confusa ha sido un solitario. Desde su estudio atalaya del viejo Paseo de La Castellana, ha visto cómo unos y otros corrían en busca de la forma milagrosa que les diera gloria y satisfacción. Él ha preferido cada día encontrar aumentada su paz, contento su sosiego. Para ello era preciso estar a solas consigo mismo en permanente diálogo entre la tela, el color y las formas; era necesario después de andar —no viajar— por los campos de Jadraque, al buen compás de los concejos de Berceo y los versos de Machado, quedarse a solas muchas horas; fuera de tanta ida, tanta venida... Juan Guillermo es un arquitecto de la pintura. Huye de la facilidad; de la temible mancha; del equívoco boceto; de ese amagar y no dar tan frecuente; tan propicio para que parezcan las cosas lo que no son en realidad. Los lienzos de Juan Guillermo admiten la medida oro. Están contruidos a conciencia, con conciencia, con paciencia lírica... Cada toque de pincel, cada hallazgo de color, es el resultado de muchas meditaciones entusiastas; de muchos silencios, de largas miradas por los hombres y los campos... Es una pintura fundamental siempre concebida en una órbita propicia, con macizo eje y también con rumor de pájaros en torno».

Manuel Sánchez Camargo, Madrid, 1960.



Paisaje de Castilla. Acuarela. 1951. Colección particular. Madrid

«Juan Guillermo es pintor que no se prodiga, un pintor en cuya obra se citan prodigiosamente esos tres valores definitorios de la gran pintura: intrínseca calidad, concepto inteligente y tibia emoción... es tal vez, el pintor más preocupado intelectualmente por su obra; pero es también aquél cuyo humanísimo sentimiento jamás se deja enfriar por la pura problemática... Creo que su versión del mundo campesino es la más feliz que hoy tenemos en España, la más dramática y la menos tremendista, y también la menos superficial. Es ésta sobre todo pintura, pero su proyección sentimental no es menos extraordinaria».

Antonio Manuel Campoy, en *Abc*, Madrid, 38 de abril de 1965.

«Desde que hace bastantes años admiré por primera vez las obras de Juan Guillermo, comprendí que el elemento fundamental de su pintura era la hondura de su temática, la íntima ligazón con su propia personalidad. Juan Guillermo es, ante todo, y sobre todo, fiel a sí mismo; y esa cualidad, que es obliga-

da en todo artista, es en él definidora y causa vital de su pintura... Cuando Juan Guillermo —que es un gran pintor— pinta, se va dejando el alma en sus cuadros. Podrá variar la técnica, podrá variar la temática en ese continuo renovarse de su inquieto y maduro temperamento de artista, pero en la diversidad de su obra siempre nos encontraremos el común denominador de su sinceridad. Porque la gran virtud de Juan Guillermo es que ha depurado su arte mirando siempre hacia el interior de su alma, auscultando día a día su pensamiento, buscándose a sí mismo en la meditación y en el estudio; y consecuencia de este escarbar en sus sentimientos es la autenticidad de su pintura».

Ramón Solís, Madrid, 1965.

«... el tema canario no ha sido nunca en él una constante, como sí lo ha sido en paisanos suyos, desde Néstor y sus famosos faunos dorados a José Aguiar, el de las gaunches venusianas, pasando por las abstracciones volcánicas de César Manrique. Tampoco es canaria la pintura de Cristino de Vera, tal vez la



Bonnard: *Le Cannet*. 1926. Kunstmuseum Winterthur

menos canaria de todas, pues en Juan Guillermo, ya que no una temática obsesiva, sí puede haber unas referencias de luz y color típicamente oceánicas... Su pintura se hizo últimamente socializante, camino éste que puede ser en Juan Guillermo el mejor de los caminos».

Antonio Manuel Campoy, en *Diario de Las Palmas*, 21 de julio de 1966.

«Paleta empastada. Creación a base de toques pequeños de espátula. Este artista se ensaya para conseguir no sólo el documento gráfico de un paisaje urbano, sino nuevos acordes de color, ya en grises, verdes o perlas».

Francisco Casanova, en *Diario de Las Palmas*, 21 de julio de 1966.

«Él quería parecer un taumaturgo con todos los establecimientos del cuadro repletos

de sentido, de gentes, de ventanas... Aquello se había convertido ya en una gran cacería universal. Allí estaban los carneros, los establos, los vagones de mercancías, los ghettos, los calabozos, las cocinas rudimentarias, la sal y la pimienta... El pintor canario iba inundando de rústica belleza y santa alacridad lo que otros querían olvidar. Era un existencialismo afirmativo. Ya no cabía más. Pasaban los cuadros como vagones de tercera con todos los departamentos ocupados. Y, sin embargo, nunca se contempló un deseo de libertad tan sincero ni una imprecación tan honda».

Ramón Sáez, en *Medicamenta*, Madrid, 1969.

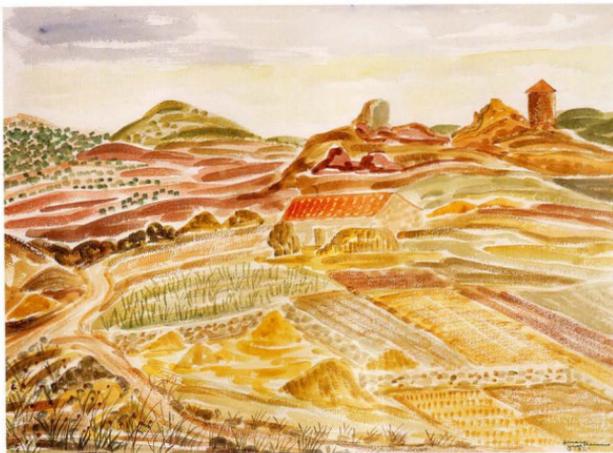
«Esta dramatizadora desazón, este afán por exaltar los trazos definidores de la realidad, reduciéndola a un sustrato expresivo, a una delirada, vehemente y gráfica desfiguración, tras la cual se perfila la significación esencial del modelo, constituyen la básica concepción estética del arte de Juan Guillermo. A su mejor servicio, como aliados indeclinables, supo poner un empaste jugoso, una gama matizada, tan honda como austera, una pincelada ancha y suelta, un diseño certero y sobrio que patentiza su maestría. Y bañándolo todo, un cariño indulgente e infinito por cuanto recorre su ávida mirada de artista auténtico y de hombre bondadoso».

Juan Rodríguez Doreste, 1969.

«Juan Guillermo era artista de cromatismo rico, ordenación poscubista y plana y una tendencia arábiga a la ocupación total del campo cromático».

Carlos Areán, *Trenta años de arte español*, 1972.

«Juan Guillermo, uno de aquellos artistas que en la postguerra andan buscándole rostro a la actualidad. Un cierto fovismo inicial, disciplinado por el orden —Torres García o el cubismo— desembocarán en ese arte suyo tan sólido y soleado, tan sereno y plácido. La irrupción del informalismo no fue capaz de arrastrarlo en su torbellino. Prosiguió, y en sus últimos tiempos parecía



Paisaje de Castilla. Acuarela. 1951. Colección particular. Madrid



Puerto. Acuarela. 32,5 x 54,8 cm. 1953. Hostal de los Reyes Católicos. Santiago de Compostela



Marina. Acuarela. 40 x 53 cm. 1952. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria

atisbar rumbos más libres. Se renovaba sin ceder, ganando en imaginación, en frescura de toque, siempre dentro de sus esquemas rigurosos. En esta exposición antológica sorprende, sobre todo, la actualidad de una pintura que precisamente por inmediata, podría haber sufrido el paso del tiempo. No sucede así, como es natural, en quien fue honesto, grande, sin genialismos; artista de cuerpo entero».

José Hierro, en *Nuevo Diario*, 24 de noviembre de 1974.

«La pincelada de Juan Guillermo solía ser corta, jugosa, con ponderados efectos de materia y gran capacidad de vibración. Todo ello le permitía intensificar la variedad de las formas, incluso en sus creaciones de carácter neomodernista. Había, por otra parte, en esas obras, una acumulación de figuras y objetos que podía resultar a veces agobiante, pero que intensificaba los sustratos expresionistas que con muy diversas dosificaciones puede rastrearse en casi todas sus obras. Su máxima monumentalidad la alcanzaba Juan Guillermo en sus lienzos campesinos que po-

drían competir en seriedad, sobriedad racial y grandiosidad con los del mejor Guinovart paleosocialista o con los del mejor Zabaleta. En sus últimas obras, la expresividad intensa se alcanza con nuevos recursos y de una manera más natural y apegada a las realidades de los hombres de tierra, transfigurados con ternura y amor, pero sin ninguna suerte de mixtificación».

Carlos Arcán, *Noticias médicas*, Madrid, diciembre de 1974.

«En su obra se refleja una visión fáustica, aunque a veces se advierte subyacente una cierta melancolía, una silenciosa tristeza no correlativa con su opulencia física... su proceso pictórico estuvo marcado por una sucesión de interesantes y progresivas evoluciones. Si miramos su obra rota en el preciso momento de la madurez, podremos considerarlo como un pintor malogrado; mas si hacemos abstracción de lo que pudo haber sido, encontraremos en el mundo dorado de su pintura una obra total suficiente para definirlo como un artista completo».

Luis García Ochoa, Madrid, 1974.



Paisaje de Castilla. Acuarela. Colección particular. Madrid

«El *Bodegón de la plancha*, aparte de su puro mensaje estético, nos habla del gusto de Juan por las faenas humildes. Sin ánimo de pintura social ni de pintura-protesta, si le inspiran la plancha, el pastoreo, los pescadores, los segadores en camino o las carretas en marcha, no es tanto porque sean motivos naturalmente más pintorescos que los encopetados personajes llenos de joyas o condecoraciones, como porque los sentía más cerca de su corazón... En *La barca abandonada* trasciende el gusto de Juan por la belleza de las ruinas humanas. Advirtiéndose la melancolía de esa barca, que uno imagina antes en largos años de lucha gozosa con las olas, de sudoroso afán pesquero; ahora vuelta de espaldas al mar, apoyada en la pared vieja —¡ah, la poesía de las paredes viejas, en tantos cuadros de Juan!—, con el vientre abierto, más por el implacable paso del tiempo que por los golpes de la tempestad. Hay una historia entrañablemente humana en esa barca que se deshace, como en la cara surcada de arrugas de un viejo lobo de mar».

Julio Ortiz Vázquez, Madrid, 1974.

«A Juan Guillermo se le reconoce por su obra; tanto en sus manifestaciones literarias, poco conocidas, como en su pintura. Ahí la ha dejado, poniendo en ella lo que veía de hermoso en el mundo, un mundo elemental, limpio y sin odios a través de su mirada. Ha dejado en sus cuadros el sentido mágico que encontraba a la vida y su preocupación por lo trascendental; su ternura por los niños y la preocupación por los que sufren, por los humildes. Tiene llamadas a la conciencia colecti-

va frente al abandono, frente al sufrimiento humano provocado por la violencia». Enrique Salgado, Madrid, 1974.

«Juan Guillermo se convirtió rápidamente en el pintor de Madrid: busca sus calles, sus rincones típicos; se deja deslumbrar por la luz del cielo, por el color de las casas, de las plazas, de las viejas encrucijadas de caminos. Guillermo fundió la morbosidad luminica atlántica con la parisina, la hizo plenamente madrileña; le dio una carta de naturaleza diferente, original».

Lázaro Santana, Madrid, 1977.

«Muy en la línea de la Escuela de Madrid se hallaba Juan Guillermo, cuya reposada y honesta carrera artística hacía presagiar lo mejor. Su dominio del dibujo era firme y tam-

bién la armonización del color, la postura ante el arte y el concepto de la figuración, revitalizada ésta por un lenguaje a tono con su tiempo... Había cierta similitud en la forma de componer de Redondela y Juan Guillermo, no así en la pasta y la calidad intrínsecamente pictórica que era mucho más rica en Agustín. Era Juan Guillermo un pintor inteligente que perseguía perfeccionar a tope su ideal humanista de la pintura y abrir su paleta a la máxima lozania, fresca y suavidad del trazo. Su inclusión en la Escuela de Madrid es razonable. Se justifica por la calidad de su figuración».

Antonio Martínez Cerezo, *La Escuela de Madrid*, 1977.

«Juan Guillermo o el realismo más que mágico, poético porque nada disimula. Nos lo presenta en su plástica potencia, más evidente por esa predilección por los grises o ma-

rrones profundos que dan a sus obras su rica personalidad. Pero hay en estos cuadros algo de poética elevación de lo que allí consta: Realismo poético, ese es el de Juan Guillermo».

José Camón Aznar (inédito), Madrid, 14 de abril de 1978.

«Juan Guillermo, en un primer momento, todavía en los cincuenta, acentuó su enérgica estructuración poscubista de los espacios, con un cromatismo caliente y agrio que poco tenía que ver con Vázquez Díaz, por cuyas enseñanzas no había pasado; más adelante evolucionó en un sentido expresionista perceptible en esas figuras surcadas por unas arrugas que parecen hendiduras en un ambiente de misteriosidad mágica en el que lo más estable respecto de su pintura anterior es el cromatismo».

Javier Tussell, Madrid, 1991.

Bibliografía

Autógrafa

RODRÍGUEZ BÁEZ, Juan Guillermo, *Diario* (inédito), 1961-1968.

—, «Manuel», en *Medicamenta*, núm. 21, Madrid, 21 de abril de 1962.

—, «Por las mañanas», en *Medicamenta*, núm. 30, Madrid, 27 de julio de 1963.

—, «Un paisaje en el recuerdo como un remordimiento», en *Medicamenta*, Madrid, 20 de febrero de 1965.

—, «El guardavías», en *Medicamenta*, Madrid, 12 de junio de 1965.

—, «El Toni», en *Medicamenta*, Madrid, 16 de abril de 1966.

—, «Isla de Tenerife», en *Medicamenta*, Madrid, 7 de mayo de 1966.

— y TORRE, Claudio de la, *Las Palmas. La España de cada provincia*, Madrid, 1965.

General

AGUILERA CERNÍ, Vicente, *Panorama del nuevo arte español*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1966.

—, *Iniciación al arte español de postguerra*, Ediciones Península, Barcelona, 1970.

AREÁN, Carlos Antonio, *Balace del Arte Joven en España*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1971.

BOZAL, Valeriano, *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Editorial Ciencia Nueva, Madrid, 1966.

—, *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*, Ediciones Península, Madrid, 1967.

BROWN PRICE, Aimee, *Pierre Pavis de Chavannes*, Van Gogh Museum, Amsterdam, 1994.

CAMPOY, Antonio Manuel, *Diccionario crítico del Arte Español Contemporáneo*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1973.

CORREDOR MATHEOS, José, *Figuraciones españolas en la colección del Central Hispano*, Madrid, 1995.

CHAVARRI, Raúl, *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1975.

ESTIENNE, Charles, *Van Gogh*, Skira Ediciones, Ginebra, 1967.

FLÓREZ, Rafael, *J. Solana*, Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973.

GARCÍA VISÓ, M., *Pintura española neofigurativa*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, *Bonnard*, Fundación Juan March, Madrid, 1983.

KOJA, Stephan, *Georges Rouault: grandeza y miseria humanas*, Fundación March, Madrid, 1996.

LÓPEZ ANGLADA, Luis, *Redondela*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975.

MADERUELO, Javier, *Rouault*, Fundación Juan March, Madrid, 1995.

MICHELLI, M., *Cézanne*, Ediciones Toray, Barcelona, 1968.

ORTEGA ABRAHAM, Luis, *Chevilly*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1994.

PÉREZ REYES, Carlos, *Manolo Ramos: su vida y su obra*, Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1975.

RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo, *R. Zabaleta*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1971.

TRUJILLO-LARROCHE, Pilar, *Guezala*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1992.

TUSSELL, Javier, *Cincuenta años de arte figurativo español*, Fundación Central Hispano Madrid, 1995.

ZAYA, Antonio, *Baudilio Miró Mainou*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1992.

Específica

J.J.: «El arte de Juan Guillermo: su vigor y su disciplina», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 y 13 de diciembre de 1945.

A(LAMO), N(ÉSTOR), «Ahora adiós a Juan Guillermo», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, abril de 1968.

ALMEIDA CABRERA, Pedro, *Las Palmas XX. Arquitectura, escultura, pintura*, Casa de la Cultura, Arucas (Gran Canaria), 1975.

- , *Acuarela s. XX. V Exposición Artistas Canarios Contemporáneos*, Fundación MAPFRE-GUANARTEMÉ, Arucas (Gran Canaria), 2004.
- AREÁN, Carlos: «La Tercera Escuela de Madrid», en *Nuestro Tiempo*, Pamplona, mayo de 1960.
- , *Joven figuración de España*, Antiguo Hospital de Santa Cruz, Barcelona, 1963.
- , *30 Años de Arte Español (1943-1972)*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1972.
- , «Recuerdo a Juan Guillermo en la sala de arte Lienzo de Madrid», en *Noticias médicas*, Madrid, 28 de diciembre de 1977.
- B.J., «Juan Guillermo en la Asociación de Artistas Vizcainos», en *Gaceta del Norte*, Bilbao, 4 de diciembre de 1953.
- , «Juan Guillermo en el Museo del Parque», *Gaceta del Norte*, Bilbao 01-05-1960.
- BARBERÁN, Cecilio, «En el XVIII Salón de Otoño. Nuestra pintura de paisajes», en *Abc*, Madrid, 1 de diciembre de 1944.
- , «La pintura de Juan Guillermo», en *Abc*, Madrid, 17 de febrero de 1945.
- , «La pintura moderna de Juan Guillermo», en *Abc*, Madrid, 10 de diciembre de 1945.
- , «La exposición de Juan Guillermo», en *Abc*, Madrid, 20 de febrero de 1946.
- BARCINO, Juan, «Juan Guillermo en la sala Caralt», en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 26 de marzo de 1953.
- BERNET AURELL, Jorge, «Juan Guillermo», en *Revista*, Barcelona, 14 de marzo de 1953.
- , «Juan Guillermo», en *Revista*, Barcelona, 1 de marzo de 1957.
- CAMON AZNAR, José, «Exposiciones de Juan Guillermo, César y G. Pella», en *Abc*, Madrid, 15 de febrero de 1951.
- CAMPOY, Antonio Manuel, «Entrevista con Juan Guillermo», diciembre 1956. Vid. NUEZ SANTANA.
- , «Juan Guillermo», en *Abc*, Madrid, 28 de abril de 1965.
- , «Juan Guillermo», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 22 de junio de 1966
- , «Juan Guillermo», en *Abc*, Madrid, 23 de abril de 1968.
- , *Exposiciones de pintores de la Escuela de Madrid y el grupo El Paso*, Museo Municipal, Madrid, 1976.
- CASANOVA, *Óleos de Juan Guillermo*, Salamanca, 1963.
- CASTILLO, Alberto de, «Juan Guillermo de la sala Caralt», en *Diario de Barcelona*, 19 de marzo de 1953.
- , «La pintura española en la III Bienal», en *Goya*, núm. 8, Madrid, septiembre-octubre de 1955
- CASTRO ARINES, José y SANTOS TORROELLA, Rafael, *20 años de pintura española*, Hospital de Santa Cruz, Barcelona, 1962.
- COBOS, Antonio, «Juan Guillermo prepara una exposición para la primavera», en *Ya*, Madrid, 10 de noviembre de 1964.
- CONDE, Manuel, *Pintores de la Escuela de Madrid*, Valencia, 1973.
- CORBALÁN, Pablo, «Opinan los rechazados de la Exposición Nacional», en *Informaciones*, Madrid, mayo de 1950.
- CÓRDOBA, Santiago de, «Uf... lo que dicen los actuales», en *Pueblo*, Madrid, 15 de noviembre de 1951.
- CORTÉS, Juan, *Juan Guillermo*, Barcelona, marzo 1953.
- , «Juan Guillermo», en *Destino*, Barcelona, 23 de febrero de 1957.
- CULLEN DEL CASTILLO, Pedro, «Presentación de la exposición de Juan Guillermo en El Gabinete Literario», 1 de diciembre de 1945. Vid. NUEZ CABALLERO.
- , «Vivencias de nuestro arte», en *La Falainge*, Las Palmas de Gran Canaria 24 de noviembre de 1946.
- ESTÉVEZ, Leandra, «La estampa en Canarias. 1750-1970. Repertorio de autores», Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.
- FALCÓN CEBALLOS, Óscar, «Luto en el arte canario. Juan Guillermo ha muerto», en *Diario de Las Palmas*, 16 de abril de 1968.
- , «Juan Guillermo entre nosotros», en *Diario de Las Palmas*, 7 de mayo de 1969.
- , «Un gran pintor en el recuerdo», en *Diario de Las Palmas*, 15 de mayo de 1969.
- FARALDO, Ramón, «Madrid en la pintura de Redonda, M. Novillo y J. Guillermo», en *Ya*, Madrid, 13 de octubre de 1950.
- , «Juan Guillermo», en *Ya*, Madrid, 28 de febrero de 1951.
- , «Juan Guillermo», en *Ya*, Madrid, 30 de marzo de 1952.
- , «Juan Guillermo en el Museo de Arte Contemporáneo», *Ya*, Madrid, 13 de diciembre de 1956.
- , «Varias exposiciones», en *Ya*, Madrid, abril de 1968.
- FIGUEROLA-FERRETTI, Luis, «Pintura de Juan Guillermo. Galería Biosca», en *Arriba*, Madrid, 23 de marzo de 1951.
- , «La primera bienal. La joven escuela madrileña de pintura», en *Arriba*, Madrid, 25 de octubre de 1951.
- , «La Nacional de Bellas Artes», en *Arriba*, Madrid, 15 de julio de 1952.
- , «El arte y el fútbol (Círculo de Bellas Artes)», en *Arriba*, Madrid, 15 de julio de 1952.
- , «Pintura de Juan Guillermo», en *Arriba*, Madrid, 12 de diciembre de 1956.
- , «Un siglo confuso de pintura pesa sobre 1956», en *Arriba*, Madrid, 30 de diciembre de 1956.
- , «La sólida pintura de Juan Guillermo», en *Arriba*, Madrid, 1 de abril de 1960.
- , «Pinturas de Juan Guillermo», en *Arriba*, Madrid, abril de 1965.
- FONT, Lina, «Juan Guillermo en el Ateneo barcelonés», en *Radio Barcelona*, 24 de febrero de 1952 (texto mecanografiado).
- FONTES, Luis de, «Exposición de Juan Guillermo», en *Madrid*, Madrid, 22 de septiembre de 1946.
- , «El arte y los artistas», en *Madrid*, Madrid, 3 de febrero de 1945.
- , «Floreros y bodegones», en *Abc*, Madrid, 24 de abril de 1945.
- , «La joven pintura y sus afanes: Juan Guillermo», en *Madrid*, Madrid, 22 de septiembre de 1946.
- GALINDO, Federico, «Juan Guillermo», en *Dígame*, Madrid, 13 de diciembre de 1956.
- , «Juan Guillermo o el honesto trabajo», en *Dígame*, Madrid, 27 de abril de 1965.
- GARCÍA DE VEGUETA, Luis, «Fábula de la selva y la palmera», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 de enero de 1945.
- GÓMEZ DE LA SERNA, G., «Juan Guillermo, compañero y amigo de jornadas», en *Estafeta Literaria*, Madrid, 4 de mayo de 1968.

- HIERRO, José, «Juan Guillermo», en *Nuevo Diario*, Madrid, 24 de noviembre de 1974.
- JOVE, José María, *La Escuela de Madrid en Macarrón*, Madrid, 1953.
- LAESPADA, Ignacio de, «Entrevista a Juan Guillermo», en Radio Bilbao, 10 de mayo de 1960. Vid. NUEZ SANTANA.
- LAGO, Silvio, «Parodismo. Sala Macarrón», en *Domingo*, Madrid, 18 de febrero de 1945.
- , «Un pintor canario: Juan Guillermo», en *Domingo*, Madrid, 18 de febrero de 1946.
- LAHIDALGA, Rosamaría de, «Juan Guillermo. Seis años después», en *La Estafeta Literaria*, núm. 53, Madrid, abril de 1964.
- LAÑEZ ALCALA, R., *Moderna Escuela Madrileña*, Sala Artis, Salamanca, 1952.
- LAZO, Mercedes, «Juan Guillermo: realismo social», en *Cambio* 16, Madrid, 2 y 8 de diciembre de 1974.
- LOZANO, Manuel, «La Escuela de Madrid», en *Correo de Andalucía*, Sevilla, 7 de octubre de 1956.
- M., «El pintor canario Juan Guillermo expone estos días en la sala Sur», en *Diario Montañés*, Santander, 23 de marzo de 1957.
- M.L., «Juan Guillermo en la sala Macarrón», en *El Alcázar*, Madrid, 7 de febrero de 1951.
- MADARIAGA, Luis, «Juan Guillermo», en *Plástica*, Barcelona 15 de marzo de 1946.
- MARSA, Ángel, «Tres trayectorias del postimpresionismo», en *El Correo Catalán*, Barcelona, marzo de 1953.
- , «Juan Guillermo», en *El Correo Catalán*, Barcelona, 16 de febrero de 1957.
- MARTÍNEZ CEREZO, A., *La Escuela de Madrid*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1977.
- , *Homenaje a la Escuela de Madrid*, galería Altex, Madrid, mayo de 1978.
- MARTÍNEZ DE VELASCO, José, «Recuerdo a Juan Guillermo», en *Desarrollo*, Madrid, 24 de noviembre de 1974.
- MON, Fernando, «Evocación de Juan Guillermo», en *Gaceta de Arte*, núm. 76, Madrid, 16 de mayo de 1976.
- MORALES, Rafael, *Juan Guillermo*, Barcelona, 1957.
- MORATÍN, Arturo, «Juan Guillermo en Bellas Artes», en España Gráfica de América, Buenos Aires, enero de 1957.
- MOYA HUERTAS, Miguel, «Lo plástico en la pintura», en *Estafeta Literaria*, Madrid, 28 de febrero de 1945.
- NUEZ SANTANA, José Luis de la, *Vida y obra del pintor Juan Guillermo*, Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Madrid, 1982.
- O.L. de, «La Asociación de Amigos del Museo vuelve a la palestra», en *El Correo Español del Pueblo Vasco*, Bilbao, 8 de marzo de 1959.
- OLMEDO, Manuel, «Exposición de la Escuela de Madrid», en *Abe*, Sevilla, 7 de octubre de 1955.
- ORTIZ VÁZQUEZ, Jesús, *Recuerdo de Juan Guillermo*, Galería Margarita Summers, Madrid, 2001.
- POMPEY, Francisco, «Benjamín Palencia, A. De Cabanyes. Juan Guillermo y José Planes», en *La Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de marzo de 1946.
- PRADO LÓPEZ, José, «Juan Guillermo», en *Pueblo*, Madrid, 2 de febrero de 1945.
- , «Flores y bodegones en el Museo de Arte Moderno», en *Pueblo*, Madrid, 10 de abril de 1945.
- , «Noticias de provincias», en *Pueblo*, Madrid, 15 de enero de 1946.
- , «Exposición de Juan Guillermo», en *Pueblo*, Madrid, 16 de febrero de 1946.
- , «El pintor Juan Guillermo en el Salón de Otoño», en *Pranóstico*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de octubre de 1946.
- , «Exposición Juan Guillermo», en RNE, 27 de febrero de 1959. Vid. NUEZ SANTANA.
- RAMÍREZ, Luis Jorge, «Juan Guillermo», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de abril de 1968.
- RÍO AYALA, Juan del, «Juan Guillermo en la sala Libros», en *Amanecer*, Zaragoza, 20 de abril de 1952.
- , «Ha muerto Juan Guillermo», en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 18 de mayo de 1968.
- , «Esencia y presencia de Juan Guillermo en su ciudad natal», en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de mayo de 1968.
- RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo, «La joven escuela madrileña de pintura», en *Revista*, Barcelona, 24 de diciembre de 1953.
- RODRÍGUEZ DORESTE, Juan, *Exposición de Juan Guillermo*, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, mayo de 1969.
- SALGADO, Enrique, «Juan Guillermo», en *Medicamenta*, Madrid, 15 de mayo de 1969.
- SÁNCHEZ BRITO, Margarita, «Apertura de la exposición de Juan Guillermo», en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de mayo de 1969.
- SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, «Exposición Juan Guillermo. Sala Macarrón», en RNE, 4 de febrero de 1945 (texto mecanografiado).
- , «Exposición de la escuela madrileña en la sala Biosca», en *Hoja del Lunes*, Madrid, 26 de marzo de 1951.
- , «Juan Guillermo en la sala Biosca», en *Hoja del Lunes*, Madrid, 24 de marzo de 1952.
- , *Pintura española contemporánea. La Nueva Escuela de Madrid*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1954.
- , *Juan Guillermo*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1960.
- , «De la seria pintura de Juan Guillermo a la de Pepe», en *Hoja del Lunes*, Madrid, 4 de abril de 1960.
- SÁNCHEZ MARÍN, Vicente, «La Escuela de Madrid», en *Goya*, núm. 27, Madrid, 1958.
- , «Dos pintores de la Escuela de Madrid», en *Goya*, núm. 36, Madrid, 1960.
- SANTANA, Lázaro, *Juan Guillermo*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1977.
- , «La pintura de Juan Guillermo», en *Revista de Bellas Artes*, Madrid.
- SOLÍS, Ramón de, *Juan Guillermo*, Ateneo, Madrid, 1965.
- SOSA SUÁREZ, «Una exposición póstuma», en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, mayo de 1969.
- T.L., «El grupo pintores jóvenes de Madrid en la sala Libros», en *El Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 17 de abril de 1952.
- THOUSUD, M., «Sobre la exposición de Juan Guillermo», en *Canarias Deportiva*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de diciembre de 1945.
- TRAVASO, Luis, «La pintura de Juan Guillermo», en *Índice*, Madrid, febrero de 1957.
- TRENAS, Julio, «El pintor de hoy nace de la insatisfacción que me producía mi obra anterior», en *Pueblo*, Madrid, 13 de diciembre de 1956.
- TUSSELL, Javier y MARTÍNEZ NOVILLO, Álvaro, *La Escuela de Madrid*, Ibercaja, Zaragoza, Madrid, 1990.

URBANO, Rafael, «Más de veinte salas de exposiciones en Madrid», en *Fotos*, Madrid, 18 de febrero de 1945.

U.Z., Rafael, «El ángel no ha llegado», en *Destino*, Barcelona, 17 de febrero de 1946.

VV.AA.: *Recuerdo a Juan Guillermo*, sala Liendo, Madrid, 1974.

—, *Exposición Antológica de La Escuela de Madrid*, Caja de Madrid, Madrid, 1990.

VELÁZQUEZ, Rufo, «Juan Guillermo», en *Digame*, Madrid, 6 de enero de 1945.

—, «Juan Guillermo», en *Digame*, Madrid, 7 de agosto de 1945.

—, «Juan Guillermo», en *Digame*, Madrid, 19 de febrero de 1946.

VILLARUBE, Jaime, «Juan Guillermo, pintor vehementes», en *Fotos*, Madrid, 10 de julio de 1951.

YUSTE, Tristán, «Juan Guillermo», en *Pueblo*, Madrid, 3 de marzo de 1950.

ZARCO, Rafael del, *Exposición de pintores premiados en la Exposición Nacional*, galería de arte Dintel, Madrid.

—, *La Escuela de Madrid*, sala Minerva, Madrid, 1958.

Sin firma

«Juan Guillermo», en *Digame*, Madrid, 7 de diciembre de 1943.

«Juan Guillermo en el salón Dardo», en *Misión*, Madrid, 11 de diciembre de 1943.

«La exposición de pintura de Juan Guillermo», en *Abc*, Madrid, 12 de febrero de 1945.

«Juan Guillermo», en *El Pueblo Gallego*, Vigo, 10 de marzo de 1945.

«Juan Guillermo», en *Imperio*, Zamora, 11 de marzo de 1945.

«Distingos», en *Baleares*, Palma de Mallorca, 14 de abril de 1945.

«El pintor Juan Guillermo expondrá en su tierra treinta óleos pertenecientes a su última etapa de trabajo», en *Canarias Deportiva*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de diciembre de 1945.

—, «En el Salón de Otoño Juan Guillermo expone tres cuadros», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 26 de diciembre de 1945.

—, «A Juan Guillermo le han admitido tres obras en el Salón de Otoño», en *Canarias Deportiva*, Las Palmas de Gran Canaria, 26 de diciembre de 1945.

—, «El Salón de Otoño ha abierto sus puertas», en *Estafeta Literaria*, Madrid, 30 de diciembre de 1945.

—, «Galería de actualidad», en *Abc*, Madrid, 4 de febrero de 1946.

—, «Los periódicos madrileños elogian la obra de Juan Guillermo», en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de marzo de 1946.

—, «El pintor canario Juan Guillermo, Socio de Mérito del XIX Salón de Otoño», en

Canarias Deportiva, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de marzo de 1946.

—, «Juan Guillermo», en *Índice*, Madrid, mayo de 1946.

—, «Armonía en Juan Guillermo», en *Digame*, Madrid, 25 de marzo de 1952.

—, «El ruralismo de Juan Guillermo y la técnica amanerada de Paco Carretero», en *Abc*, Madrid, 4 de abril de 1952.

—, «Se inauguró la exposición de El Fútbol en el Artes», en *Marca*, Madrid, 4 de diciembre de 1952.

—, «Extraordinario éxito en Madrid del pintor canario Juan Guillermo», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de diciembre de 1956.

—, «Juan Guillermo en el Ateneo», en *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 17 de febrero de 1957.

—, «Juan Guillermo... en el Ateneo barcelonés», en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 22 de febrero de 1957.

—, «Juan Guillermo (Ateneo barcelonés)», en *Revista*, Barcelona, 23 de febrero de 1957.

—, «Juan Guillermo», en *Alerta*, Santander, 17 de marzo de 1957.

—, «Concesión de los premios de pintura y escultura de la Asociación de Artistas Actuales», en *La Vanguardia*, Barcelona, 14 de mayo de 1957.

—, «Dos pintores en su homenaje: Juan Guillermo y Juan Esplandiú», en *Informaciones*, Madrid, 21 de noviembre de 1974.

Índice de ilustraciones de la obra del artista

- Paisaje urbano.* Óleo sobre tabla. 23 × 31,5 cm. 1928/34. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 12*
- Rincón de París.* Lápiz sobre papel. 19 × 13,5 cm. 1934. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 12*
- Vista del Sena.* 1928-1930. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 13*
- Vista del Sena.* Óleo sobre tabla. 22,3 × 29,2 cm. 1928. Colección particular. Madrid *Pág. 13*
- Hayäsi.* Óleo sobre lienzo. 55 × 45 cm. 1929/34. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 14*
- Néstor Martín-Fernández de la Torre.* Lápiz sobre papel. 1934-1936. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 15*
- Rico de San Nicolás.* Casa de los Tres Picos. Óleo sobre lienzo. 35,5 × 46,5 cm. 1939. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 16*
- Valle de Jinámar.* Gran Canaria. Óleo sobre lienzo. 35,5 × 46,5 cm. 1939. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 16*
- Pambazo.* Óleo sobre lienzo. 46,5 × 35,5 cm. 1939. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 17*
- Baldomero Romero Spinola.* Óleo sobre lienzo. 27,2 × 35 cm. 1939. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 18*
- Gripi* (Vicente Mújica). Óleo sobre táblax. 40 × 30 cm. 1939. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 20*
- Autoretrato.* Óleo sobre lienzo. 50,5 × 40 cm. 1943. Colección particular. Madrid *Pág. 21*
- Varadero del Refugio Las Palmas de Gran Canaria.* Óleo sobre lienzo. 35,5 × 46 cm. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 22*
- San Juan Evangelista.* Óleo sobre lienzo. 1943. Paradero desconocido *Pág. 22*
- Desde mi ventana.* Óleo sobre lienzo. 87 × 40 cm. 1943. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 23*
- Rincón de Las Ventas.* Óleo sobre lienzo. 52,5 × 75 cm. 1943. Museo Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 24*
- Panorámica.* Óleo sobre lienzo. 60 × 74,5 cm. 1945. Cabildo Insular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 25*
- Bodegón del botijo.* Óleo sobre lienzo. 61 × 74 cm. 1944. Museo Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 26*
- Bodegón de la tetera.* Óleo sobre táblax. 1944. Museo Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 26*
- Bodegón de la perdiz.* Óleo sobre lienzo. 61 × 74 cm. 1944. Museo Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 27*
- Bodegón del perro.* Óleo sobre lienzo. 1944. Colección particular. Madrid *Pág. 28*
- Bañistas.* Óleo sobre lienzo. 1945-1946. Colección particular. Madrid *Pág. 30*
- Paü.* Óleo sobre lienzo. 80 × 100 cm. 1945. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 31*
- Convento.* Óleo sobre tabla. 11,6 × 9 cm. 1934. Colección particular. Madrid *Pág. 32*
- Las Cuatro Fuentes.* Óleo sobre lienzo. 140 × 87,5 cm. 1945. Colección particular. Madrid *Pág. 33*
- Perete.* Óleo sobre lienzo. 32,5 × 24,5 cm. 1945. Colección particular. Madrid *Pág. 34*
- Gallo de pelea.* Óleo sobre lienzo. 1948. Colección particular. Madrid *Pág. 35*
- Puerto de la Luz de Gran Canaria.* Mural. Paradero desconocido. 1938-1939 *Pág. 36*
- Bañista.* Óleo sobre lienzo. 1945-1946. Archivo particular. Madrid *Pág. 37*
- Desnudo.* Dibujo a la cera. 16 × 10,5 cm. Colección particular. Madrid *Pág. 38*
- Desnudo campesite.* Óleo sobre lienzo. Colección particular. Madrid *Pág. 39*
- Mi madre.* Acuarela. Colección particular. Madrid *Pág. 40*
- Retrato de Luis Fernández Cancela.* Óleo sobre lienzo. Colección particular. Madrid *Pág. 41*
- Mi madre.* Óleo sobre lienzo. 83 × 68 cm. 1950. Colección particular. Madrid *Pág. 43*
- Carmen Fernández Cancela de Alarcón.* Óleo sobre lienzo. 63 × 55 cm. 1949. Colección particular. Madrid *Pág. 44*
- Estudio.* Acuarela. 16 × 12 cm. Colección particular. Madrid *Pág. 45*
- La enamorada.* Óleo sobre lienzo. 61 × 46 cm. 1950. Colección particular. Madrid *Pág. 47*
- La mujer adulta.* Óleo sobre lienzo. 50 × 50 cm. 1950. Colección particular. Madrid *Pág. 48*
- Bodegón con figura.* Óleo sobre lienzo. 50 × 61 cm. 1951. Colección particular. Madrid *Pág. 50*
- Bodegón de la pipa.* Óleo sobre lienzo. 66 × 81 cm. 1951. Colección particular. Madrid *Pág. 51*

- El coleccionista de sellos.* Óleo sobre lienzo. 87 × 59 cm. 1951. Colección particular. Madrid *Pág. 52*
- Arlequín con gallo.* Óleo sobre lienzo. 100 × 70 cm. 1952. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 53*
- Carmen Fernández Cancela.* Óleo sobre lienzo. 37 × 30 cm. 1954. Colección particular. Madrid *Pág. 54*
- Juan Ramón Jiménez.* Óleo sobre lienzo. 1960. Pertence al Ateneo de Madrid. En paradero desconocido *Pág. 55*
- Rincón de Madrid.* Óleo sobre lienzo. 36 × 28 cm. 1950. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 56*
- Rincón de Madrid.* Óleo sobre lienzo. 34 × 28 cm. 1950. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 57*
- Rincón de Madrid.* Óleo sobre lienzo. 22 × 27 cm. 1950. Colección particular. Madrid *Pág. 58*
- Sin título.* Óleo sobre lienzo. 30 × 40 cm. 1950. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 58*
- Jardinillo Solera.* Plaza de Cataluña. Óleo sobre lienzo. 63 × 80 cm. 1950. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 58*
- Hospital de la Princesa.* Óleo sobre lienzo. 58 × 72 cm. 1951. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 59*
- Plaza de La Marina (Madrid).* Óleo sobre lienzo. 45 × 54 cm. 1950. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 59*
- Plaza de Puerta Cerrada.* Óleo sobre lienzo. 60 × 40 cm. 1951/52. Colección particular. Madrid *Pág. 60*
- Navas del Rey.* Óleo sobre lienzo. 37 × 54 cm. 1951/52. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 61*
- Puente de Segovia.* Óleo sobre lienzo. 39 × 26 cm. 1951. Colección particular. Madrid *Pág. 62*
- Sin título.* Acuarela. 40 × 54 cm. 1952. Colección particular. Madrid *Pág. 63*
- Sin título.* Óleo sobre táblex. 40 × 50 cm. 1953. Hostal de los Reyes Católicos. Santiago de Compostela *Pág. 63*
- La Alcarria.* Óleo sobre lienzo. 40 × 49 cm. 1952. Colección particular. Madrid *Pág. 65*
- La era I.* Óleo sobre lienzo. 80 × 100 cm. 1952. Colección particular. Madrid *Pág. 66*
- La era II.* Óleo sobre lienzo. 80 × 100 cm. 1952. Colección particular. Madrid *Pág. 67*
- Panorámica de Jadraque.* Óleo sobre lienzo. 65 × 80 cm. 1952. Fundación Central Hispano. Madrid *Pág. 68*
- Pueblo castellano.* Acuarela. 22 × 27 cm. 1952/53. Colección particular. Madrid *Pág. 69*
- Plaza de Oriente.* Óleo sobre táblex. 40 × 47 cm. 1953. Colección particular. Madrid *Pág. 70*
- Quinta del Sordo.* Óleo sobre lienzo. 40 × 50 cm. 1953. Colección particular. Madrid *Pág. 71*
- Sin título.* Óleo sobre táblex. 52 × 60,5 cm. 1953. Hostal de los Reyes Católicos. Santiago de Compostela *Pág. 72*
- Sin título.* Óleo sobre táblex. 50 × 65 cm. 1954. Hostal de los Reyes Católicos. Santiago de Compostela *Pág. 73*
- Sin título.* Óleo sobre lienzo. 40 × 50 cm. 1954. Hostal de los Reyes Católicos. Santiago de Compostela *Pág. 74*
- Sin título.* Óleo y cera sobre táblex. 40 × 50 cm. 1953. Hostal de los Reyes Católicos. Santiago de Compostela *Pág. 75*
- Sin título.* Óleo sobre táblex. 50 × 65 cm. 1953. Hostal de los Reyes Católicos. Santiago de Compostela *Pág. 76*
- Playa de Denia.* Óleo sobre lienzo 38 × 45 cm. 1954. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 76*
- Playa de Denia.* Óleo sobre lienzo 38 × 45 cm. 1954. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 77*
- Escena marinera.* Óleo sobre lienzo. Colección particular. Madrid *Pág. 78*
- Escena marinera.* Óleo sobre lienzo. Colección particular. Madrid *Pág. 79*
- Escena marinera.* Óleo sobre lienzo. Colección particular. Madrid *Pág. 80*
- Escena marinera.* Óleo sobre lienzo. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 81*
- Caballos.* Óleo sobre lienzo. Colección particular. Madrid *Pág. 82*
- Interior pueblerino.* 1955. Archivo del autor *Pág. 83*
- Bodegón del pan.* Óleo sobre lienzo. 80 × 54 cm. 1959. Colección particular. Madrid *Pág. 84*
- El ti vivo.* Óleo sobre lienzo. 62 × 75 cm. 1955. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 85*
- Caminos de hierro.* Óleo sobre lienzo. 70 × 100 cm. 1956. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 86*
- Construcción urbana.* Óleo sobre lienzo. 97 × 82 cm. 1955. Colección particular. Madrid *Pág. 87*
- Reminiscencias marítimas.* Óleo sobre lienzo. 62 × 86 cm. 1956. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 88*
- Pelea de gallos.* Óleo sobre lienzo. 1956. Colección particular. Chile *Pág. 89*
- Verbena infantil.* Óleo sobre lienzo. 1956. Foto archivo del autor *Pág. 89*
- El Circo.* Óleo sobre lienzo. 1956. Paradero desconocido *Pág. 90*
- San Sebastián.* Óleo sobre lienzo. 1956. Paradero desconocido *Pág. 90*
- El gran solitario.* Óleo sobre lienzo. 1956. Museo de Bellas Artes. Bilbao *Pág. 91*
- Fusilamientos.* Óleo sobre lienzo. 1957. Foto archivo del autor *Pág. 93*
- Carnestolendas.* Óleo sobre lienzo. 85 × 110 cm. 1956. Colección particular. Madrid *Pág. 93*
- Nocturno en la estación de Villalba.* Óleo sobre lienzo. 1956. Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía. Madrid *Pág. 94*
- Viejo vagón de ganado.* Óleo sobre lienzo. 1956. Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía. Madrid *Pág. 95*
- Bañistas.* Óleo sobre lienzo. 70 × 170 cm. 1960. Colección particular. Madrid *Pág. 96*
- Desnudo en la playa.* Óleo sobre lienzo. 54 × 81 cm. 1960. Colección particular. Madrid *Pág. 97*
- Toldos en la playa.* Óleo sobre lienzo. 60 × 115 cm. 1960. Colección particular. Madrid *Pág. 98*
- Pescador de almejas.* Óleo sobre lienzo. 1962/63. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 98*
- Nocturno marino.* Boceto. Lápiz sobre papel. Colección particular. Madrid *Pág. 99*
- Redes Calafell.* Óleo sobre lienzo. 65 × 81 cm. 1960. Colección particular. Madrid *Pág. 99*
- Parque infantil.* Óleo sobre lienzo. 85 × 100 cm. 1960. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria *Pág. 100*
- Bodegón de la plancha.* Óleo sobre lienzo. 72 × 92 cm. 1960. Colección particular. Madrid *Pág. 101*
- Homenaje a Tiziano.* Óleo sobre lienzo. Colección particular. Madrid *Pág. 102*

- Página del *Diario*. Archivo particular. Madrid
Pág. 102
- Bodegón del candil*. Óleo sobre lienzo. 81 × 54 cm.
1964. Colección particular. Madrid Pág. 103
- Barca abandonada*. Óleo sobre lienzo. 72 × 100
cm. 1959. Colección particular. Madrid
Pág. 104
- Composición marinera*. Óleo sobre lienzo. 80 × 120
cm. 1962. Fundación Central Hispano. Madrid
Pág. 105
- La siesta de Argos*. Óleo sobre lienzo. 65 × 81 cm.
Colección particular. Madrid Pág. 106
- Mujer oteando el horizonte*. Óleo sobre lienzo. 81
× 54 cm. 1962/65. Colección particular.
Madrid
Pág. 107
- Pequeño pescador*. Óleo sobre lienzo. 80 × 53 cm.
1962/65. Colección particular. Madrid
Pág. 108
- Pequeño pescador*. Óleo sobre lienzo. 1962/65.
Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria
Pág. 109
- Pelea de gallos*. Óleo sobre lienzo. 64 × 80 cm
1963/65. Colección particular. Las Palmas de
Gran Canaria Pág. 110
- Palomas en jaula*. Óleo sobre lienzo. Colección
particular. Madrid Pág. 111
- Trilladora* (boceto). Lápiz sobre papel. 28 × 37
cm. 1959. Colección particular. Madrid
Pág. 112
- La jaula en el bosque o Bodegón de la jaula*. Óleo
sobre lienzo. 54 × 80 cm. 1963. Colección
particular. Madrid Pág. 113
- La trilladora azul*. Óleo sobre lienzo. 80 × 64 cm.
1965. Colección particular. Madrid Pág. 114
- La trilladora roja*. Óleo sobre lienzo. 80 × 64 cm.
1965. Colección particular. Madrid Pág. 115
- Cuadro español*. Óleo sobre lienzo. 114 × 148 cm.
1965. Colección particular. Madrid Pág. 116
- El martirio del espantapájaros*. Óleo sobre lienzo.
162 × 97 cm. 1965. Colección particular. Madrid
Pág. 117
- Familia de segadores*. Óleo sobre lienzo. 114 × 160
cm. 1965. Colección particular. Madrid
Pág. 118
- La carreta*. Boceto. 1965. Colección particular.
Madrid Pág. 118
- Niño con barca*. Óleo sobre lienzo. 100 × 85 cm.
Colección particular. Madrid Pág. 120
- Pastorcillo*. Óleo sobre lienzo. 84 × 99 cm. 1966.
Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria
Pág. 121
- Asando el cordero*. Óleo sobre lienzo. 85 × 100 cm.
1967. Colección particular. Madrid Pág. 122
- Leyenda de San Isidro*. Óleo sobre lienzo. 97 × 130
cm. 1967. Colección particular. Madrid Pág. 123
- La degollación de los inocentes*. Tinta china sobre
papel. 1967. Colección particular. Madrid
Pág. 124
- Piedad*. Óleo sobre lienzo. 130 × 97 cm. 1967.
Colección particular. Madrid Pág. 125
- El abandonado*. Óleo sobre lienzo. 115 × 89 cm.
1967. Colección particular. Madrid Pág. 126
- La hora del Ángelus*. Óleo sobre lienzo. 115 × 88
cm. 1967. Colección particular. Madrid
Pág. 127
- Página del *Diario*. Archivo particular. Madrid
Pág. 140
- Paisaje de Castilla*. Acuarela. 1951. Colección
particular. Madrid Pág. 142
- Paisaje de Castilla*. Acuarela. 1951. Colección
particular. Madrid Pág. 143
- Puerto*. Acuarela. 32,5 × 54,8 cm. 1953. Hostal de
los Reyes Católicos. Santiago de Compostela
Pág. 143
- Marina*. Acuarela. 40 × 53 cm. 1952. Colección
particular. Las Palmas de Gran Canaria
Pág. 144
- Paisaje de Castilla*. Acuarela. Colección particular.
Madrid Pág. 144

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de Litografía A. Romero, S. L. el día 28 de diciembre de 2004, advocación de los Santos Inocentes, utilizándose papel estucado mate de 160 gr/m².

- 33 **LUIS DE LA CRUZ**
Antonio Rumeu de Armas
- 34 **JUAN JOSÉ GIL**
Fernando Castro
- 35 **FELO MONZÓN**
Lázaro Santana
- 36 **MARTÍN GONZÁLEZ**
Carmen Fraga
- 37 **GONZÁLEZ SUÁREZ**
Carmen González Costío
- 38 **MONAGAS**
Emmanuel Guilgort
Antonio Manuel González Rodríguez
- 39 **EDUARDO GREGORIO**
Lázaro Santana
- 40 **PLÁCIDO FLEITAS**
Josefina Alía Trueba
- 41 **CRISTINO DE VERA**
Ramón Salas Lamamié de Clairac
- 42 **CRISTÓBAL HDEZ. DE QUINTANA**
Carlos Rodríguez Morales
- 43 **VALENTÍN SANZ CARTA**
Manuel Ángel Alloza Moreno
- 44 **JUAN GUILLERMO RODRÍGUEZ BÁEZ**
Pedro Almeida Cabrera



GOBIERNO DE CANARIAS
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN CULTURA Y DEPORTES
VICECONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA

SOCALM



9 788479 473891