

JOSE LUIS DE LA NUEZ SANTANA

VIDA Y OBRA DEL PINTOR JUAN GUILLERMO



MANCOMUNIDAD DE CABILDOS DE LAS PALMAS
PLAN CULTURAL

VIDA Y OBRA DEL PINTOR JUAN GUILLERMO

JOSE LUIS DE LA NUEZ SANTANA

VIDA Y OBRA DEL PINTOR
JUAN GUILLERMO

EXCMA. MANCOMUNIDAD DE CABILDOS DE LAS PALMAS
PLAN CULTURAL

1 9 8 2

I. S. B. N. 84-85628-29-2.

Depósito Legal: M. 29.666-1982.

ARTES GRÁFICAS CLAVILEÑO, S. A. - Pantoja, 20 - Madrid-2

I N D I C E

	Págs.
ACLARACIÓN	11
INTRODUCCIÓN	13
LA VIDA	15
LA OBRA PICTÓRICA	39
Introducción	41
Los inicios (Paris y Las Palmas)	43
Las primeras exposiciones madrileñas: Aguiar y su influencia (1940-1950)	45
El paisaje como preferencia. La escuela de Madrid (1950-1956) ...	52
El período constructivista (1956-1965)	63
Entre la continuidad y las nuevas manifestaciones de orientación expresionista (1965-1968)	74
LA CREACIÓN LITERARIA	83
<i>Manuel</i>	85
<i>El guardavías</i>	89
<i>El Toni</i>	93
APÉNDICE DOCUMENTAL	99
LÁMINAS	151
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	161

A mis padres.

ACLARACION

Es obligado hacer público agradecimiento a la Excm. Mancomunidad Interinsular de Las Palmas y a una serie de personas por la positiva y valiosa ayuda que supusieron cara a la consecución de este trabajo que el lector tiene en sus manos. Desde luego, la ayuda de la Mancomunidad, tanto para el trabajo de investigación como para su publicación, ha sido decisiva, pero no pod ello quisiera descuidar en esta referencia a quienes me han ofrecido su interés en el mismo terreno de la investigación. Quiero citar muy concretamente a don Jesús Hernández Perera, quien me habló de la necesidad de un estudio en profundidad sobre la pintura de Juan Guillermo y me alentó a tal propósito. Asimismo quiero mencionar a Carmen, la viudad de nuestro artista, presta a una colaboración entusiasta y decidida. En fin, otros familiares y amigos que fueron de Juan Guillermo están ahora en mi memoria. El buen talante y la cordialidad que siempre mostró el pintor en su vida cotidiana me han beneficiado indirectamente en este trabajo.

INTRODUCCION

Juan Guillermo forma parte de ese grupo de artistas y escritores canarios que hicieron su carrera fuera del Archipiélago. No son pocos —sería impropio detallar aquí una lista— y varias las razones de su alejamiento, aunque la mayoría de ellas sintonizan con el marco de dificultades de todo tipo que hallaron en las islas para el desarrollo de su tarea creativa; si bien es cierto que esta situación ha sufrido una evolución positiva en los últimos años y, por tanto, estimaría erróneo considerarla crónica o elevarla a un nivel de categoría histórica.

El artista sobre el que vamos a centrar nuestro estudio residió durante parte de su juventud y toda su madurez, hasta su muerte, en la capital española. Así pues, estamos ante un canario cuya obra se adentra en un contexto cultural que no corresponde precisamente a las variantes posibles y específicas de un arte canario, admitiendo todas las propuestas que sobre tal eventualidad se han hecho. Esto claro está, no es ningún juicio de valor, sino, simplemente, un intento de ubicar en unas coordenadas de la cultura artística española (la pintura madrileña de los cuarenta a los setenta) la obra en cuestión.

La pintura de Juan Guillermo no ha gozado nunca de una popularidad destacable. En un artículo que sobre el mismo pintor publiqué en la revista *Aguayro*¹ ya adelantaba las razones que explicaban este hecho: no ser un pintor muy prolífico y la relativa marginalidad de sus creaciones frente a las preferencias dominantes en el ámbito artístico en los últimos diez años de su vida. De cualquier forma, aunque no sean éstas las únicas causas que explican el evidente desconocimiento de la obra pictórica del gran canario —por supuesto que no hay que descuidar nunca el vidrioso tema de la calidad de un artista—, están, desde luego, entre las explicaciones posibles de tal situación. Con todo, sobre la obra y la vida de Juan Guillermo se han escrito dos monografías, a las que, por su interés,

¹ Ver "La pintura de Juan Guillermo", *Aguayro*, núm. 125, Las Palmas, 1980.

necesariamente hay que acudir. Me refiero al capítulo dedicado al pintor en la obra de Sánchez Camargo sobre la Escuela de Madrid², y la escrita por Lázaro Santana mucho más recientemente³. La diferencia en años en lo que se refiere a las respectivas publicaciones de estos dos libros le dan una importancia dispar. La primera posee un valor fundamentalmente biográfico, aunque el comentario sobre las pinturas de los años cincuenta son de consideración. La segunda, corta monografía, supone un estudio global sobre la vida y obra del pintor. Por lo demás, considero que se puede mejorar el conocimiento sobre nuestro artista y, en efecto, no es otro el propósito de las páginas siguientes.

² SÁNCHEZ CAMARGO, *La Nueva Escuela de Madrid*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1954.

³ SANTANA, L., *Juan Guillermo*. Servicio de Publicaciones del M. E. C., Madrid, 1977.

LA VIDA

LOS PRIMEROS AÑOS (1916-1924)

Juan Guillermo Rodríguez Báez nace un 25 de junio de 1916, en la ciudad de Las Palmas, siendo el penúltimo de cinco hermanos (Pepe, Antonio, Manolo y Alvaro) y una hermana (Mela). Sus padres, don José Rodríguez Marrero y doña María Báez Sánchez, gozaban de una saneada posición económica —don José era exportador de fruta—, aspecto que debemos ver en consonancia con la infancia feliz y sin preocupaciones del artista.

Las evocaciones que años más tarde realizará Juan Guillermo sobre su infancia¹ nos adentran en un mundo fundamentalmente familiar, en el que las vivencias y anécdotas de todo tipo son recordadas con una justeza admirable, evidenciando así una de las aptitudes psicológicas que siempre le caracterizó: su gran poder analítico, de captación a fondo del entorno en el que transcurría su vida. Por la memoria del artista pasa todo un mundo, ya lejano en el tiempo, que, aunque sin mucha trascendencia, es preciso reconocerlo, va definiéndonos toda una actitud vital, válida totalmente para comprender el desarrollo posterior de su personalidad.

Con el relato de sus travesuras, juegos infantiles y anécdotas domésticas se llenan los recuerdos del artista sobre estos primeros años de su vida. Desde sus “incidentes” escolares (consistentes las más de las veces en bromas que sufría la pobre doña Remedios, maestra del barrio, una anciana “con el pelo blanco, moño alto y cara de mico”), hasta la formidable impresión infantil de la noche de los Reyes Magos, pasando por la rememoración, llena de sensibilidad, de familiares, como es el caso de su abuelo materno, “papa Antonio: “Era alto, fuerte, con una cara alegre, un tanto chata, ojos viva-

¹ Las anotaciones autobiográficas a las que me refiero forman parte del escrito realizado por el pintor para la obra de SÁNCHEZ CAMARGO, *La Nueva Escuela de Madrid*, que ya he citado con anterioridad (pág. 213). También me he valido para este acercamiento a su biografía de comentarios de familiares y amigos, así como de algún texto significativo de su diario (1961-68).

ces, boca un poco fina de labios, adornada de soberbios mostachos, blancos, con las puntas caídas... Vestía siempre de claro —gris o blanco—, la chaqueta abierta sobre un abdomen soberbio. Buen gastrónomo, gran bebedor y un pescador de primer orden. Era enormemente estimado por su rectitud y simpatía...”^{1 bis}. Podríamos llenar algunas páginas con sus propios comentarios sobre estas experiencias, pero creo que no poseen la relevancia debida y únicamente darían un carácter exhaustivo a este escrito.

Más interesante resulta detenerse en aquellos momentos en los que nos presenta determinados ambientes como motivadores de un mundo de vivencias que repercutirían, según el pintor —por supuesto de una forma muy primaria—, en los orígenes de su sensibilidad artística. Así, es el caso de sus vacaciones pasadas en Bañaderos, al norte de la isla: “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 en los canales de regadío y otras, ayudando en la azotea a *descamisar* el maíz, oyendo a las mujeres sus chismes o canciones monótonas, son inolvidables. Me hicieron pintor. Mi imaginación realmente cobró alas en estas vacaciones, donde todo era tan distinto a mi casa”². Aunque para Juan Guillermo será más determinante aún la costumbre del P. Andrés, su profesor “para todo” en el Colegio Sagrado Corazón de María, quien “nos explicaba la Historia Sagrada en un libro descomunal que abarcaba toda su mesa, llena de láminas a todo color, ilustrando los pasajes más sobresalientes de la vida de Jesucristo. Yo recuerdo perfectamente que *entonces* se inició mi vocación de pintor. Me entró una fiebre creadora y empecé a dibujar todo lo que tenía en la imaginación”³. El mismo P. Andrés se aventuraría a adelantar el futuro profesional de su alumno, al hablarle a su madre de las posibilidades que tenía como pintor, considerando los dibujos realizados en el colegio por su inquieto alumno.

Difícil sería imaginar el rumbo de la vida del artista sin la circunstancia que acontece cuando éste sólo tenía ocho años: el traslado de residencia a París. En efecto, los imperativos familiares acabán señalando este giro en el curso de su joven vida y, con ello, un corte evidente con el período que comprende los primeros años de su vida, cuyo esbozo acabamos aquí.

PARÍS (1924-35)

Corre el año 1924 cuando don José Rodríguez viaja con su familia a París, donde ya se encontraba su hermano Ramón en la gestión

^{1 bis} SÁNCHEZ CAMARGO, op. cit., pág. 220.

² *Ibid.*, op. cit., pág. 218.

³ *Ibid.*, op. cit., pág. 220.

del negocio frutero. La intención de don José era la de permanecer de forma estable en la capital del Sena.

El cosmopolitismo de París produce, de entrada, una profunda impresión en un espíritu tan receptivo como el de Juan Guillermo. En los primeros momentos de su estancia recorre la ciudad de un lugar para otro, acompañado por su padre o su tía Henriette, esposa de don Ramón Rodríguez. Precisamente, el pintor recuerda como un auténtico acontecimiento de estos momentos iniciales su visita al Louvre: “¡Qué impresión! ¡Las láminas del P. Andrés 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 un artista”⁴.



Fig. I.—La cena de Emaus. (Dibujo del diario del pintor.)

Pronto, Juan sigue la suerte de sus hermanos mayores, Antonio, Pepe y Manolo, e ingresa interno en el Liceo Michelet, una gran institución dedicada a la enseñanza (desde el comienzo en párvulos hasta el curso preparatorio para la universidad), y cuyas aulas estaban llenas de estudiantes extranjeros residentes en París. En el Michelet nuestro protagonista adquiere toda una formación intelectual básica, incluida —y esto es necesariamente destacable— la artística.

Efectivamente, con bastante rapidez se hace con el idioma y comienza a estudiar bachillerato, donde las materias relacionadas con

⁴ *Ibíd.*, op. cit., pág. 227. Con los años, estas visitas al museo parisiense se harán frecuentemente, al hilo de la confirmación de su vocación artística.

el ámbito estético tienen una importancia considerable. “Dudo que en una Academia de Bellas Artes se dé una formación artística más amplia que la que recibimos como simples estudiantes de bachiller en este colegio”, escribiría años más tarde el pintor⁵. De todas las distintas especialidades artísticas (perspectiva, dibujo decorativo lineal, historia del arte, anatomía, dibujos de estatuas, modelo vivo, vestido y desnudo, acuarela, tempera, temple al huevo, óleo), sus preferencias se dirigen, sobre todo, hacia las relacionadas con el dibujo. “Estas clases de dibujo—nos cuenta—fueron en realidad mi país de Etérea”⁶.

En estas referencias autobiográficas que estamos considerando sale a relucir, una vez más y con excelente sentido del humor, el lado anecdótico. Es el caso de los retratos certeros del profesorado del Liceo, como el de monsieur Richard, su profesor de matemáticas (“bajito y gordinflón con un defecto en el cuello...”), o “Fusil”, uno de sus profesores de literatura, que llevaba el apodo por su “tamaño y delgadez”...

Pero, desde luego, resultan de mayor interés aquellos aspectos que transparentan de alguna forma rasgos de la propia personalidad del gran canario. Así, son de considerar las relaciones que pronto entabla con otros compañeros residente del Liceo. Va a ser de esta manera, con las nuevas amistades del Michelet, cómo su mundo afectivo, reducido en sus primeros momentos parisinos nada más que al ámbito familiar, se amplíe y enriquezca. Primero, solamente con el colombiano Aurelio Pabón, “mezcla de indio y andaluz, de complejión robusta”; más adelante se integra a un grupo de compañeros que tenían, entre otras, la peculiaridad de ser de distinta nacionalidad cada uno: “Higgins, inglés matemático fenomenal, espíritu equilibrado; Lorquet, francés, poeta, bohemio encantador. Hajösi, húngaro, pintor generoso, dibujante habilísimo y entrañable amigo...”⁷. Son los amigos de los momentos festivos y la diversión, pero, con el paso del tiempo, también serán comunes a todos ellos las primeras inquietudes intelectuales, lo que motiva un cambio en la preferencia por los lugares de reunión. Es frecuente ahora, siempre que la falta de clases lo permite, la asistencia a los cafés del París bohemio, “entre artistas famosos a los que despreciábamos y admirábamos secretamente”.

Qué duda cabe que aquellas preocupaciones se ven condicionadas directamente por las lecturas, a las que, en estos años de la adolescencia, el pintor presta un interés inusitado. Esta atención a la literatura, sin embargo, reflejan un cierto espíritu anárquico —muy propio, por otra parte—, que se corresponde probablemente al deseo

⁵ *Ibid.*, op. cit., pág. 229.

⁶ *Ibid.*, op. cit., pág. 230.

⁷ *Ibid.*, op. cit., pág. 232.

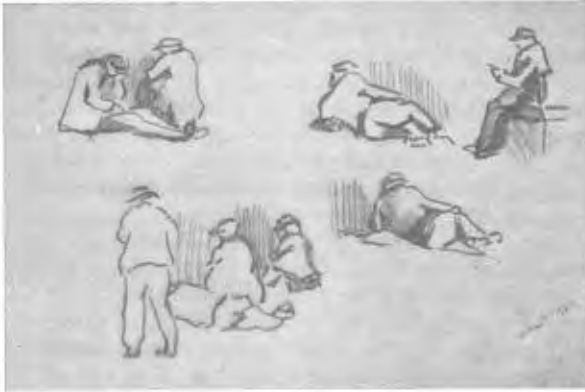


Fig. II.—Cuaderno de dibujos. París, 1934.

juvenil de conocer de todo. Caen en sus manos, de este modo, obras de la literatura rusa, francesa, portuguesa, española... Su curiosidad es tan grande que llega a interesarse hasta por la obra científica.

Paralelo a su afición por la literatura hay que señalar el afán que muestra por el dibujo, fuera de las exigencias estrictamente académicas. “En compañía de Hajösi—recuerda el artista—llenábamos verdaderas toneladas de blocs de dibujos (...). Nuestra curiosidad e interés artístico nos llevaban a dibujar las cosas más dispares. El París antiguo, histórico, el paisaje urbano, el París mundano y bullicioso, la gente, tipos raros, los mendigos debajo del puente del Sena; estudiar la arquitectura de edificios famosos; los barrios miserables de la *banlieu*, los museos”⁸. La importancia de estos dibujos de Juan Guillermo radica en que se encuentran entre los primeros testimonios conocidos de su labor creadora (fig. II). Lo mismo se podría decir de los óleos realizados por esta época. Tres, con toda seguridad, se conservan actualmente, en colecciones de Las Palmas y Madrid. Curiosamente, el artista no los menciona en el texto autobiográfico que sigo y, sin duda, junto con los dibujos, constituye una muestra de trabajo autónomo, al margen de las obligaciones del Michelet, aunque deriven o sean fruto del trabajo aprendido en aquél⁹.

Es ahora, en los momentos de mayor entusiasmo adolescente, cuando un suceso infeliz pudo tener consecuencias verdaderamente irreparables para Juan Guillermo, quien nos lo narra de la siguiente

⁸ *Ibid.*, op. cit., pág. 233. Se han conservado afortunadamente varios de estos “blocs” de dibujos (colec. particular. Las Palmas), que constatan con gran fidelidad el testimonio autobiográfico del pintor.

⁹ Por comentario de familiares sabemos que realizaba estos óleos los días festivos, aprovechando los momentos de descanso escolar.

forma: “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 al espejo creí volverme loco: no veía nada”¹⁰. Afortunadamente, y después de unas semanas de angustia, un prestigioso oftalmólogo logró hacerle recuperar la visión del ojo derecho, quedando el izquierdo con grandes dificultades debido a una “nube en la córnea”: con el paso de los años, de una forma lenta irá recuperando la visión de este ojo. Este suceso quedó reflejado por el pintor en su relato sobre estos años como “una impresión imborrable”. Es más: “produjo en mí un cambio moral profundo. Lo más importante, me devolvió mi fe. Y sin ninguna discusión de ninguna clase”¹¹.

Como recompensa a su trabajo en el dibujo, obtiene en 1934, es decir, a los dieciocho años, su primera distinción artística, el premio “Crayons Contes”, otorgado por la citada marca de lápices. Este premio será recordado siempre por el artista con un cariño especial. Lo cierto es que confirmaba, de hecho, su decidido interés por el arte y más que un mínimo de aptitudes, cuestión importante, cercano ya el momento en que hay que elegir una determinada carrera, toda vez que se aproximaba el fin del bachillerato.

En cualquier caso, los contactos del estudiante con el atractivo mundo artístico parisino fueron más bien escasos y, sobre todo, con la insuficiente insistencia como para no exagerar su importancia. Existe el testimonio excepcional del escultor canario Juan Márquez, que vivía por esos años en París y conoció a la familia de don José Rodríguez. Márquez —única fuente existente al margen de las anotaciones del propio Juan Guillermo y comentarios de familiares— habla de las visitas del joven canario (“ancho blusón y pantalón corto”) “para husmear en éste o aquel estudio —de Craff, Cossio, Bores, Uzelair, de la Serna—, como si ya quisiera —como hizo después— sumergir su alma en el mar de la más pura inquietud espiritual”¹². Si nos atenemos a las observaciones de nuestro artista sobre este aspecto, han de verse exclusivamente como destacables las visitas al taller de su amigo Raymond Maurice, grabador-pintor. Creador de segundo orden, pero que “grababa al buril con una habilidad pasmosa planchas de dimensiones casi murales”¹³. Maurice le enseñó a grabar y le inculcó el interés por la música. Por encima del mero interés en la profesión del francés existían fuertes lazos de amistad, que eran también compartidos por el inseparable compañero del canario, el húngaro Hajösi.

Durante su larga permanencia en el Michelet, Juan Guillermo

¹⁰ SÁNCHEZ CAMARGO, op. cit., pág. 233.

¹¹ *Ibid.*, op. cit., pág. 234.

¹² MÁRQUEZ, Juan, “Recuerdo de Juan Guillermo”. *Diario de Las Palmas*, abril de 1968.

¹³ SÁNCHEZ CAMARGO, op. cit., pág. 238.

se había granjeado el afecto de muchos y una excelente reputación, lo que se tradujo en la obtención del "Premio a la amistad", en el año 1935, el último de su estancia en el Liceo.

En efecto, de un ambiente tan grato iba a ser separado Juan definitivamente, pues ante la peligrosa evolución de la política europea, su padre había decidido que regresase a Las Palmas junto con su hermano Alvaro —los dos menores— y que allí terminasen el bachillerato. Era el verano de 1935¹⁴.

LAS PALMAS... Y LA GUERRA (1935-1940)

Así, once años después de su partida a París, los dos hermanos Rodríguez Báez regresan a la isla natal. Ya en Las Palmas, ambos ingresan en el colegio Viera y Clavijo, con la idea de que continuasen y acabasen los estudios iniciados en París, aunque en el caso de Juan Guillermo se trataba solamente de preparar la reválida final. El viejo colegio del barrio de Vegueta quedó entre los recuerdos del pintor, descrito como un "enorme caserón, con sabor colonial: una de esas antiguas casas señoriales canarias, llenas de un sabor entrañable, nostálgico y evocador"¹⁵. Su corta estancia en el Viera y Clavijo, sin embargo, le depara la amistad de dos profesores: Pedro Cullen del Castillo y, sobre todo, Juan del Río Ayala, quien recordará con emoción la presencia de los dos hermanos en el centro, treinta y cinco años después: "... aquellos dos muchachos recién llegados desde otros colegios de París, rebosando alegría y optimismo, extrovertido Alvaro, más introvertido Juan Guillermo, pero ambos inquietos e inquietantes siempre, que supieron romper a maravillas ese inexplicable hielo que se interpone entre profesor y estudiante"¹⁶. Pedro Cullen del Castillo presentará años más tarde, en 1945, su exposición en el Gabinete Literario de Las Palmas.

Tan sólo unos meses permanece Juan en el nuevo colegio, al cabo de los cuales se incorpora al trabajo paterno en las funciones de oficinista, lo que le sume en un total desencanto, comprensible en un joven acostumbrado a la variedad y el bullicio de la capital francesa y, sobre todo, por la frustración que suponía esta actividad para su ya definida vocación artística.

Su inquietud intelectual, sin embargo, le lleva a participar en las tertulias literarias y artísticas de Las Palmas, localizadas —en aquellos años previos a la guerra civil— en los cafés de *Los Juanes* y

¹⁴ Es erróneo considerar el verano del 36 como fecha de regreso de Juan Guillermo a Las Palmas. Nos basamos para tal aseveración en las precisiones que el artista hace en su propio diario sobre estos momentos (diario, 1 de mayo de 1964).

¹⁵ Diario del pintor (1 de mayo de 1964).

¹⁶ RÍO AYALA, J., "Esencia y presencia de Juan Guillermo en su viudad natal". *Eco de Canarias*, Las Palmas, 4 de mayo de 1969.

el *Polo*, la de este último, más importante. “Recuerdo con deleite —escribe el pintor en su diario— las reuniones nocturnas en el café del *Polo*, viejo cafetín sobre el *punte de palo*, reuniones que presidía muchas veces Néstor de la Torre”¹⁷. A estas tertulias, que se alargaban hasta altas horas de la madrugada, asistían con gran asiduidad, aparte del ya nombrado Néstor de la Torre, Víctor Doreste, Mario Pons, Vicente Múgica —cuñado del pintor—, el “inefable” Baldomero Romero Spínola, Luis Benítez Inglott, Francisco Melo Casanova —con los años, padrino de los hijos del pintor—, Perico Perdono y Néstor Alamo. Ya de una manera más informal, hombres interesados por la cultura y artistas como Juan del Río Ayala, Pedro Cullen del Castillo, Juan Rodríguez Doreste, Plácido Fleitas, Eduardo Gregorio... Aquí se discutía y polemizaba sobre los temas más diversos, aunque fuesen siempre preponderantes los relacionados con el mundo del arte.

Desgraciadamente, un acontecimiento tremendo va a trastornar la sosegada vida ciudadana: el estallido de la guerra civil, en el verano de 1936. Ahora, los acontecimientos se precipitan y lo que eran planteamientos más o menos establecidos sobre un futuro personal pierden su sentido: “... 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”¹⁸.

Poco tiempo tarda en ser movilizado, y tras un período de dos meses de adiestramiento en Telde, a principios de 1937, pasa a la zona de Huesca, donde está destinado su batallón. Se ha traído consigo sus útiles de dibujo, con los que continúa trabajando en estos momentos. Esta actividad, claramente inusual, llama la atención de los mandos, siendo relevado de las funciones de simple soldado a las de cartero y dibujante de posiciones. Este cambio le salva con mucha probabilidad de una muerte cierta, como comprobará, horrorizado, él mismo. Antes de que acabe la contienda, sin embargo, ya se encuentra en Las Palmas, donde termina sus obligaciones militares prestando servicios auxiliares. Parece ser que la ya comentada lesión ocular había contribuido al cambio de destino.

Cuando Juan Guillermo regresa a Las Palmas se encuentra con un panorama muy distinto al que él había conocido en los tiempos inmediatos a la guerra. “Toda la inefable gloria de aquellas reuniones—escribe el pintor, refiriéndose a las tertulias a las que asistía— *Foro* al encanto y la paz de aquellas noches llenas de ilusiones, sueños y ambiciones nobles habían muerto cuando volví del frente. Todos aquellos amigos que reunía la noche (...) permanecían aterrados

¹⁷ Diario del pintor (1 de mayo de 1964).

¹⁸ *Ibid.*, op. cit. (1 de mayo de 1964).

y llenos de angustia, encerrados en sus casas (algunos como Néstor murieron en el trasunto de la guerra), porque sobre nuestra apacible isla también planeaban en el aire la ferocidad y el MIEDO”¹⁹. (La mayúscula es del pintor.)

En cualquier caso, a pesar de tantas circunstancias adversas, Juan está ahora más decidido que nunca a dedicarse por entero a la pintura. Contribuye con toda probabilidad a reforzar esta decisión su cuñado, el poeta Vicente Múgica, casado con su hermana Mela. Con ellos pasa pronto a vivir, al desplazarse el resto de su familia, finalizada la guerra, a la Península. Así, al mismo tiempo que trabaja en algunos decorados para el teatro Pérez Galdós, comienza, con escasos medios, a pintar los primeros y únicos paisajes grancanarios que se conocen de él, junto con varios retratos, de familiares, fundamentalmente. Todas ellas van a constituir el conjunto de obras que integren su primera exposición, celebrada en una sala de la calle Triana de Las Palmas, a finales de 1939 (figs. 1 y 2). La exposición, tanto por las circunstancias del momento como por lo nula relevancia que mostraban sus realizaciones pictóricas, no deja de ser un hecho más bien desapercibido. Era, eso sí, una prueba indiscutible del poder de una vocación definida. No obstante, pocas oportunidades le ofrecía al joven pintor el ambiente artístico grancanario de la inmediata postguerra. Como bien dice Lázaro Santana, “a Juan Guillermo, educado en el ambiente liberal, casi festivo, del París de entreguerra, el clima intelectual de Las Palmas debió parecerle por demás agobiante. En aquellos años —década de los cuarenta—, el vacío artístico es total en las islas”²⁰. Por otro lado, se le presentaba la posibilidad de trasladarse a Madrid, donde residía su padre y donde, por supuesto, las circunstancias serían más favorables para su formación artística. Tras superar las últimas trabas familiares se impone este nuevo rumbo en la trayectoria vital de nuestro protagonista. Es el año 1940.

Con la llegada a Madrid comienza el período más importante de la vida de Juan Guillermo, el más extenso y en el que se sitúa la casi totalidad de su producción pictórica.

MADRID (1940-1968)

El Madrid de estos momentos es una capital sórdida, mediocre culturalmente, y, en lo que se refiere a las artes plásticas, carente de cualquier sentido de la renovación. A las circunstancias exteriores —tan importantes como son las que determinan una guerra— había que sumar las consecuencias derivadas de la nueva situación política, entre ellas la orientación cultural establecida por el Nuevo Estado,

¹⁹ *Ibid.*, op. cit. (6 de mayo de 1964).

²⁰ SANTANA, LÁZARO, op. cit., pág. 15.

que —aunque careciese de una política artística coherente y efectiva— posibilitó la expansión de un arte entre lo académico y lo folklórico, ciertamente deplorable. El Madrid de inicios de los cuarenta (en realidad, el de toda la década) no ofrecía, desde luego, grandes incentivos para un joven que prácticamente se iniciaba en el mundo del arte.

Se comprenderá cómo el entusiasmo inicial con el que había partido de Canarias sufre las consecuencias negativas de tan estrecho panorama, truncándose su idea primera de vivir exclusivamente de la pintura. “El error lo experimenta pronto—escribe Sánchez Camargo—, y la necesidad le obliga a volver sin entusiasmo —pero sin dejar la pintura— a las decoraciones, los figurines y a instalar escaparates. Años duros de aprendizaje, de lucha y embardunamiento ingente de lienzos y papeles, experimentando todas las técnicas y procedimientos”²¹.

Sin embargo, el espíritu de Juan, cordial, amante de la conversación y lleno de curiosidad intelectual, le lleva a participar en tertulias, frecuentes en el Madrid de estos años. Reanudaba así una costumbre entrañable a la que se había aficionado en Las Palmas, años atrás. En las reuniones del café Castilla tiene oportunidad de relacionarse con paisanos, como Víctor Doreste, Chano González y Francisco Melo. En esta tertulia conocerá a Pancho Cossío, a quien le unirá siempre una buena amistad. Acude también a las del café Comercial, de la glorieta de Bilbao, que es frecuentada por Pedro Mourlane Michelena, Aguiar y José de Castro Arines, entre otros.

Probablemente sea en esta última tertulia donde conozca al pintor gomero José Aguiar, al cual hará pronto partícipe de sus proyectos pictóricos. “Apenas llegué a Madrid—confesaré años más tarde—me procuré el contacto de ese gran pintor canario que es el gomero José Aguiar”²². A pesar de que esta relación se verá con detalle, al analizar la obra pictórica, conviene adelantar que este contacto resultó fructífero y determinó en gran medida el encauzamiento originario de la obra de Juan Guillermo.

En diciembre de 1943 tenía lugar, en la Sala Dardo, su primera exposición madrileña, no acogida con demasiado interés por la crítica de entonces. Pero la pintura de esta exposición, así como las posteriores de Macarrón (1945) y Maribini (1946), suponen pasos importantes en la afirmación del oficio, delimitando un período, al término del cual se abrirán nuevas disyuntivas.

El año 1945 será el de mayor actividad desde su estancia en la capital madrileña. A la exposición de febrero, en la Sala Macarrón, y a la obtención de una distinción relativamente importante, como era la de ser nombrado socio de mérito del XIX Salón de Otoño

²¹ SÁNCHEZ CAMARGO, op. cit., pág. 240.

²² Declaraciones a *Canarias Deportiva*. Las Palmas, 9 de noviembre de 1945.

de Madrid, había que añadir la muestra de sus cuadros, en diciembre de ese mismo año, en el Gabinete Literario de Las Palmas, en la que sería su segunda y última exposición en la ciudad que le vio nacer.

Pedro Cullen del Castillo, uno de los profesores del pintor durante su corta estancia en el Viera y Clavijo, hacía la presentación de la exposición con palabras iniciales de aliento: "Se presenta ante vosotros hoy un artista joven e ilusionado. Pero no tan joven que no os pueda ofrecer ya una madurez artística insospechada, para los que apartados por la distancia del momento artístico de la Península, no hemos podido seguir paso a paso la carrera que le ha elevado hasta su actual situación de promesa cierta para el arte español"²³. Si bien es verdad que este tipo de presentaciones elogiosas, por lo general, carecen de un auténtico sentido crítico, no menos cierto es que si se lee el texto en su totalidad, se comprueba un conocimiento más que superficial por parte de Pedro Cullen de la obra de su antiguo alumno. La exposición constituyó un éxito de crítica y, lo que era ya más inesperado en aquellos años, permitió la venta de once pinturas, cantidad respetable²⁴. No obstante, en unas declaraciones a la prensa local (*Canarias Deportiva*) el pintor alejaba de sí cualquier sospecha de presunción sobre su persona, en consideración a su procedencia madrileña. "Quiero pedirte una cosa—decía al periodista—: que digas públicamente que no vengo a asombrar ni a epatar a nadie con mi obra. Soy fundamentalmente canario y amo a mi tierra como el primero. He creído que le podía servir pintando y se lo vengo a decir sencillamente"²⁵.

Las visitas a Canarias son escasas aunque obligadas, si atendemos a la naturaleza de su carácter y a las vinculaciones que mantenía con la capital grancanaria. En cualquier caso, no volverá a exponer más allá²⁶, lo cual no es impedimento para que la prensa de su tierra siga con un mínimo de interés su carrera artística en la Península.

Por estos años, ya en la segunda mitad de los cuarenta, la amistad con algunos compañeros de profesión se convierte en un factor muy positivo en la evolución de su trabajo, a la par que confirma una mayor integración en determinados ambientes del mundo artístico de la capital. Necesariamente ha de nombrarse a Redondela ("entrañable amigo y gran pintor") y al también pintor —aunque menos conocido— Antonio de Miguel. Con De Miguel realiza las pri-

²³ Del texto original mecanografiado.

²⁴ La mayor parte de estas pinturas se encuentran en la actualidad en los depósitos de la Casa Colón, de Las Palmas.

²⁵ Declaraciones a *Canarias Deportiva*...

²⁶ Si se exceptúa alguna participación aislada en colectivas, como la Exposición Regional de Bellas Artes de 1946, celebrada en el Gabinete Literario, en la que participó con tres obras.

meras salidas fuera de Madrid, en busca de nuevos temas (Avila, Soria, Segovia...). En 1948 llegan a la costa del Cantábrico, recorriendo Santander y Vizcaya, viaje del que ha quedado testimonio pictórico y un excelente conjunto de dibujos (fig. 9).

En este contexto hay que situar su reiterada asistencia a las reuniones artístico-literarias, ahora —ya en los últimos años de la década— en el café Gijón, del paseo de Recoletos. Allí se relaciona, sobre todo, con los pintores Martínez Novillo, Alvaro Delgado, Redondela, Pancho Cossío, con el escultor Cristino Mallo y con el crítico de arte Gaya Nuño. Antonio M. Campoy, quien también le conoció por aquella época, le recuerda en aquellas tertulias como “bien humorado, discutidor, alegre, fuerte, vocinglero y amable”²⁷. Su pertenencia a un ambiente artístico de estas características está en coherencia con la evidente transformación que se avecina en su pintura.

En estos años, dejada atrás la exposición de 1946, en Maribini, en los últimos cuarenta, se va a producir un largo período —prácticamente cuatro años— en la que no realiza una sola exposición individual. Definitivamente se aleja de José Aguiar y se diría que entra en una etapa esencialmente reflexiva, fruto de una disposición a la autocrítica que es constante. “Vivo para la fiebre de mi tarea —declaraba a un periodista en el otoño de 1946—, aunque los resultados obtenidos no suelen satisfacernos. Ahora intento encontrar —cada día con más ahínco— mi mundo”²⁸.



Fig. III.—San Antonio de la Florida. (Dibujo preparatorio.) 1951.

²⁷ CAMPOY, A. M., “Juan Guillermo”. *Diario de Las Palmas*, 21 de julio de 1966.

²⁸ FONTES, L. de, “La joven pintura y sus afanes: Juan Guillermo”. *Periódico Madrid*. Madrid, 21 de octubre de 1946.

Con la exposición de Buchholz, con el nuevo talante que ésta marcaba, se abrían los años de consolidación artística de Juan Guillermo, lo que se expresaba en una forma de pintar con claras señas de identidad. Sobre ella, como en general sobre toda su obra, ahondaré en el segundo apartado de este trabajo. De todas maneras, es oportuno señalar que la primera mitad de los cincuenta, junto al establecimiento definitivo de un lenguaje pictórico personal —aunque dentro de un contexto, como se verá—, se caracteriza como nunca por un auténtico despliegue de las posibilidades expositivas, que se manifiesta no sólo en las muestras madrileñas —Buchholz (1950), Macarrón (1951) y Biosca (1952)—, sino también en varias capitales de provincia, como Zaragoza (Sala Libros, 1952), Barcelona (Caralt, 1953) y Bilbao (Asociación Artística Vizcaína, 1953).

Qué duda cabe que a la aceptación de su pintura había contribuido la iniciativa de participar en las colectivas de la “Escuela de Madrid, denominación que alcanzaba a un grupo de pintores con cierta cercanía en planteamientos técnicos y temáticos (bodegón, paisaje y retrato), aunque con más conciencia de la oportunidad de una coyuntura favorable que la de pertenecer a un grupo de propósitos coherentes. El éxito, en los primeros cincuenta y en determinadas esferas de nuestra cultura artística, de la Escuela de Madrid parece innegable. Juan Guillermo se vincula a ésta —por otra parte, de la única manera posible— con la muestra de Biosca, en 1951, punto de verdadero arranque de este fenómeno pictórico²⁹. Posteriormente participará en la mayoría de las colectivas que bajo dicho nombre se celebren. Cuando años más tarde (1960) le pregunten al pintor sobre el carácter de la Escuela, responderá exagerando, desde luego, la dimensión de ésta, pero, al mismo tiempo, dándonos un dato significativo sobre su verdadera naturaleza: “En los momentos que surgió esta Escuela fue, creo yo, casi providencial que así sucediera porque se puede considerar todo el jaleo que entonces se armó, como el principio del interés casi popular por la pintura que hoy existe. Actualmente la cosa es un puro dato para la historia. En cuanto a lo que nos unía es lo que una siempre a todos los españoles, el riesgo y la pasión”³⁰.

En 1952 obtiene la tercera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes, por su obra *Cargando costales* (fig. 15), una muestra del mejor momento paisajístico de Juan Guillermo. Era el premio más importante que había conseguido hasta esa fecha, y una prueba irrefutable de la nueva valoración de su obra en ciertos medios. Sólo

²⁹ No me refiero al origen del término, que aparece por primera vez en una colectiva de Buchholz, en 1945, sino a la idea más o menos concreta que se tendrá durante los años cincuenta de una “Escuela de Madrid”, como grupo distinguible, y que se manifiesta de una forma constatada a partir de la exposición de Biosca.

³⁰ LAESPADA, Ignacio, Texto mecanografiado de la entrevista realizada a Juan Guillermo para Radio Bilbao (10 de octubre de 1960).

dos años antes, en 1950, sus cuadros habían sido de los rechazados de la Exposición Nacional, junto con Redondela, Esplandiú, García Ochoa y Eduardo Vicente³¹. La participación en las nacionales, así como la obtención de algún premio en ella, han de valorarse justamente en el marco de la cambiante situación pictórica española de estos años, superada la frustración inicial de la posguerra, en un momento en el que las posiciones puramente vanguardista carecen aún del peso necesario.



Fig. IV.—Juan Guillermo y Carmen. (Diciembre 1948.)

³¹ Véase P. CORBALÁN, "Opinan los rechazados de la Exposición Nacional". *Informaciones*, Madrid, 1950. En esta entrevista Juan Guillermo realiza un elogioso comentario de la obra de Picasso, que nos pone en la pista de preferencias muy en línea con su obra futura.

Un hecho importante en su vida aconteció en 1953, al contraer matrimonio con Carmen Fernández-Cancela de Alarcón, un lazo más que le unía a Madrid, ciudad con la que se había compenetrado profundamente. En este sentido, el carácter fundamentalmente madrileño de la temática de sus realizaciones de este momento viene a resaltar esta actitud integradora entre el artista y su entorno. Nunca como ahora habrá dibujado tantos lugares y rincones peculiares del Madrid antiguo, así como sus cercanías. Por otro lado, con Redondela, su amigo inseparable de estos momentos, sale nuevamente fuera de la capital para recorrer tierras castellanas: Sigüenza, Jadraque, Cuenca...

En 1954 aparece la primera monografía sobre la vida y obra de Juan Guillermo, una parte del libro que Sánchez Camargo escribe sobre *La Nueva Escuela de Madrid*. Su considerable importancia, sobre todo biográfica, ya la he puesto de manifiesto con anterioridad. No es muy difícil deducir de aquella narración realizada por el propio pintor, una personalidad esencialmente vitalista y llena de un optimismo emprendedor, que define realmente su infancia y adolescencia y que las circunstancias adversas posteriores no habían conseguido transformarla negativamente. Valga como muestra algunas frases de unas declaraciones realizadas en 1953: "... permítaseme confesar aquí que amo la vida apasionadamente y lo que los hombres hacen apasionadamente por colmarla; no creo en las cosas malas y feas —uno es posiblemente un ingenuo— y sí en las hermosas y limpias"³².

Tras un período de tres años, durante los cuales no realiza ninguna exposición individual en Madrid, vuelve a presentar sus pinturas en la capital, esta vez en la sala de la Dirección General de Bellas Artes, en diciembre de 1956. Se asistía ahora a un vuelco en los planteamientos pictóricos, al recurrir a innovaciones importantes en el lenguaje de sus cuadros, en base a una asimilación de formulaciones cubistas y de la figuración constructivista. Para Juan Guillermo esta nueva perspectiva pictórica suponía "nada menos que el paso más importante dentro de lo que podríamos llamar mi carrera artística"³³ y, por otro lado, surgía como "el resultado de la insatisfacción que me producía mi obra anterior"³⁴. Consecuentemente, es a partir de este momento cuando más se individualiza su posición en el panorama de la pintura figurativa madrileña de entonces. La actitud consciente del artista se ve refrendada por justificaciones que no dejan lugar a la duda: "En repetidas ocasiones he sostenido que los pintores actuales españoles están llamados a

³² Entrevista para "Perfil", programa de Radio Nacional de España en Barcelona, marzo de 1953 (texto mecanografiado).

³³ CAMPOY, A. H., Entrevista para Radio Nacional de España. Madrid, diciembre de 1956 (texto mecanografiado).

³⁴ TRENAS, Julio: "Juan Guillermo". *Pueblo*, Madrid, 13 de diciembre de 1956.

dejar una huella muy importante en la historia de la pintura española. Ahora bien, así como esto es cierto hasta el momento actual, en lo que se refiere a pura maestría pictórica, creo también que habría que intentar, con el valor que toda renuncia requiere, algo más que pintar bien”³⁵.

Simultáneamente continúa participando en certámenes y concursos pictóricos. El año anterior a la exposición comentada, en 1955, obtiene un accésit en la Nacional de Bellas Artes; mientras que al año siguiente el Instituto de Cultura Hispánica le concedía el primer premio “Dos de Mayo”. Dentro de este marco temporal, sin embargo, el premio de mayor consideración es el que obtiene en la Nacional de 1957, segunda medalla por su *Gran Solitario*. Había, pues, un reconocimiento explícito de su reciente hacer pictórico por parte de aquellos que copaban instituciones oficiales, sometidos, por otro lado, a un auténtico reciclaje intelectual, ante la presencia y aceptación cada vez más notoria en el país de la vanguardia, significada fundamentalmente en la pintura abstracta.

Los nuevos modos que Juan Guillermo impone a su pintura se ven confirmados en las sucesivas exposiciones de los Ateneos de Madrid y Barcelona, en 1957, aunque conviene no olvidar su participación en colectivas, casi todas en la órbita de la “Escuela de Madrid”. Fuera de estas últimas, entre 1958 y 1960, no realiza ninguna individual. Una postura reflexiva —de nuevo— explica en gran medida este vacío en el tiempo, que se ve roto con la muestra, en marzo de 1960, de la Sala de la Dirección General de Bellas Artes, a la que acudía por segunda vez.

Precisamente, con motivo de esta exposición es cuando conoce al marchante Gustav Alker, propietario de la Galería Barbizon, de Nueva York, muy interesado en pintura española contemporánea. Alker se convertirá en uno de los máximos compradores de la obra de Juan Guillermo, ya en los últimos años de la vida de éste, considerando la fecha en que se conocen. La presencia del marchante americano es necesariamente resaltable para conocer el destino de parte de la producción de esta época de nuestro pintor.

En estos años la presencia del creador grancañario se nos vuelve más definida gracias al testimonio de su diario, que comienza a escribir en 1961, en Calafell³⁶. En estos grandes libros de gruesa hoja vierte su sensibilidad, dibujando composiciones para sus futuros cuadros o escribiendo cuentos y algún que otro poema. En ellos, además, dejó precisiones sobre el devenir de su pintura, anotaciones sobre su propia vida familiar, comentarios u opiniones relacio-

³⁵ CAMPOY, A. M., op. cit.

³⁶ Calafell, pueblo de la costa catalana, será su primer lugar de vacaciones cerca del mar. Luego lo cambiará por Denia, más al Sur. Eso sí, siempre con el Mediterráneo de compañero. Las dos localidades citadas motivaron la mayor parte de la temática marina de su obra.

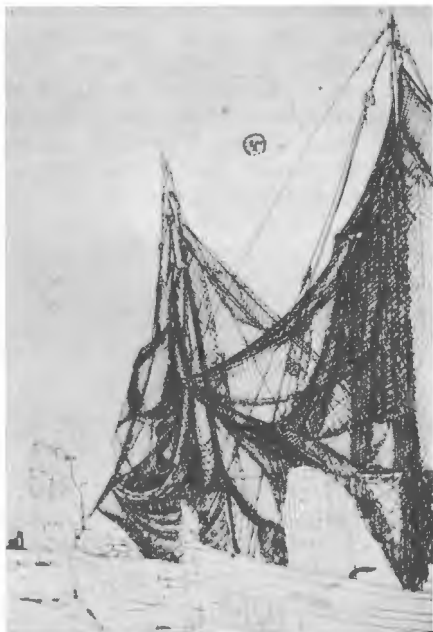


Fig. V.—Barcas de Calafell. (Del diario del pintor.)

nados con el mundo artístico... Es, pues, un documento precioso para ahondar en su vida³⁷.

Las exposiciones son ahora escasas y espaciadas. Solamente dos más hasta su muerte: la de la Galería San Eloy de Salamanca, en 1963, y la celebrada en la Sala Catalina del Ateneo madrileño, en abril de 1965.

En 1962 publica su primer cuento (“Manuel”), en la revista de medicina *Medicamenta*, dirigida ésta por un amigo entrañable, el doctor Enrique Salgado, quien le había animado a que hiciese a la luz sus escritos. “A la literatura se lanzó—escribiría el propio Salgado—con el mismo entusiasmo con que vivía cualquiera de sus actividades. *Eso es bueno, Juan. ¿Sí? ¿Tú crees?* Y empezó a publicar alguno de los cortos relatos que escribía en su diario...”³⁸.

³⁷ Sin embargo, el acceso que he tenido a tal interesante documento ha sido limitado, debido a la comprensiva actitud de la viuda del pintor, cuidando de que no salgan a la luz todos los comentarios (de la más diversa índole) que ha dejado escritos éste.

³⁸ SALGADO, Enrique, “A un colaborador y amigo, Juan Guillermo”. *Medicamenta*, núm. 463, Madrid, 15 de noviembre de 1969.

Con posterioridad y en la misma publicación aparecen otros cuentos, como "El guardavías" (1965) y "El Toni" (1966). El interés por la literatura no es una cuestión superficial en la biografía del gran canario. Ya he resaltado la significación de sus lecturas de adolescencia. De hecho, los ambientes en que se mueve son tanto artísticos como literarios. Pero, a estas alturas de su vida el deseo de escribir se hace más perentorio que nunca, aunque éste vaya en detrimento de su propia actividad pictórica.



Fig. VI.—Dibujo del diario del pintor.

Entre las pocas visitas que realiza a su tierra natal, la que efectúa ese año de 1962 es de una gran oportunidad para conocer con más profundidad las islas, gracias a su participación en las denominadas *Jornadas Literarias*³⁹. Durante unos días, en compañía del grupo de escritores y artistas, visita las siete islas con auténtico entusiasmo desbordado. Juan del Río Ayala, que recorre también el archipiélago junto a Pepe Rivero y Luis Jorge Ramírez, recuerda cómo "se pegó a mí para aprender nuevas cosas de las islas: rodaba rollos y más rollos de película en su tomavistas, tomaba apun-

³⁹ Viajes anuales de artistas y escritores, organizados por el antiguo Instituto de Cultura Hispánica. Cada año se dirigían a una región española determinada.

tes en su inseparable cuaderno, bocetos y notas de temas pictóricos y literarios”⁴⁰. La impresión de esta visita le llevó a escribir, varios años después, dos artículos respectivos sobre la isla del Hierro y la de Tenerife, donde demuestra una preocupación evidente por la condición de su tierra, así como también una compenetración con la impronta del paisaje isleño⁴¹.

El interés por lo canario, profundamente sentido, fue un rasgo de la personalidad de Juan Guillermo que nunca perdió a lo largo de su estancia en la capital madrileña. Su mundo afectivo tenía siempre un lugar especial para todo lo isleño, sobre el que su excelente cultura le daba sobrado conocimiento. Una muestra la tenemos en una de las ocasiones en la que su diario recoge comentarios sobre este aspecto: en este caso, su opinión sobre la obra de Pancho Guerra, que saca a relucir con motivo de una cena a la que había asistido para celebrar la pronta aparición del *Léxico canario*. “Pancho—escribía en el diario—era escritor y con capacidad para una obra importante y tal vez —ahora me doy cuenta— pudo, por el camino emprendido, haber logrado una especie de *Gargantúa y Pantagruel* canario, a través de su estupendo Pepe Monagas... La gracia de las definiciones y, sobre todo, los ejemplos deliciosos que da del empleo de algunas palabras por el pueblo canario, dan una gran categoría a su esfuerzo”⁴².



Fig. VII.—Juan Guillermo, en la escuela Luján Pérez (segundo a la derecha).

⁴⁰ Rfo AYALA, Juan del, op. cit.

⁴¹ RODRÍGUEZ BÁEZ, J. G., “Un paisaje en el recuerdo como un remordimiento”, *Medicamenta*, Madrid, 20 de febrero de 1965. Al año siguiente, el 1 de mayo, en la misma revista, publica “Isla de Tenerife”.

⁴² Diario del pintor (7 de junio de 1964).

Se podría pensar que, ya en esta época, en la primera mitad de los sesenta, las preocupaciones por la labor creadora habían cedido por el peso de la experiencia de una profesión ejercida desde más de veinte años atrás; pero lo cierto es que los escritos del artista reflejan las dudas y el inconformismo propio de una personalidad crítica hasta el final con sus propias obras y proyectos. “Desde luego —anotaba resuelto en su diario, en el otoño de 1964—, si no consigo realizar plenamente lo que me he propuesto de aquí a finales de año, renuncio a exponer. ¿Para qué una exposición de cuadritos más o menos al uso y sin riesgo? Esperemos que esta vez me asista la entrega y el talento necesario para llevar a cabo mi propósito totalmente”⁴³.

Pero, tal como ya adelanté, en abril de 1965 realizaba la que sería su última exposición, en el Ateneo de Madrid; una muestra enormemente sugestiva, donde, sin romper totalmente con la trayectoria señalada en 1960, presentaba indudables novedades que entroncaban con la vertiente de una figuración expresionista.

Diríase que la vida del artista grancañario se vuelve más introvertida y pausada. Está lejos ya de aquellos años de frecuentes apariciones en la prensa, de viajes por Castilla en busca de temática para sus cuadros, en definitiva, de una actividad expositiva más continuada. A veces, en su interés manifiesto por el oficio artístico, por la indagación en las posibilidades de su pintura, cae en una profunda desesperación, recogida fielmente en algunos pasajes de sus escritos íntimos: “¡Cuántos sorteos y burdas astucias para tratar de engañarme a mí mismo! Es mi maldita pereza y cobardía la que me ha detenido siempre a la hora de atacar valientemente todo lo que considero *caduco y vacío* en Arte”⁴⁴.

Estos momentos de altibajos contrastaban con otros donde el proyecto cara al futuro, en definitiva, la ilusión por las perspectivas del oficio, definían un estado de ánimo, positivo y emprendedor. En esta situación psicológica se encontraba cuando, en octubre de 1967, escribía: “¡¡¡Quiero y tengo que trabajar este invierno sin descanso!!! Es preciso que logre mi mejor colección de obras con miras a una nueva y más importante exposición... ¡Y pensando en Alker, al que le voy a proponer que me la compre *íntegra*, después de exponerla en Madrid! Yo calculo pintar unos 15 ó 18 cuadros...”⁴⁵. Sin embargo, una circunstancia fatal acabará con las esperanzas depositadas en la próxima exposición. En el mes de enero de 1968 su amigo y médico Ortiz Vázquez le descubre un proceso pulmonar incurable, aunque no le comunica al pintor la gravedad de la enfermedad. Creyendo en una posible recuperación, muere el 15 de

⁴³ *Ibid.*, op. cit. (9 de octubre de 1964).

⁴⁴ *Ibid.*, op. cit. (24 de noviembre de 1967).

⁴⁵ *Ibid.*, op. cit. (24 de octubre de 1967).

abril del mismo año, ante la sorpresa de amigos y del mundo del arte en general. *La hora del ángelus* será la obra que deje sobre el caballete, inacabada, si bien pudo retocarla algo estando ya enfermo.

La noticia de la muerte de Juan Guillermo llena de consternación fundamentalmente dos capitales, Madrid y Las Palmas. En la capital canaria, superada la sorpresa de los primeros momentos, amplios comentarios se recogen en la prensa sobre su obra y la valía de su personalidad. En Madrid, donde había vivido nada menos que veintiocho años de su vida, las reacciones son similares.



Fig. VIII.—Dibujo del diario del pintor.

En realidad, sobre los aspectos más notables de la personalidad del pintor desaparecido sus amigos y aquellos que le conocieron cercanamente tuvieron unanimidad. En el recuerdo de muchos quedó como hombre afable, afectuoso, de gran humanidad, que creció a lo largo de los años. Tremendamente hablador y lleno de sentido del humor, lo que le caracterizaba y le distinguía rápidamente del grupo de personas en el que se encontraba. "Juan Guillermo, cordialísimo y jovial—escribía Campoy—, nos dejó entristecidos a sus amigos y admiradores, consolándonos con la certidumbre de que para siempre quedará entre nosotros lo que él tenía de más perdurable: su obra... Ya no podemos dialogar con el apasionado conversador, ni polemizaremos con él, ni con él nos inquietaremos abordando los motivos cruciales de nuestro tiempo"⁴⁶. Junto a un incon-

⁴⁶ CAMPLOY, A. M., "Juan Guillermo", *La Provincia*. Las Palmas, 27 de abril de 1968.

fundible espíritu crítico, ya comentado, hay que hacer notar que nunca sobrepasó la creencia en sus posibilidades como pintor, debido a una actitud humilde ante el arte, lo que está patente en su más íntimo testimonio: “Santo Dios, qué difícil es PINTAR, ¡sólo eso: PINTAR...! ¡Y no digamos CREAR pintando!”, escribía en 1964⁴⁷. Junto a estas cualidades intrínsecas habría que destacar su espléndida cultura, que se había cimentado durante los años inolvidables de permanencia en París. Su afición a la literatura fue siempre una constante (“Me apasionan los libros”). El perfecto conocimiento de la lengua francesa hizo de él un profundo conocedor de la literatura del país vecino (Baudelaire, Mallarme, Camus, Sartre...); pero, en general, su avidez de lector le llevó a interesarse por toda buena manifestación literaria universal, preferentemente contemporánea (Thomas Mann, Faulkner, Kafka, Miguel Hernández, Neruda, Truman Capote, Machado...). Prueba de su curiosidad intelectual es, sin duda, la atención mostrada por las obras de un Spinoza o un Bertrand Russell, aunque su cosmovisión no se corresponde a la de un hombre muy ideologizado. No obstante, no se le puede negar un modo libe-



Fig. IX.—Dibujo preparatorio para la serie “La degollación de los inocentes” (no realizada), 1967.

47 Diario del pintor (23 de noviembre de 1964). Las mayúsculas son del artista.

ral en su comportamiento, lo que explicaba su profundo respeto hacia los demás. Algunos de sus amigos captaron en Juan Guillermo una actitud hacia la vida de honda religiosidad, que se reflejaría, en todo caso, en la pintura sencilla y austera de su última época.

Un año después de su muerte, en la ciudad de Las Palmas —siendo el Ayuntamiento la entidad organizadora— se inaugura una exposición antológica de su obra; ocasión para la rememoración y valoración artística por parte de sus paisanos. Sería la penúltima muestra de estas características, pues, en Madrid y en 1974, en la Galería Lienzo, se volvía a recordar al pintor con una presentación de excelentes obras. Cabe resaltar que esta exposición, evidentemente necesaria, se llevó a cabo gracias al esfuerzo de los que habían sido sus amigos íntimos, sobre todo al entusiasmo del mejor de ellos, su mujer, Carmen.

LA OBRA PICTORICA

INTRODUCCION

En el apartado que ahora comienza no hay otro propósito que el asegurar una presentación ordenada de los distintos momentos por los que atraviesa la historia creadora de Juan Guillermo. Es decir, hay un respeto —nada fuera de lo común, por otra parte— hacia lo que supone la sucesión temporal, así como el intento de destacar solamente aquellos elementos imprescindibles (técnicas pictóricas, temática, etc.) para delimitar los correspondientes periodos. Para ello me he valido no sólo del análisis propio, sino también del apoyo estimable que presta para estos efectos la crítica artística, que lejos de considerarla en un capítulo marginal la integro en éste.

Llegado a este punto estimo conveniente aclarar que no comprendo la evolución de la pintura de nuestro artista exactamente desde el prejuicio basado en la creencia segura en una trayectoria ascendente en calidad, que desembocaría en los logros de una madurez, más o menos coincidente con la última época de su vida. En efecto, habría que matizar este supuesto. Se verá cómo ya en los mismos años cuarenta ha colmado posibilidades pictóricas, en este caso las de la pintura académica, sin que por ello opte definitivamente por las garantías de este lenguaje estrictamente codificado. Al contrario, renuncia a él para emprenderla con las alternativas de la modernidad, dentro de los estrechos márgenes en los que ésta se entendía por un gran sector de la pintura española a principios de los años cincuenta. Y no sólo es su único cambio ante una disyuntiva de opciones, pues a mediados de los cincuenta vuelve a tomar otro giro su obra, para entrar en un período caracterizado por la adopción de los modos de una figuración constructiva. ¿Habría que entender, entonces, estos sucesivos momentos como pasos intermedios hacia lo que sería la madurez plena de su última obra? Prefiero creer que no, aunque, claro está, sobre todo en los momentos iniciales, resulte innegable la existencia de realizaciones de tanteo, en base a desconocimientos de tipo técnico o, simplemente, por la novedad del lenguaje pictórico asimilado. En cualquier caso, la experiencia de los años que

da la permanencia en el oficio no puede ser nunca garantía exclusiva de la valía de una obra frente a los ejemplos del pasado; sobre todo si éste, como es el caso de Juan Guillermo, resulta variado en posicionamientos pictóricos. En definitiva, no hay mejor apoyo a estas ideas que las propias palabras del pintor plasmadas en su diario de 1967, referidas a la pintura de paisaje que realizó sobre los temas de Jadraque, en los primeros cincuenta: "Se puede decir que de los estudios (dibujos y acuarelas) que entonces hice del fabuloso paisaje (tierras y hombres de Jadraque) ha salido todo lo que hasta la fecha he podido lograr en pintura"¹.

Por lo tanto, de acuerdo con todo lo expresado anteriormente, prefiero creer que el estudio de este apartado no se corresponde al desarrollo de un progreso fatal, sino que, esencialmente, atiende a los resultados de una actividad pictórica enmarcada en unas coordenadas muy precisas de tiempo y lugar; sin que por ello quiera negar —por supuesto— la calidad e interés de una parte importante del trabajo de sus últimos años.

1 Diario del pintor (17 de abril de 1967).

LOS INICIOS (PARIS Y LAS PALMAS)

Por las circunstancias concurrentes en su biografía, como hemos podido ver, la carrera pictórica de Juan Guillermo empieza, en realidad en Madrid; pero, como asimismo se destacó, su afición al dibujo y los primeros óleos datan de años antes de la llegada a Madrid. De hecho, llega hasta realizar una precaria primera exposición (1939) en su ciudad natal. Debido a la naturaleza de esta obra primeriza, poco determinante en la pintura posterior, si bien es cierto que no se puede soslayar su importancia testimonial, he preferido considerarla enmarcada en un período que supone el preámbulo al trabajo desarrollado en la capital española, a partir de 1940.

La primera obra firmada y fechada que se conoce de Juan Guillermo corresponde a los blocs de dibujos conservados por el sobrino del pintor, Vicente Múgica, quien también posee numerosas hojas sueltas, que habrán formado parte, probablemente, de otras libretillas. Es todo un material precioso para comprender el arranque de esta faceta tan destacada en la personalidad artística que tratamos. Los dibujos en cuestión están realizados en lugares distintos: unos en París —los más antiguos— y otros en Las Palmas. Los dibujos parisinos recogen una panorámica ciertamente diversa y se corresponden en gran medida con el texto autobiográfico en el que el artista hace mención de ellos y del que ya se ha comentado (“ Nuestra curiosidad e interés artístico nos llevaba a dibujar las cosas más dispares”)². La mayoría están fechados en abril y junio de 1934. Son vistas del Sena, estudios sobre temas religiosos (probablemente sobre cuadros de algún museo), vistas urbanas... Por lo que respecta a los dibujos realizados en Las Palmas, quizás los más interesantes resulten aquellos que hizo a los soldados que embarcaban hacia el frente, iniciada ya la guerra civil española. Todos están realizados a lápiz, pero algunos han sido retocados a pluma, con lo que pierden su carácter un tanto improvisado. Algunos, como los realizados a personajes callejeros de barrios parisinos,

² SÁNCHEZ CAMARGO, M., op. cit., pág. 233.

en sus más variadas posturas (fig. II), resultan de una simplicidad y firmeza en el trazo tal, que explican los méritos para alcanzar el premio de dibujo conseguido en la capital francesa (*Crayons Contes*). Junto a esta obra dibujística, existen otros testimonios de la labor artística del joven estudiante en París. Me refiero a los primeros óleos que se le reconocen. Hay que aclarar que el Instituto Michelet —donde realizó sus estudios durante once años— conserva diez cuadros, que probablemente hayan sido realizados allí mismo y sean el resultado de sus clases de pintura. Pero al margen de estas obras, las cuales desconozco, pintó otros óleos, sin duda, fruto de una actividad eztraescolar. Son dos vistas del Sena y de una calle de París los temas de los tres cuadros que han llegado hasta nosotros. Aparecen firmados por *Juan Guillermo*, salvo uno de ellos (*Vista del Sena*), en el que se lee la firma *Juan Rodríguez*. Carecen de fechas, pero los cálculos familiares —de ahí las reservas a la hora de fijar un año en concreto— aproximan el más antiguo a los catorce o quince años; es decir, hacia el 1930 ó 1931. Pocas apreciaciones interesantes se pueden sacar de unos resultados tan incipientes. Acaso destacar cómo el artista comienza con preferencias paisajísticas, repetidas años después. Por otra parte, un solo vistazo a esta obra basta para alejarnos definitivamente de pensar sobre influencias vanguardistas al uso en los comienzos de su carrera.

A la vuelta del frente, Juan Guillermo comienza de nuevo a pintar, a pesar de los enormes condicionantes adversos del momento. Compagina el trabajo particular con el que realiza en decorados, lo que volverá a repetir en los primeros años de estancia en Madrid. Toda esta pintura, realizada íntegramente en 1939, se expone ese mismo año en Las Palmas. Los temas de elección son el paisaje y el retrato. Se ha dicho que el mar no entra en la pintura de Juan Guillermo hasta que a mediados de los cincuenta descubre el Mediterráneo. Para dar seguridad a tal afirmación habría que hacer caso omiso a esta primera muestra de sus obras, donde los paisajes presentados corresponden todos —por lo menos los conocidos— a la costa grancanaria, concretamente a la zona portuaria —ya hoy desaparecida— de la bahía Martínón (fig. 2). Al lado de los paisajes, los retratos, como el de *Vicentín* (fig. 1), su sobrino Vicente Múgica; otro, el *Retrato de Baldomero Romero Spínola*, representa una figura entrañable para el pintor, pues el inefable bohemio Baldomero Romero —como él lo llamaba en su diario— había sido uno de los compañeros de tertulia antes del estallido de la guerra. Las posibilidades de tipo técnico que refleja esta pintura está en función de los años de enseñanza en el Michelet. Es decir, esta obra refleja una asimilación de los rudimentos de la pintura aprendidos en París, pero, por supuesto, está todavía lejos de ser un ejemplo de con-

cepción pictórica definida. Ciertas imprecisiones en el dibujo, así como los errores de composición y la pobre gama de color empleada, son pruebas palmarias de la limitación de sus creaciones antes de la partida para Madrid. En definitiva, las obras de 1939 suponen la cota máxima que pudo alcanzar la pintura de Juan Guillermo con el bagaje adquirido durante su permanencia en Francia. Admitido esto, se puede dilucidar un error muy difundido cuando se ha hecho algún estudio somero sobre la obra del artista grancañario. Me refiero a la pretendida influencia de la plástica francesa, que dejaría una huella perceptible en toda su obra posterior; especialmente, las relaciones establecidas con el fauvismo francés (opiniones de Gaya Nuño o Areán)³. Basta ver, sin necesario detenimiento, por otro lado, las obras realizadas en Las Palmas para pensar que se habla, al hacer mención de tales influencias, por referencias vagas y no por constataciones. Si bien es cierto que bastaría únicamente con profundizar un poco en la biografía del artista para darnos cuenta del escaso papel determinante que los ambientes vanguardistas franceses pudieron haber ejercido sobre su primitivo interés en la pintura. Está claro, pues, que las primeras influencias destacables, reconocible, son adquiridas a partir de su estancia en Madrid, a donde se desplaza en 1940.

LAS PRIMERAS EXPOSICIONES MADRILEÑAS: AGUIAR Y SU INFLUENCIA (1940-1950)

No es propósito del que escribe estas líneas estudiar la obra de nuestro protagonista en espacios de tiempo puramente arbitrarios, sino huyendo precisamente de clasificaciones meramente formales, sistematizarla en etapas caracterizadas cada una de ellas por una adopción de formulaciones plásticas, quedando delimitadas unas de otras de una manera mínimamente exigible. Ese es el caso del período comprendido por las cuatro primeras exposiciones de Juan Guillermo y los años inmediatamente siguientes a la última (1946), período éste en el que si bien se pueden destacar modos de pintar que son divergentes en cierto grado, un factor común —creo— está por encima de cualquier diferenciación. Esto es, me refiero a la influencia de Aguiar.

Es cierto que la década en cuestión, sobre todo en lo que respecta a sus comienzos, ha pasado desapercibida, cuando no ha sido mal comprendida. Es el caso de la interpretación que da Lázaro Santana de aquellos primeros años: "Salvo una temporada que tra-

³ Ver GAYA NUÑO, *La pintura española del siglo XX*. Ibérico Europeo de Ediciones. Madrid, 1970. AREÁN, *Vida, ambiente y obra de Alvaro Delgado*. Ibérico Europeo de Ediciones. Madrid, 1975.

bajó en el estudio de José Aguiar, y el bagaje que le había proporcionado su estancia en el Liceo Michelet, Guillermo no realizó ningún otro aprendizaje académico mediante el cual pudiera aprovechar la experiencia ajena. Su formación puede considerarse enteramente autodidacta⁴. Con toda seguridad, la relación establecida con José Aguiar no se limitó a “una temporada”, sino que se prolongó durante años —probablemente seis—, realizando con él un aprendizaje de corte académico extenso, como se puede comprobar en la obra de este momento. Con estos hechos por delante, pues, parece un tanto arriesgado hablar de “formación autodidacta”. Cuando el pintor sea interrogado en 1945 por un periodista de Las Palmas sobre sus años de estancia en la capital madrileña, afirmará sin dudar: “... A la sombra de Aguiar he permanecido estos cinco años y debo confesar que a él le agradezco cuanto soy. El me ha permitido aprender a su lado cuánto sé sobre este arte difícil que cultivo”⁵. Por ello, al hablar Cullen del Castillo de Juan Guillermo —en la presentación de la exposición de 1945, en el Gabinete Literario— como “discípulo de Aguiar desde hace tiempo”⁶, pienso que se encuentra más cerca de la realidad que del simple halago sin fundamento.

En efecto, una vez asentado en Madrid, el pintor grancanario busca el encuentro con José Aguiar, quien pronto le cede uno de los dos estudios que poseía (calle Carranza), al mismo tiempo que accede a las visitas continuadas que el joven paisano realiza al suyo, con la intención de realizar un auténtico aprendizaje. Son precisamente estos años los de mayor prestigio de Aguiar. Desde su venida de América, en 1932, su obra ha sufrido una evolución notoria, sobre todo a partir de 1940; novedades que se caracterizaban por un lento pero apreciable abandono de los contornos definidos de las formas representadas, es decir, de una pérdida del apego a la línea, al mismo tiempo que se apreciaba una nueva valoración del empaste y de los efectos del empleo de la espátula. Todo ello dentro de una iconografía que abarcaba desde el retrato, los desnudos y algún que otro bodegón hasta las grandes composiciones de temas genéricos o religiosos. Por otro lado había diversificado sus posibilidades técnicas con el empleo de la poco usual encáustica (procedimiento a base de cera), dedicando parte de su producción a los grandes murales (de 1934 es el *Friso Isleño*, su primer mural). Cuando Juan Guillermo comienza a trabajar cerca de Aguiar, la fortuna del arte de éste en los niveles oficiales del país es considerable. Piénsese que, a mediados de la década, la crítica lo compara a Vázquez Díaz o Sert⁷. Cabría entonces esperar, en alguna medida, una identificación

⁴ SANTANA, Lázaro, op. cit., pág. 23.

⁵ Entrevista en *Canarias Deportiva*, op. cit.

⁶ CULLEN DEL CASTILLO, P., op. cit.



con los planteamientos pictóricos del maestro por parte del artista novel. En cualquier caso, para una apreciación ordenada del alcance de su pintura en esta década, serán las exposiciones las que nos guiarán en dicho análisis, procedimiento seguido también para los distintos periodos.

Durante los años cuarenta han de registrarse cuatro exposiciones individuales, de las que la primera sería la llevada a cabo en la Galería Dardo, en diciembre de 1943. Es importante detenerse en esta muestra, con el cuidado necesario, ya que señala el punto de arranque de la etapa madrileña y, por tanto, de las primeras preferencias pictóricas en este ámbito. En lo que respecta a los temas, éstos se refieren a los retratos, bodegones, paisajes y composiciones. Los retratos y las composiciones suponían la obra mayoritaria, con seis cuadros por grupo temático. Los nombres de las composiciones eran reveladores por las referencias claramente academicistas: *Coronación de Venus*, *Leda*, *San Juan Evangelista*. Por otra parte, sus dos únicos paisajes, *Rincón de las Ventas* (fig. 3) y *Desde mi ventana*, eran los primeros testimonios de una dedicación al paisaje urbano que no hará sino aumentar. Entre los retratos aparecían sus dos primeros autorretratos conocidos, uno de los cuales iba acompañado de la figura de su madre.

En lo que se refiere a la crítica periodística, es tratado con respeto, pero no se le perdonan sus incorrecciones. Para De Fontes (*Madrid*), esta obra revela "un buen deseo, pero también una gran desorientación en cuanto a colorido"⁷. Para el crítico de *Misión*, "Juan Guillermo tiene mucho que andar dentro de lo que es puramente oficio"⁸. Pero es significativo que las mayores coincidencias proceden de la apreciación de la impronta de Aguiar. "Tanto la índole de los temas acometidos—se lee en el comentario de *Misión*—, como el gran tamaño de los lienzos denuncian un propósito excesivamente ambicioso"⁹. "Su obra, cuando logre liberarse un tanto de las influencias ajenas puede ser muy interesante en nuestra pintura", afirmaba Cecilio Barberán desde las páginas de *ABC*¹⁰. Se diría que también existía coincidencia en la alabanza de su capacidad dibujística. Las palabras del crítico de *El Alcázar* no dejan lugar a dudas cuando asevera que en la exposición "se nos presenta como un gran dibujante"¹¹. En términos parecidos podríamos encontrar otros comentarios.

En la exposición siguiente, realizada en los Salones Macarrón,

⁷ Ver CRESPO DE LAS CASAS, C. N., *José Aguiar, su vida y su obra*. Aula de Cultura de Tenerife. Santa Cruz, 1975.

⁸ FONTES, Luis de, "Exposición de Juan Guillermo". *Madrid*. Madrid, 1943.

⁹ "Juan Guillermo en el Salón Dardo". *Misión*. Madrid, 11 de diciembre de 1943.

¹⁰ *Ibid.*, op. cit.

¹¹ BARBERÁN, Cecilio, "La pintura moderna de Juan Guillermo". *ABC*. Madrid, 10 de diciembre de 1943.

¹² "Juan Guillermo". *El Alcázar*. Madrid, 1 de diciembre de 1943.

en febrero de 1945, presentaba una cantidad mayor de obras: treinta y seis. Todas entraban dentro de la misma selección temática realizada para la muestra anterior: bodegón, paisaje, retrato y composición. En lo referente a las grandes composiciones (de formato amplio), volvían a aparecer temas religiosos, como *Susana y los Jueces*, así como aquellos otros que evocaban ineludiblemente la obra de Aguiar (*Estío*). Aumentaban los paisajes madrileños: *Desde San Andres*, *Cuatro estaciones*, *Glorieta de San Bernardo*...

Estos paisajes constituían, al lado de bodegones como el de *La perdid* (fig. 7) o *Peces*, las pinturas más elogiadas por la crítica. En este sentido, analizando los comentarios de la exposición, se deduce rápidamente que a la estima por bodegones y paisajes —como ya se ha señalado— se unía el rechazo generalizado de sus composiciones religiosas y mitológicas, con las que el pintor trataba más de acercarse al maestro Aguiar. Así, Silvio Lago, en *Domingo*, era suficientemente explícito: “Y aún cabría advertir el menos disculpable error: su parodismo insuficiente de los temas y composiciones de un gran pintor contemporáneo, de uno de los más admirables maestros de nuestro tiempo. No basta copiar un arabesco de formas femeninas desnudas, una armonía de tonos profundos y el modo de poner y rascar el color de verdes, cielo y aguas para obtener lo que en el maestro aludido significa uno de los orgullos máximos de nuestra pintura”¹³. La claridad de semejante juicio crítico era indiscutible, al mismo tiempo que confirmaba toda una línea de preferencias si se tiene en cuenta el comentario alentador que dicho crítico realizaba sobre los bodegones y paisajes de la exposición. Al referirse a los paisajes, establece una comparación entre lo que serían los extremos de su pintura en cuanto a calidad: “No se explica bien que sean del mismo autor ciertos paisajes de indudable valía, y el lienzo que titula *Susana y los jueces*, absolutamente inadmisibles por todos conceptos y de terrible descrédito para él”¹⁴. Miguel Moya, de *Estafeta Literaria*, es más generoso en su escrito. Para él, por ejemplo, “los bodegones son soberbios testimonios de un rango de composición nada común”¹⁵. En general se ha notado una evolución favorable si se pone la vista en los cuadros de Dardo. “Se advierten de la exposición anterior a ésta los evidentes progresos de este joven pintor —comentaba Cecilio Barberán en *ABC*, para concluir de una forma muy halagadora—: Hay en él tal seguridad que en muchos momentos nos da la sensación de que estamos en la presencia de la obra de un viejo maestro”¹⁶.

¹³ LAGO, Silvio, “Parodismo (Sala Macarrón)”. *Domingo*. Madrid, 18 de febrero de 1945.

¹⁴ *Ibíd.*, op. cit.

¹⁵ MOYA HUERTA, Miguel, “Juan Guillermo”. *Estafeta Literaria*. Madrid, 28 de febrero de 1945.

¹⁶ BARBERÁN, Cecilio, “Juan Guillermo”, *ABC*. Madrid, 1 de febrero de 1945.

Como ya vimos, a finales de 1945, y en el Gabinete Literario, tenía la segunda y última exposición, que realizaría en Las Palmas. Los treinta óleos a los que tenía oportunidad de acceder el público grancañario se encontraban dentro de la producción ya mencionada, pero con la novedad de incorporar a esta individual los cuadros que habían participado en los grandes concursos de la época, como eran el Salón de Otoño y la Nacional de Bellas Artes. Se trataba del *Bodegón del botijo* (fig. X), *Anacoreta* y la composición denominada *País* (fig. 6). Las tres, excelente ejemplos de ejecución académica.

Cullen del Castillo, en el ya mencionado texto, con el que hacía la presentación de Juan Guillermo, establecía una interesante distinción respecto a los bodegones presentados. Esta consistía en “bodegones tradicionales” y “bodegones modernos simples y esquemáticos”. En el primer grupo estarían el *Bodegón del botijo* (fig. X) y el de la *Perdiz* (fig. 7), “admirables de factura, jugosos, matizados con volumen y corporeidad”¹⁷. En el segundo estaría, entre otros, el *Bodegón de la tetera* (fig. 4), “que constituye un total alarde de simplicidad y acierto”¹⁸. M. Thousud, desde las páginas de *Canarias Deportiva*, prestaba su atención sobre todo el paisaje, en el que “ya se destacaba una fuerte personalidad. En ellos —añadía—, los términos son tratados con bastante acierto y el artista ya lleva camino de dominarlos”¹⁹.

Con un conjunto de obras dentro de la misma tónica que la de años precedentes volvía a exponer en Madrid, en febrero de 1946 (Sala Maribini). Presentaba dieciséis obras, que, aunque dentro de la órbita estilística de las anteriores, parecían señalar una orientación iconográfica cada vez más centrada en el paisaje, que ocupaba la mitad de la exposición (siete cuadros). Destacaban los de carácter urbano como *Las cuatro fuentes* y *Glorieta de San Bernardo*, sin olvidar el propio campo castellano, bien representado en *Panorámica* (fig. 5) o *La Veguilla*. Como en ocasiones precedentes, acompañaban a los cuadros de paisaje las composiciones de tipo religioso (*Anacoreta*) o mitológico (*Marinos*), así como los consabidos bodegones; *Metales*, *Porcelanas*, *Naranjas*...

Maribini se manifestaba como el estancamiento de una determinada opción pictórica. El problema que la obra de Juan Guillermo planteaba en ese momento, si se quieren ver los impedimentos que imposibilitaban la evolución de su pintura hacia las claves de una identidad necesaria, era el de su apego a las fórmulas de la pintura de Aguiar. Como una obsesión, la crítica volvía a incidir en el mismo

¹⁷ CULLEN DEL CASTILLO, op. cit.

¹⁸ *Ibid.*, op. cit.

¹⁹ THOUSUD, M., “Sobre la exposición de Juan Guillermo”, *Canarias Deportiva*. Las Palmas, 18 de diciembre de 1945.

punto: "... este pintor, mozo en edad —escribía Silvio Lago—, está todavía hechizado del gran ejemplo de uno de los primeros maestros jóvenes de nuestro tiempo: José Aguiar... Pero lo que en Aguiar está ya plasmado y único, en Juan Guillermo se resiente de su seguimiento sumiso e impersonal"²⁰. Bien es cierto, como se verá a continuación, que las similitudes se centran fundamentalmente "en las composiciones, (donde) apunta alguna conocida influencia"²¹.

Se puede decir que el conjunto pictórico formado por el trabajo de estos seis años se decanta en tres grandes grupos más o menos definidos, los tres señalados con la influencia de Aguiar, aunque con diferencias sensibles. Pues bien, el primer grupo la constituirían las obras de corte estrictamente académico; es decir, aquellos retratos, bodegones y paisajes realizados de acuerdo con unas recetas técnicas bien conocidas por un maestro como Aguiar (lo que no quiere decir que él hiciera una pintura estrictamente académica), y que se corresponde a unos códigos de representación con origen en la mejor tradición museística. Este tipo de pintura tiene por estos años un auge considerable, lo que explica el éxito sin paliativos de artistas académicos en la línea de un Benedito o un Sotomayor. Las facilidades de Juan Guillermo para el bodegón o el paisaje de corte académico son indiscutibles. En pocos años llega a realizar pinturas de la corrección del *Bodegón del botijo* (fig. X) o *Panorámica* (fig. 5). Otra cuestión sería la de los retratos, donde a pesar de la facilidad dibujística se encontraba con dificultades propias del género, como la que supone la búsqueda de la fidelidad al retratado, norma básica en todo retrato académico. Por otro lado, en lo que sería un segundo grupo, estaba la pintura de composición, mucho más cercana al Aguiar de todos conocido (*País, Estío...*). Aquí, el gran canario se enfrentaba con la inviabilidad de un camino por el que seguir, e inteligentemente acabó renunciando a él. Quedaba un tercer grupo: los paisajes urbanos y los de las cercanías madrileñas, comenzados con la serie *Desde mi ventana*. Los primeros manifiestan una pobreza de color indiscutible. Posteriormente, mostrando una predilección nada ajena a su maestro, empieza a emplear la espátula —aunque no sólo en los paisajes—, adquiriendo sus desmontes, sus vistas de las cercanías de la urbe madrileña, una mayor viveza tonal. De todos modos, a pesar de semejantes libertades de tipo técnico, sigue imperando el respeto al tono local y la correcta disposición de los distintos planos del espacio pictórico. Con todo, es su obra más original de estos momentos, aquella que le obligó a tomar las posturas más personales frente a la pintura, motivado quizá por la misma naturaleza del tema. El paisaje como elemento iconográfico —sobre todo el urbano— protagonizará

²⁰ LAGO, Silvio, "Un pintor canario: Juan Guillermo", *Domingo*. Madrid, 10 de marzo de 1946.

²¹ FONTES, Luis de, "Juan Guillermo", *Madrid*. Madrid, febrero de 1946.

la mayor proporción de las obras de Juan Guillermo en los próximos años.

Aun así, los inmediatos a Maribini se encuentran dentro de parecidas expectativas. Habría que recordar como hecho revelador que, siguiendo las concepciones academicistas, en 1948 presentaba al Salón de Otoño un desnudo, que es valorado por un crítico del evento como un ejemplo de la labor de un pintor que "no conoce las impaciencias de los principiantes osados, que va madurando su técnica y su concepto en el silencio de su estudio"²². De ese mismo año son también los resultados plásticos del viaje que realiza, junto con el asimismo pintor Antonio de Miguel, al norte de la Península, recorriendo Santander y el País Vasco. De aquella excursión han quedado dibujos y algunos óleos de temática paisajista (fig. 9), en los que se aprecia un cambio hacia nuevas valoraciones tonales, que recuerda en cierta medida a las de la pintura impresionista, al mismo tiempo que continúa insistiendo en el empleo de la espátula, con sus efectos consiguientes.

Hacia 1948, el pintor se ha alejado definitivamente de la compañía de Aguiar, quien, además, ha pasado todo el año anterior en América. Es precisamente a partir de ahora cuando su pintura empezará a dar un giro sustancial, en consonancia muy probablemente con la influencia determinante de los nuevos ambientes en los que se introduce. Se sabe que por estos años conoce a Martínez Novillo, Alvaro Delgado y —con anterioridad— a Redondela, entre otros, todos frecuentadores de la tertulia del café Gijón. Con toda seguridad, la procedencia de estos jóvenes pintores, distinta de la de Juan Guillermo, les hace tener una idea del hacer pictórico no coincidente con la de éste. El respeto por Aguiar, tantas veces comentado, se enfrentaba con la admiración de aquéllos por la obra de Vázquez Díaz y, sobre todo, por Benjamín Palencia. Con ser éste —pienso— un factor importante en lo que respecta al cambio aludido²³, no hay que desechar una cuestión de interés en la vida artística de nuestro pintor (sobre todo teniendo en cuenta que nunca más volverá a salir al extranjero): apunto al papel que el libro de arte desempeñó en las transformaciones de su obra a lo largo de su carrera.

Los cierto es que hacia 1949 trabajaba afanosamente en un conjunto de paisajes, con la idea de realizar una exposición a principios del año siguiente, en la Galería Buchholz. Se iniciaba un nuevo período con todas sus consecuencias.

²² PRADO LÓPEZ, José, "El pintor Juan Guillermo en el Salón de Otoño", *Prognóstico deportivo*. Las Palmas, 23 de octubre de 1948.

²³ A este respecto, Redondela me confesaba: "Al conocernos fue evolucionando. Sentía una gran admiración por nosotros."

EL PAISAJE COMO PREFERENCIA. LA ESCUELA DE MADRID (1950-56)

La trayectoria creativa de Juan Guillermo aparece implicada hacia los años cincuenta en la Escuela de Madrid²⁴, sobre cuya historia y valoración hay una amplia bibliografía.

No se puede afirmar que existan dudas en un amplio sector de nuestra historiografía artística sobre el significado y naturaleza de la Escuela de Madrid, cuya actividad se desarrolla —en lo esencial— en el marco de los cambiantes cincuenta. Algunos, como Areán²⁵ o Martínez Cerezo²⁶, han explicado el devenir de dicha formación de pintores con una coherencia en la exposición ciertamente innegable. En primer lugar, se consideraría como seguro precedente del grupo madrileño a la llamada Escuela de Vallecas²⁷, creada por Benjamín Palencia y un grupo de jóvenes pintores (Núñez Castelo, Alvaro Delgado, Gregorio del Olmo, Carlos Pascual de Lara y Francisco San José) en las postrimerías de 1939. El paso siguiente —determinante— sería la inauguración de una colectiva en diciembre de 1945, en la Galería Buchholz; llevada a cabo bajo la denominación de Joven Escuela Madrileña. Pero no es hasta la década de los cincuenta cuando las exposiciones realizadas con el rótulo de Escuela de Madrid se suceden con relativa frecuencia, no sólo en Madrid, sino también por provincias. Es en los primeros sesenta —1962, para ser más concreto— cuando el grupo alcanza su fin de trayecto.

Para los autores anteriormente mencionados, así como para Sánchez Camargo, máximo impulsor de la Escuela, existen los suficientes elementos de juicio para entender que nos encontramos ante un grupo de pintores cuyas obras obedecen a unas pautas o a una naturaleza bien definida. De este modo, Sánchez Camargo basa la especificidad de la Escuela de Madrid en la influencia benéfica de tres pintores: Vázquez Díaz, Solana y Palencia. Bajo las sugerencias de estos “factores maestros” se encontrarían: Alvaro Delgado, Redoncela, José Caballero, Juan Guillermo, Francisco Lorente, José Picó, Enrique Herreros, Juan Antonio Morales y Eduardo Vicente²⁸. El

²⁴ De hecho, el estudio de Camargo sobre la obra de Juan Guillermo se hace desde la consideración de la pertenencia de éste a una escuela madrileña de pintura (*La Nueva Escuela de Madrid*). Asimismo, Lázaro Santana realiza una serie de estimaciones previas sobre la significación de la “Escuela”, por estimar que ella está en los orígenes de la actividad pictórica del grancañario (op. cit., pág. 19).

²⁵ Ver los dos títulos siguientes de Areán: *Treinta años de arte español*. Guadarrama. Madrid, 1973. *Vida, ambiente y obra de Alvaro Delgado*. I. E. E. Madrid, 1973.

²⁶ MARTÍNEZ CERESO, *La Escuela de Madrid*. I. E. E. Madrid, 1977.

²⁷ M. Cerezo considera a la Escuela de Vallecas como “inequívoco antecedente de la Escuela de Madrid. En realidad, una es prolongación de la otra”. Véase M. CERESO, *Homenaje a la Escuela de Madrid*. Galería Altex. Madrid, mayo 1978.

²⁸ Todos ellos integraban su primer libro sobre la Escuela de Madrid (1954), relación que se vería ampliada y modificada en su obra posterior, *Diez pintores madrileños* (1964).

paisaje castellano mistificado (“una Castilla irredente”) sería el más fiel exponente de la obra de la Escuela, tratada por dicho autor en dos libros y varios artículos.

Recogiendo la herencia conceptual de Sánchez Camargo, pero ampliándola sensiblemente, Areán concreta los rasgos definidores del grupo madrileño en aspectos como la armonía del color (“ya dentro de una tendencia fovista reprimida, ya en marcado predominio de ocre pardos, grises y azules”), la preferencia por el paisaje madrileño, el empleo de la espátula y la utilización de múltiples capas superpuestas de pintura. Se ajustarían a estas características²⁹ también una nómina limitada de pintores: Alvaro Delgado, Arias, Agustín Redondela, Martínez Novillo, Menchu Gal, García Ochoa, Pedro Mozos, Pedro Bueno, Juan Antonio Morales, Juan Guillermo, Carlos Pascual de Lara y Eduardo Vicente. Juan Guillermo y J. A. Morales “han pertenecido y no pertenecido”, refiriéndose probablemente a épocas determinadas de estos pintores.

Por último, Martínez Cerezo, en consonancia con la intención de los autores precedentes, establece lo esencial del grupo en cuestión en los siguientes puntos: “formación básica preferentemente ibérica y una intención marcadamente antiacadémica..., un neocubismo de base; una especie de cubismo potencia hasta en los momentos en que menos lo parecía”³⁰. Siguiendo un criterio de selección desconcertante —el haber participado al menos en dos exposiciones—, considera como integrantes de la Escuela a Pedro Bueno, Arias, Alvaro Delgado, Menchu Gal, García Ochoa, Juan Guillermo, Macarrón, Martínez Novillo, Juan Antonio Morales, Gregorio del Olmo, Pascual de Lara, Redondela y Francisco San José.

El pretender una visión de la Escuela de Madrid en los términos anteriormente expuestos resulta un intento sistemático interesante, pero no del todo convincente. Los criterios de un Areán o un Martínez Cerezo llevan el inconfundible sello de las construcciones “a posteriori”, que dan una imagen de coherencia más bien artificial. Si nos atenemos a los aspectos identificativos de aquélla (maestros, cubismo potencial, empleo de la espátula, etc.), resultan insostenibles si se aplican de una manera rigurosa. Finalmente, el defender supuestos como los esgrimidos por Sánchez Camargo, que sostiene que la Escuela abrió las vías de la modernidad a la pintura española, significa no ajustarse a la verdadera realidad histórico-artística del momento.

Por el contrario, si nos acercamos a dicho grupo pictórico con la idea de conseguir una traducción lo más fiel posible de los hechos que protagonizó, se puede deducir una serie de conclusiones antes no señaladas. Evidentemente, hay que partir de una constatación: la no existencia de una voluntad por parte de los integrantes

²⁹ AREÁN, “Vida, obra...”, op. cit., pág. 67.

³⁰ M. CEREZO, “La Escuela...”, op. cit., pág. 105.

de la Escuela de Madrid de protagonizar un movimiento plástico de cualquier envergadura. De esta manera se explica que la justificación teórica o ideológica de la Escuela corriera a cargo de críticos e historiadores del arte (salvo las aportaciones modestas de Alvaro Delgado). Más que intencionalidad combativa —en la línea típica de las vanguardias—, lo que existía ante todo era una confluencia de intereses, en tanto en cuanto las colectivas posibilitaban promoción y conocimiento público. Unido a esto, convendría puntualizar lo erróneo de estimar que el número de componentes es tal o cual, desde el momento en que no hubo una sola exposición que se repitiese en cuanto a participantes. Se podrá objetar que algunos pintores intervinieron más que otros —Juan Guillermo, por ejemplo, lo hizo en la mayoría de las colectivas—, pero esto no es un criterio serio. Es más, la falta de un rigor en este caso demuestra a las claras el carácter más bien improvisado que suponía la participación en una exposición de estas características. Sin embargo, no se puede negar que los artistas que protagonizaron las exposiciones de la Escuela pertenecían a un espectro pictórico cuyos perfiles resultaban distinguibles frente a las corrientes de vanguardia y el academicismo. En cualquier caso, lo que sí se hace necesario es salirnos de la estrechez de las selecciones arbitrarias antes sancionadas para comprender que nos encontramos ante una opción de la pintura figurativa española de esos momentos. Desde esta visión habría que señalar que la Escuela madrileña respondía a una pintura preferentemente paisajista, que no olvidaba el bodegón y el retrato, siguiendo la trilogía temática tradicional. Siendo patente la influencia de maestros españoles —sobre todo de Palencia—, muchos de ellos reflejan filtraciones o asimilaciones del posimpresionismo de la Escuela de París, lo que daba a mucho de esta obra cierto aire ecléctico. Su mejor momento corresponde a la primera mitad de los cincuenta, cuando está en boga el mito de la hispanidad, cuando un nacionalismo desvirtuado apoya —más o menos explícitamente— la manifestación de una vanguardia castiza, portadora de un iberismo exaltado a partir del paisaje, fundamentalmente. Pero, como en las mismas bienales hispanoamericanas se comprobó, la ascensión de los modos vanguardistas —a partir de la abstracción— resultó imparable, para acabar siendo preponderante en la pintura joven de los últimos cincuenta. La Escuela de Madrid, que enlaza con aquella situación ambiental descrita, recogió, pues, el legado de una época llena de dificultades, impuestas por el desconocimiento y el aislamiento cultural del país. Todo ello no lleva consigo el menosprecio de las realizaciones de un Redondela o un Alvaro Delgado, por poner dos ejemplos representativos. Al contrario, sus obras responden a las claves de un lenguaje que se aleja de las imposiciones academicistas para efectuar un trabajo en los extremos ya comentados, generalmente lle-

vado a cabo con un oficio admirable. No obstante, sus limitaciones también hay que ponderarlas y, desde luego, resulta muy discutible el considerar al grupo madrileño como el motor de la renovación pictórica española, como lo ha señalado más de un autor.

La participación frecuente de Juan Guillermo en las colectivas de la Escuela de Madrid no fue impedimento en absoluto para que su carrera individual se manifestara con fuerza y decisión. Como ocurrió en realidad con todos los que dieron sentido a aquélla, la actividad individual prevalecía con mucho sobre cualquier empresa común.

En febrero de 1950 presentaba veintitrés óleos en la galería Buchholz, de Madrid. Dieciséis eran paisajes, y el resto lo constituían tres figuras: un interior, un retrato y un bodegón. Por lo pronto resaltaba, si se hacía una comparación con la anterior y lejana muestra de Maribini, el número considerable de paisajes (urbanos —los más— y de zonas campesinas). Era notorio que el pintor se había inclinado con predilección sobre este tema; lo que confirmará en las cuatro siguientes exposiciones. De esta forma, si hay una manera de definir este periodo sería considerándolo como el de la pintura de paisaje por antonomasia. Pero, aun así, ésta no era la novedad más importante. Se puede decir que Buchholz significaba un abandono de los planteamientos pictóricos de los años cuarenta y una nueva posición frente a los problemas de la pintura. Para entenderlo de otra manera, Juan Guillermo había pasado de una forma de hacer paisaje ligada a una tradición academicista a otra relacionada directamente con el paisaje de identificación posimpresionista (fig. 10). En efecto, en esta obra de Buchholz nos encontramos una auténtica liberación del color y del dibujo y una falta de respeto hacia las concepciones académicas del espacio pictórico. El color se imponía a veces sobre el propio dibujo, aunque la definición de las formas quedaba asegurada por una línea negra de contorno. Además, aquél se distribuía en el lienzo en contrastes bruscos de gamas frías y cálidas, dentro de los planteamientos de la pintura fovista. La pasta pictórica se aplicaba, en abundancia y a espátula, de una forma poco ordenada. Los paisajes representados recogían lugares madrileños —*Casa de la Moneda, Calle Requena, Desde el Viaducto*—, de las afueras de la capital —*Casa roja, Camino arriba*— y algunas vistas conquenses —*Jardinillo Solera* (fig. 12), *Vista de Cuenca*—, estas últimas producto de sus incursiones por Castilla. Pinturas como *Enamorada* o *Adúltera* adquirirían una morfología acorde con las características técnicas antes descritas para el paisaje.

La crítica de entonces recogía una interpretación sobre esta obra pictórica que parece razonable, a tenor de las características de la exposición. Se entendía la pintura de Buchholz dentro de un repre-

sionismo manifiesto. “En estos paisajes que Juan Guillermo expone —escribía José Prado López— está palpitante su propio corazón enervorizado”, para más adelante terminar: “Juan Guillermo ha logrado alcanzar su segunda época maravillosa. Seguimos firmes en nuestra fe por su triunfo definitivo en la etapa que ahora comienza”³¹. Tristán Yuste, de *Pueblo*, tras explicar aspectos técnicos (“su materia es espesa, porque se complace en recargar de grasa, pigmento y pincelada cada detalle por mínimo que sea”) deducía también unos contenidos expresionistas, al afirmar que “materia y alma están aquí, pues, como crispados y contraídos con una vacilante agnía que sólo se explica por una crisis de ideales no definidos que se operan en el pintor o por la exposición pictórica de un temperamento dionisiaco y violento, aparte de lo que tenga de artificio y de escuela todo esto”³². Más parece, sin embargo —y la evolución posterior de su pintura nos lo confirmará—, que las intenciones del pintor no iban hacia la consecución de un paisaje expresionista, sino más bien en el sentido exclusivo de una valoración de las posibilidades que ofrece el empleo de la materia pictórica.

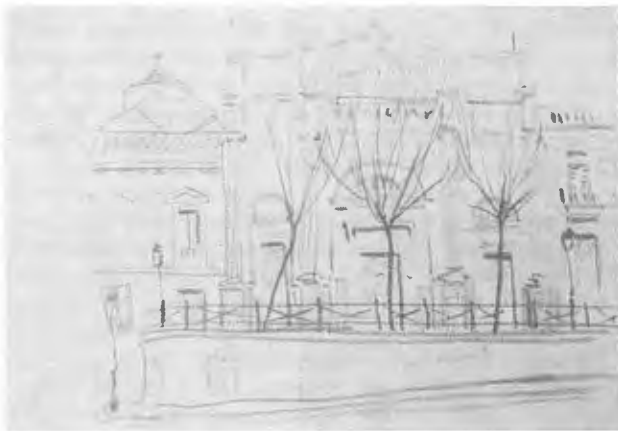


Fig. XII.—Plaza de la Marina. (Dibujo preparatorio.) 1951.

Cuando expone en Macarrón (enero de 1951), lo hace presentando treinta y dos óleos, de los que veinte constituían paisajes, de carácter urbano en su mayoría. Los diez restantes cuadros incluían dos

³¹ PRADO LÓPEZ, José, “Exposición de Juan Guillermo. Emisión de Radio Española. Madrid, 27 de febrero de 1950. (Texto mecanografiado.)

³² YUSTE, Tristán, “Juan Guillermo”, *Pueblo*, Madrid, 3 de marzo de 1950.

obras sobre las que realizará réplicas en estos años: *Coleccionista de sellos* y *Nena*. Presentaba también un retrato materno (*Mi madre*), un interior (*Rincón de costura*), tres asuntos de bodegón (*La mesa*, *Bodegón* y *La cesta*) y, por último, una obra llena de resabios solanescos: *Tallas antiguas*. Entre los paisajes urbanos, aparte de las novedades como *Plaza de la Marina* (fig. XI) o *Recodo* (San Antonio de la Florida; fig. III), se repetían temas como *Jardinillo Solera* (fig. 16) o *Calle Requena*, que manifestaban, por comparación con los de la exposición anterior, ciertos cambios apreciables.

En efecto, 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.

Esta tendencia a un orden es interpretado por el crítico Jaime Villarube como "un esfuerzo por dominar su ímpetu y suutilizar sus medios de expresión plástica". Además, "el tácito forcejeo entre su temperamento y su propósito se transparenta en algunos de sus retratos, desiguales de empaste y técnica"³³. Ramón Faraldo insiste en la misma cuestión cuando afirma que en la obra del grancañario "se ha unido con fuerte presencia lo que hace la eficacia del trabajo plástico: la emoción y la norma, la expresividad y el recato". Por otro lado, en lo que respecta a los retratos, "la seriedad de la empresa de Juan Guillermo se extrema y su trabajo, tal vez menos inspirado que en los temas de paisaje, gana en gravidez y disciplina", aunque "en los bodegones es todavía más grave"³⁴. No es necesario ahondar excesivamente en el análisis de estos comentarios para deducir de ellos una sintonía entre las soluciones pictóricas presentadas y las exigencias proyectadas por la crítica, más bien limitadas al contexto de una pintura que se encontraba dentro de los rasgos más o menos explicitados en la joven pintura madrileña de estos años.

Por estas fechas (abril de 1951) Juan Guillermo participaba en la "1.ª Exposición Colectiva", en Biosca, identificada prontamente por la prensa madrileña como una muestra representativa de la Escuela de Madrid. Ya hice notar en páginas atrás la participación frecuente de nuestro pintor en las colectivas realizadas bajo aquel rótulo. Como participante asiduo, pues, disfrutó de la buena acogida que por estos años tuvo el grupo. Sin embargo, como es lógico suponer, la obra presentada por Juan en dichas oportunidades carecía de novedad respecto a las individuales, que marcaban la auténtica dinámica creadora.

³³ VILLARUBE, Jaime, "Juan Guillermo, pintor vehemente", *Fotos*, Madrid, 10 de febrero de 1951.

³⁴ FARALDO, Ramón, "Juan Guillermo", *Ya*, Madrid, 28 de enero de 1951.

La misma Sala Biosca, en marzo de 1952, servía de escenario a la muestra más importante dentro de este periodo de predominio del paisaje. Eran esta vez veinte obras, de las cuales catorce eran paisajes y el resto estaba formado por tres bodegones, ya conocidos de exposiciones anteriores, más las novedades de *Pequeña Quiromántica* y *Arlequín con gallo*, dos aportaciones en el campo de la representación humana. Entre los paisajes expuestos presentaba una auténtica serie dedicada a los campos de Jadraque (Guadalajara), una geografía inolvidable para Juan Guillermo. Desde luego, Jadraque no constituía su primera escapada fuera de Madrid en busca de motivos para su pintura, pero el contacto con “una de las regiones más plásticas que conozco”, como llegó a afirmar el propio pintor, había causado en él una gran impresión. Cuando veintisiete años después, con motivo de su paso por el mismo lugar, lo rememore en su diario, llegará a decir: “Ahora, al cabo de tantos años, me emocionó volver a estas bellísimas tierras...; y comprobar que sólo he conseguido extraer de tanta hermosura un punto ífimo”³⁵. De esta serie forman parte obras como *Eras de Jadraque*, *Tierras de Jadraque*, *Panorámica de Jadraque* (fig. 15). Precisamente, un cuadro sobre este mismo tema, *Cargando costales* (fig. 13), obtendría la tercera medalla de la Nacional de Bellas Artes de ese año. Si atendemos a lo que sería el paisaje urbano, se observa como casi todos los temas representados aparecían por vez primera: *Vieja estación*, *Puerta Cerrada* (fig. 14), *Suburbio*, *Calle Segovia*...

Así pues, la obra de Biosca había puesto a prueba, positivamente, la capacidad de trabajo de Juan Guillermo, patentizando un esfuerzo de creación admirable. Los resultados de la exposición cara a la prensa suponían un éxito innegable, sobre todo si se comparaba con exposiciones precedentes. “Las esperanzas que ayer hacía concebir Juan Guillermo, están ya colmadas y logradas”, escribía Sánchez Camargo. “Su última exposición es la demostración de cómo este artista ha *construido* su pintura en la alianza feliz de encontrar modo y manera de procedimiento y encierra el aliento lírico de una sensibilidad y lo manifiesta a través de un lenguaje plástico”³⁶. Para Faraldo, “ante cuadros como *Bodegón del pan* no puede hablarse de gracioso decorativismo o caprichosa repentización”. Pero, sin duda, el lienzo que más le llega a impresionar es el de las *Eras de Jadraque*, “de una preciosa impregnación cereal (que) nos autoriza a hablar de una maestría difícilmente alcanzada, dos veces ejemplar: por lo que ha llegado a ser y por lo caro que ha llegado a pagarse”³⁷. Por su parte, para Figuerola Ferretti ninguna sorpresa constituía

³⁵ Diario del pintor (17 de abril de 1967).

³⁶ SÁNCHEZ CAMARGO, M., “Juan Guillermo en la sala Biosca”. *Hoja del Lunes de Madrid*, 24 de marzo de 1952.

³⁷ FARALDO, R., “Juan Guillermo”, *Ya*, Madrid, 30 de marzo de 1952.

la exposición de Biosca, sino, más bien, "satisfacción cumplida, prevista en las muestras aisuadas de su quehacer". Las anotaciones que realiza con respecto al color de las obras del artista canario tratan de demostrar que éste "ha encontrado la materia para definirse a una equidistancia entre las agudas tonalidades y los cromatismos amortiguados sin mengua de su vigor"³⁸.

Entre 1952 y 1953 protagoniza una serie de exposiciones en provincias (tres, en concreto), al cobijo que proporciona, como a muchos pintores, el pertenecer a la Escuela de Madrid. La Sala de Libros, de Zaragoza, la Sala Caralt, de Barcelona, y la Asociación Artística Vizcaína, de Bilbao, son los tres locales que dan la oportunidad a Juan Guillermo de dar a conocer su obra fuera del núcleo madrileño, oportunidad novedosa, si se exceptúa la exposición de Las Palmas, en 1945.

La muestra de Libros (abril de 1952) pocas innovaciones trae, pues la mayoría de los óleos son temas presentados con anterioridad. Eso sí, destacar una aportación: el *Bodegón de las peras*. Junto a este cuadro, además, la presencia, por primera vez, de cuatro acuarelas sobre tema madrileño: *Puente de Toledo*, *Puente de Toledo* (sic), *Dehesa de la Villa* y *Los Galipoteros*. No era partidario el pintor de exponer acuarelas y menos al lado de óleos, encontrándonos en este caso ante una rareza, lo cual no quiere decir que renunciase a trabajar con dicha técnica. De hecho, durante este período, muchísimos bocetos para sus cuadros de paisaje están realizados en acuarela.

Por su parte, la prensa aragonesa trata de igualar en méritos a Juan Guillermo con los demás integrantes de la Escuela de Madrid que han ido pasando por la sala. Se insiste en algunos aspectos ya apreciados por los colegas madrileños, como es el del abundante empleo de pasta: "Los quince óleos que ha traído a esta exposición son magníficos. Abundancia de pasta, que en algunos cuadros parece colocada en el lienzo directamente con el tubo, pero con una gracia, una seguridad y un vigor descriptivo que atrae"³⁹ (comentario hecho por un crítico del *Heraldo de Aragón*).

En la exposición de Caralt (marzo de 1953) las novedades tienen una mayor presencia: el *Bodegón de las rosas*, una *Marina* (de la Costa Brava), *Concurso Hípico* y *Paisaje de Sigüenza*, consecuencia este último de otra incursión por Castilla del tipo de la emprendida a Jadraque. Del viaje a Sigüenza, llevado a cabo con el pintor Redondela, se verán más resultados en la exposición de Bilbao.

La crítica barcelonesa, en la línea de la madrileña, recoge, sin

³⁸ FIGUEROLA FERRETTI, "Pinturas de Juan Guillermo", *Artiba*, Madrid, 23 de marzo de 1952.

³⁹ L. T., "Juan Guillermo en la sala Libros", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 17 de abril de 1952.

duda con más sutileza, impresiones sobre la obra del artista en lo que se refiere a su sentido del color. Este se vería relacionado de alguna manera con las opciones de una pintura propiamente española, bien estableciendo la pertinente vinculación con la obra de Palencia o, incluso, deduciendo “una reversión hacia los módulos de la pintura española a través, quizás, de Gutierrez de Solana”⁴⁰. Probablemente, lo más interesante en estos comentarios, por su coincidencia sobre todo, sean las observaciones referentes al carácter simplificador del dibujo de Juan Guillermo: “Muy a menudo —escribe Juan Cortés— las morfologías de Juan Guillermo descansan sobre una extremada simplificación, la cual sugiere en mayor grado que describe”⁴¹. En términos parecidos se expresa el crítico de *La Vanguardia Española*, Juan Barcino, cuando escribe: “Vemos a Juan Guillermo expansionándose en el disfrute conspicuente 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 ingenuísmos y sabias grafías...”⁴².

En noviembre del mismo año celebraba una exposición de características similares a la anterior en la Asociación Artística Vizcaína, de Bilbao. En ella se mostraban obras realizadas con motivo de su estancia en Sigüenza. Es el caso de *Cerros de Sigüenza*, *Eras del Prado* o *Paisaje y caminos de Sigüenza*. Otras, como *Desfile militar* y *Vendedor rural*, seguían el camino simplificador antes comentado. El resto de los dieciséis cuadros representaban temas ya conocidos del Madrid urbano y Jadraque. Para un periodista bilbaíno no hay duda sobre la naturaleza de esta obra: “Esta exposición se apoya en dos muletas evidentes, Van Gogh y Utrillo. Hay paisajes de campo afiliados al primer pintor y urbanos que siguen la huella del segundo”⁴³.

Se completaba este período con la participación del artista en Bienales, colectivas y Nacionales de Bellas Artes, como ya habrá deducido el lector. Así, el mismo año de la exposición de Bilbao, 1953, obtiene un accesit en la Nacional de Bellas Artes y participa en varias colectivas por América (“Arte Español”, en Santiago de Chile, y “Pintura Española”, en Lima). Sin olvidar la Bienal de Sao Paulo (1955), merece destacarse en esta breve panorámica su presencia en la III Bienal Hispanoamericana, en Barcelona, a la que lleva tres cuadros: *Interior pueblerino*, *Composición castellana* y *Martirio de San Sebastián*. Son obras no presentes en las individua-

⁴⁰ CASTILLO, Alberto del, “Juan Guillermo en la sala Caralt”, *Diario de Barcelona*. Barcelona, 19 de marzo de 1953.

⁴¹ CORTÉS, Juan, “Juan Guillermo”, *Destino*, Barcelona, 14 de marzo de 1953.

⁴² BARCINO, Juan, “Juan Guillermo en la sala Caralt”, *La Vanguardia Española*. Barcelona, 26 de febrero de 1953.

⁴³ J. DE B., *Juan Guillermo en la Asociación Artística Vizcaína*. Bilbao, 1953.

les ya mencionadas, pero que se encuentran dentro del lenguaje plástico que define este momento. Estas pinturas, como ocurría en general con las de los que de alguna manera daban consistencia a la Escuela de Madrid, testimoniaban una vía en la pintura española que, a pesar de los refuerzos ideológicos de la crítica, entraba inevitablemente en crisis ante la contundencia y divulgación cada vez mayor de la alternativa vanguardista. En este sentido, la Bienal de Barcelona representaba, por muchos conceptos, un espaldarazo valioso al arte abstracto, reforzado con la presencia de los artistas norteamericanos. El espíritu inquieto y crítico del pintor canario no fue ajeno a esta situación ambiental de crisis.

Precisamente, a mediados de 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, sino que, en lo fundamental, otras serían sus preocupaciones temáticas a partir de estos momentos, si bien en muchos casos el paisaje se presenta como elemento integrador de esos nuevos temas. Sería, pues, indicado tratar de sacar una serie de conclusiones generales sobre la identidad del período que ahora concluye, antes de pasar al siguiente.

En primer lugar, se debe precisar que porque sea evidente el sentido de ruptura de Buchholz (1950), en algunos aspectos no parece prudente creer olvidadas algunas de las conquistas conseguidas durante los cuarenta, que no se pierden, desde luego, ahora. No hay que olvidar que durante los años de influencia de Aguiar, Juan adquirió una sólida formación sobre lo relacionado con el mundo de la técnica pictórica —verdadera obsesión en el pintor gomero—, formación que conservó como una base sólida en años posteriores. Por otro lado, tampoco hay que olvidar que fue precisamente durante aquellos años cuando se decantó su predilección por el paisaje.

En cualquier caso, asistimos en estos años a una actividad artística febril, dinámica como no se vio antes ni se verá después en la biografía del gran canario. Con su bloc, solo o en compañía de otros pintores, recorre minuciosamente y con frecuencia todos los rincones del viejo Madrid y sus alrededores. Se han conservado afortunadamente una cantidad estimable de estos dibujos, realizados en rápidos trazos, con la facilidad de buen dibujante que siempre le caracterizó. Rincones del Madrid de los Austrias (fig. III), edificios de importancia (fig. XI), pequeñas plazas, o simplemente cualquier edificación sugerente, eran sus motivos urbanos preferidos. En el mismo lugar delimitaba las distintas zonas de color a llevar al lienzo. Pero no sólo Madrid, sino otros lugares castellanos como Cuenca, Jadraque o Sigüenza fueron objeto de su interés por el paisaje. De estas excursiones, que podían durar hasta dos semanas, se traía el pintor

un sinfín de anotaciones, dibujos e incluso acuarelas. Luego, ya en el estudio, preparados sus lienzos a base de caseína, pasaba los temas escogidos a la tela, comenzando por un dibujo a carboncillo de éstos.

En otro orden de cosas, ¿cabría situar la pintura que estudiamos en la órbita de alguna influencia determinada? La pintura de paisaje, sin duda, gozaba de un gran favor en la España de la primera mitad de los cincuenta. Era el género predominante, como lo demuestra la impronta de la obra de Palencia —consagrado en la I Bienal Hispanoamericana— en los pintores jóvenes del momento⁴⁴. Se podría pensar, a la luz de tal situación, en una relación directa entre los modos pictóricos del pintor albaceteño y los paisajes de Juan. Lázaro Santana, al referirse a la pintura de paisaje campesino de éste —por lo menos eso creo—, afirma que “la influencia de Benjamín Palencia entonces es evidente”⁴⁵. En verdad, las vistas de Si-güenza o de Jadraque (ver fig. 15, por ejemplo), es decir, el paisaje no urbano de este momento, participa de algunos de los componentes de la obra de Palencia, tanto en lo que es el tema en sí como en el tipo de perspectiva. Pero, en lo que se refiere al color no parecen tan claros los paralelismos. Las pinturas del grancanario recogen unas preferencias que se podrían ubicar en el área de un fovismo atenuado, predominando en la paleta la gama de ocres. Por otra parte, muchas veces el pintor se vale del dibujo para delimitar las formas y acabar imponiendo un orden. Parecidas características podríamos comprobar en los paisajes urbanos. Sin embargo, ¿se puede decir que este tipo de vistas urbanas (fig. 10) se insertan dentro de alguna línea maestra española? Yo pienso que no y que, en efecto, los comentarios que apuntaban hacia una asimilación de la pintura de postimpresionistas como Van Gogh y Utrillo son bastante acertados⁴⁶. No persigo, por supuesto, restar originalidad y valor creativo a los planteamientos de nuestro pintor; al contrario, sobre este conjunto de sugerencias ya señalado, acabará plasmando en sus obras un inconfundible sello personal, lo que hace de esta etapa que sea la primera con auténticas señas de identidad. Cabe añadir que semejantes características de color y dibujo poseen sus bodegones —muy simplificados temática y formalmente— y retratos del momento, aunque en el caso de estos últimos no se trate exactamente de retratos. Es el caso de *Pequeña Quiromántica* o *Coleccionista de sellos*.

⁴⁴ No se puede olvidar, además, que las preocupaciones de Palencia por el paisaje sobrepasaban lo que sería una mera preferencia temática, para adentrarse en el terreno de las interpretaciones ideológicas. Basta con leer sus escritos a raíz de la I Bienal, donde se define por una mística del paisaje castellano (véase AGUILERA CERNÍ, *La posguerra. Documentos y testimonios*. Publicaciones M. E. C. Madrid, 1975, pág. 87.

⁴⁵ SANTANA, Lázaro, op. cit., pág. 25.

⁴⁶ Se sabe de la predilección del pintor por la obra de Van Gogh, a quien había estudiado apoyándose básicamente en una bibliografía especializada.

Finalmente, se hace necesario el realizar algunas puntualizaciones sobre el lado significativo de esta pintura. 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, por supuesto, los medios de locomoción modernos tienen un lugar. En lo que respecta a los temas rurales, los lienzos se cargan de sentidos más concretos. Hay una evidente exaltación del mundo campesino castellano. Cuando el artista realiza sus excursiones a por temas para sus paisajes, va con el propósito de una búsqueda de "motivos castellanos"⁴⁷, es decir, con la idea de representar un paisaje diferenciado, con unos rasgos determinados; en donde, ahora sí, la figura del campesino y de los animales de labranza juegan un papel integrador indiscutible. No se trata, pues, de representar una "vista" simplemente, sino que existe toda una revalorización de unas formas de vida muy concreta. En otro orden de cosas se encontraban otras elecciones iconográficas, minoritarias si se quiere, pero evidenciadoras de toda una predisposición por parte del artista. Sus *Concurso Hípico*, *Desfile militar* o *Plaza de Cataluña* (fig. 12), revelan una dirección claramente ingenuista tanto por lo que hace al tema como por la forma de representación, en la que la simplificación y el esquematismo advertido en sus paisajes urbanos llegan a su máxima expresión. Entonces, la elementalidad, la sencillez y una despreocupación total por las cuestiones trascendentes parecen más que suficientemente explicitadas. En esta misma línea extrema podrían situarse algunos de sus escasos bodegones, como el *Bodegón del pan*.

"No hay pintura sin concepción geométrica." (J. Guillermo, 1956)

EL PERIODO CONSTRUCTIVISTA (1956-1965)

Si ha habido en la pintura de Juan Guillermo alguna inclinación mantenida por encima de los distintos momentos ya vistos, sea probablemente la que se define por la búsqueda de un orden formal. Parece claro que el camino preferido por el artista para acercarse a la obra era generalmente el analítico. Las nuevas realizaciones que aparecen en la segunda mitad de la década no harán sino acen-

⁴⁷ En sus comentarios a la excursión a Jadraque, escritos en su diario, el pintor comenzaba: "Fui a él en busca de motivos castellanos" (17 de abril de 1967).

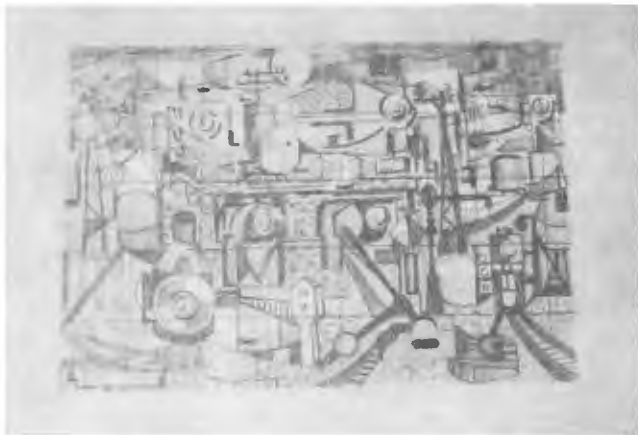


Fig. XIII.—Nocturno en la estación de Villalba. (Dibujo preparatorio.) 1956.

tuar tal trayectoria. Con esta perspectiva se abre el período que tituló *constructivista*, bien entendido que semejante denominación se refiere a una pintura que es exclusivamente figurativa y que debe aplicarse en un sentido amplio: con ella englobamos toda una pintura de morfología caracterizada por la fundamentación en la geometría.

Desde 1953, como ya hemos visto, ha dejado Juan Guillermo de realizar las acostumbradas exposiciones anuales y su nombre sólo aparece en colectivas, bienales y concursos nacionales. Tras este momento, relativamente largo, más bien reflexivo, vuelve a exponer individualmente en noviembre de 1956, siendo la sala la de la Dirección General de Bellas Artes. Se trataba de venticuatro obras, todas realizadas —según propia confesión del pintor— en el último año y medio⁴⁸. Considerando que desde hacía tres años y medio no exponía en Madrid y que los nuevos cuadros respondían a una orientación desconocida hasta entonces en su producción, no es de extrañar el sentimiento de sorpresa que produjo al visitante de la sala de Recoletos.

De entrada, estaba patente que se había producido un auténtico vuelco en lo que serían las aportaciones iconográficas. En un intento de sistematización, podíamos concretar esta innovación en los siguientes grupos temáticos. En primer lugar, el mundo de las ma-

⁴⁸ Véase TRENAS, Julio, "Entrevista con J. Guillermo", *Pueblo*, Madrid, 13 de diciembre de 1956.

quinarias, presente en obras como *Ferrocarril n.º 1*, *Ferrocarril n.º 2*, *Pisonadora* o *Trilladora*. Al margen de sus innegables posibilidades a la hora de una traducción plástica, lo cierto es que para el pintor guardan un sentido que él mismo explica, al ver en ellas “la continuidad de mis juguetes infantiles. Esos tremendos juguetes que entonces se nos antojaban las máquinas y que luego pueden ser trágicos para los hombres”⁴⁹. Un segundo grupo estaría definido por su vinculación con el mundo campesino, una constante en la obra del canario hasta el final de su vida, y que se encontraría representado por lienzos como el magnífico *Viejo vagón de ganado* (fig. 19), *Campe-sino*, *Castilla*, *Palomera*, *La Melgosa*, estos últimos, los únicos paisajes de la exposición. En contraste con éstos, cuadros como *El gran solitario*, *Carnestolendas* o *Espantapájaros* componían el conjunto más sorprendente, donde se pretende indagar —de una forma poco clarificada— en contenidos que estarían dentro de unas coordenadas de orden mágica. Por último, nos encontraríamos con la obra de significación más directa, aquella que carece de imprecisión interpretativa, como es el caso de *Reminiscencias marítimas* (fig. 18), *Construcción urbana* (fig. 20) o *Nena*. Una vez más, como venía siendo constante en otras exposiciones, Juan Guillermo no orientaba los asuntos de su pintura de una manera unidireccional, sino que abría la posibilidad de una diversificación.

Si nos acercamos ahora a lo que serían las claves del nuevo lenguaje plástico, es necesario anotar que se acentúa la tendencia hacia el orden y la geometría, lo cual se manifiesta en la práctica por una interpretación en grado variable de las aportaciones de la figuración constructivista y del cubismo. De esta manera, el interés por la obra picassiana, que había demostrado desde años atrás, alcanzaba una explicitación, aunque ésta fuese bastante particular, en tanto en cuanto no se trata de un alineamiento con la pintura cubista, sino del aprovechamiento particular de las conquistas formales implantadas por aquélla. Con todo lo dicho se comprenderá que estaba más que claro y manifiesto el rigor que el artista había impuesto a su obra. En lo referente a los resultados morfológicos, ésta se presentaba con cierta variedad. El caso más peculiar estaba en el grupo de pinturas divididas en recuadros, donde se situaban distintos aspectos relacionados con el tema general, como si de una narración se tratase (fig. 18). Esta disposición nos trae a la memoria la pintura gótica secuenciada de los retablos, la misma estructura narrativa del cine o las viñetas del cómic. El mismo autor lo aclara con estas palabras: “Es muy vieja en el hombre la necesidad de narrar de un modo sucesivo. Esto propicia la composición políptica. A pesar de la obsesión por la síntesis, el artista, como todo ser humano, tiende a lo barroco, a lo complicado. Se

⁴⁹ *Ibid.*, op. cit.

explican las cosas por un método de sucesión de ideas, aunque a la hora de citar una influencia para esta elección, no dude en afirmar que ésta parte de los *primitivos*, con especial predilección por los españoles y los italianos”⁵⁰. Ciertamente no se puede descuidar el interés de Juan Guillermo por la pintura gótica. En sus frecuentes visitas al Prado, la escasa representación de pintura primitiva que el Museo posee es estudiada con detenimiento por él, quien realiza incluso algunas obras inspiradas en aquélla de una forma directa, como es el caso de la titulada *Composición* (fuera de la exposición). Sin embargo, sería difícil no recordar la pintura constructiva de Torres García ante esta obra. El pintor uruguayo inicia precisamente un tipo de descomposición similar en los primeros años de la década de los treinta, para luego, durante su estancia americana, continuarla con variaciones. Pero las obras de Juan Guillermo se apartan de las realizaciones de Torres García, sobre todo, por la mayor intencionalidad abstracta de este último, plasmada en unas mínimas referencias objetivas y una máxima atención a las posibilidades de la línea —preferentemente recta— y el color; al margen de que no existe en este pintor la predilección por contenidos complejos, como ocurre en algunos lienzos de nuestro pintor. Había, por otro lado, una parte importante de la producción de 1956 que no se definía por la distribución cuadrangular o rectangular mencionada y que oscilaba desde un planteamiento constructivista extremo, como son los casos de *Nocturno en la estación de Villalba* (fig. XIII), *Construcción urbana* (fig. 20) o *Trilladora*, al caso contrario de *Viejo vagón de ganado* (fig. 19), donde el realismo de la representación se conserva íntegramente. De todos modos, a pesar de que se puede considerar como característico de este momento la tendencia del pintor por llevar el tema al plano único del cuadro, éste no renuncia del todo a las sugerencias tridimensionales, verificables en la consideración del paisaje de fondo, o en la constatación del sentido del volumen en muchos de los objetos representados.

En la técnica pictórica existen puntos de continuidad con el período anterior, como se puede comprobar en la abundancia de materia en los cuadros y en el no abandono de la espátula, aunque ésta se emplea conjuntamente con el pincel. Anotaría, también, que la pasta es distribuida en el lienzo de una forma ordenada, siguiendo muchas veces la guía que supone la línea que delimita las figuras. Esta característica se acentuará más todavía en años posteriores. En lo que trata al color, se ha producido un aumento de los marrones, al mismo tiempo que la gama empleada en su totalidad se ha vuelto más oscura, dando una impresión de sordidez muy marcada, quizás en un intento de adecuar los valores expresivos del color con

⁵⁰ *Ibid.*, op. cit.

determinados temas que requerirían tal apoyo. De la importancia que Juan Guillermo le confiere a esta vertiente de su obra valgan sus propias palabras, a propósito, precisamente, de la exposición comentada: “Efectivamente —asevera—, la materia de un cuadro es para mí uno de los puntos fundamentales en los que se apoya la trascendencia de una obra”⁵¹.

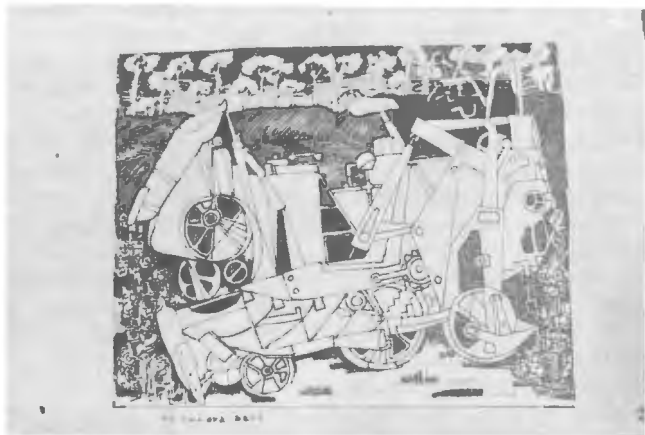


Fig. XIV.—Trilladuras azul. (Dibujo preparatorio. Del diario del pintor.)

En el espacio de un año, 1957, lleva sus pinturas, con temas prácticamente idénticos a los expuestos en 1956, a Barcelona (Ateneo), Santander (Sala Sur) y nuevamente Madrid (Ateneo). En ese mismo año, *El gran solitario* obtendrá la 2.ª medalla de la Nacional de Bellas Artes, todo un signo de reconocimiento a su nueva obra, en un certamen que entraba en el declive del descrédito al mismo tiempo que el arte español se abría a las tendencias universales. A lo más que podía llegar la permisibilidad de los organizadores de las Nacionales, en estos momentos, era a la admisión de una figuración que, como era el caso de Juan Guillermo, acusase la búsqueda de renovación en los términos ya mencionados.

Lógicamente, la crítica madrileña y barcelonesa interpreta el nuevo cambio dado por la pintura del grancanario como un punto de inflexión en su carrera artística, a partir del cual se abren nuevas expectativas. Hay coincidencias que no dejan de resultar reveladoras del aporte ideológico sobre el que se basan muchos especialistas de la

⁵¹ Entrevista para Radio Nacional de España. Madrid, diciembre de 1956. Texto mecanografiado.

crítica de arte en esos momentos. Así, se insiste en la vinculación de la obra en cuestión con cierto trasfondo racial. “Uno piensa—escribe Figuerola Ferretti—ante las obras de Juan Guillermo, en una pintura de entraña racial, dichosamente confirmada desde los amplios jalones de Valdés Leal y Solana”⁵². Sobre similares relaciones vuelve a insistir Angel Marsá, quien a propósito de la exposición del Ateneo de Barcelona concluye diciendo: “Pero ya se ha dicho, la esencialidad ibérica prima en esa pintura dramática y abrupta de Juan Guillermo, en cuya geometrización aparential debe verse un permanente esfuerzo de expresión”⁵³. Pero quizás lo más interesante de la reacción de la crítica venga relacionado con las nuevas posibilidades interpretativas que ofrece esta pintura, lo que queda reflejado, además, en la disparidad de comentarios que provoca. “Hay algo de humano y trascendente en esa pintura —escribe Jorge Benet—, donde se busca aprehender el sentido mágico de las cosas y donde éstas cumplen una misión elemental de engranajes estructurales”⁵⁴; aunque para Alberto del Castillo, “composición y color, en una misma y sola voluntad ordenadora tienden al exclusivo objetivo de sensación de reposa, de quietud y de silencio”⁵⁵. Para Ramón Faraldo —quizás el más agudo— no está tan claro el sentido último de la nueva pintura de Juan Guillermo: “Lo que no se ve aún es el móvil final, la intención de su magia, lo que quiere decirnos”⁵⁶.

Está fuera de duda, pues, que con la obra de la exposición de 1956 se abrían nuevas vías en la trayectoria pictórica de Juan. Ya no se trata de soluciones plásticas en los límites de una interpretación del paisaje urbano o rural (por poner motivos predominantes), sino que —y esto era un móvil poderoso para el cambio— la índole de una parte importante de sus creaciones se adentran ahora en la búsqueda de nuevos contenidos. De hecho, este cambio representaba un signo revelador de su actitud frente a los retos de la pintura, que si bien no es nueva, se pone de manifiesto más que nunca a partir de estos momentos. Esta actitud venía impulsada en lo fundamental por la necesidad de dar salida a los problemas que planteaba la excesiva preponderancia del oficio sobre el concepto, lo que le llevará, en una posición de autoexigencia, a posibilitar, ya en los sesenta, otros resultados en el campo de la expresión. Pero —y volvemos al caso concreto de las obras de 1956— el problema más importante que en-

⁵² FIGUEROLA FERRETI, L., “Pintura de Juan Guillermo”, *Arriba*, Madrid, 12 de diciembre de 1956.

⁵³ MARSÁ, Angel: “Juan Guillermo”, *El Correo Catalán*, Barcelona, 16 de febrero de 1957.

⁵⁴ BENET, Jorge, “Exposiciones en Barcelona”, *Revista*, Barcelona, 1 de marzo de 1957.

⁵⁵ CASTILLO, Alberto del, “Crónica de Barcelona”, *Goya*, núm. 17, Madrid, noviembre-diciembre de 1956, pág. 336.

⁵⁶ FARALDO, Ramón, “Juan Guillermo en el Museo de Arte Contemporáneo”, *Ya*, Madrid, 13 de diciembre de 1956.

contramos en esta pintura, en lo que respecta a su lado semántico, radicaba en su desconcertante variedad temática, que impedía centrarla en la coherencia de un pensamiento determinado. Por ejemplo, en sus cuadros compartidos, ciertamente, está presente un mundo de carácter mágico (es el caso de *El gran solitario*), pero no tiene inconveniente en hacer partícipe de tal disposición narrativa temas evidentemente simples como *Reminiscencias marítimas* (fig. 18), o el *Circo*.

A 1957 le suceden dos años durante los cuales el artista renuncia a exponer de forma individual, aunque, como es habitual, siga interviniendo en actividades colectivas (exposiciones de la Escuela de Madrid; participación en el Pabellón Español de la Exposición Universal de Bruselas, en 1958; segundo premio provincial de Bellas Artes, de Alicante; colectiva "Veinte pintores españoles"...). Mientras, preparaba con especial cuidado la obra que iba a presentar en la ya conocida sala de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, en abril de 1960.

Si se relaciona esta muestra con la de 1956 no es difícil encontrar similitudes, ya que tanto una como la otra exteriorizaban la base de unos mismos planteamientos de orden y geometría; pero la más reciente dejaba ver nuevas formulaciones, hasta el punto de obligarnos a un análisis detenido.

Entre estos diecinueve cuadros, aparte de su insistencia en asuntos campesinos (*Pueblo castellano*, *Verbena pueblerina*) y aquellos otros cargados de sugerencias misteriosas (*Espantapájaros*, fig. 22; *Nocturno íntimo* o *Espantapájaros benévolos*), el pintor incorpora un ambiente que será a partir de ahora uno de los centrales en la temática de sus obras: el mar y sus gentes. Desde los años cincuenta veraneaba en la costa mediterránea, y sus cuadros sobre Calafell (fig. V), no expuestos hasta 1963, son producto de tales estancias; pero es a partir de su establecimiento en Denia cuando su obra va a recoger con una mayor repercusión sus impresiones sobre un marco ambiental tan distinto al de la Meseta castellana. Me refiero a lienzos como *Viejas reparando redes* (fig. 25), *Corretas en la playa*, *Desnudo en la playa* (fig. 28), *Pescador de almejas*. En ellos, la integración hombre-paisaje renovaban la impresión producida por los cuadros de Jadraque. La figura de la bañista (fig. 28) se convertirá casi en una constante temática, al repetirse en creaciones posteriores. Por otro lado, la presencia del pescador o la de las mujeres en las labores de la pesca incidía una vez más en un interés por las faenas humildes y sencillas del hombre. Los dos bodegones presentados, *Bodegón de la ventana* y *Bodegón de la plancha* (fig. 21), por la escasez de elementos representados y la naturaleza modesta de ellos, anunciaban un camino de depuración que desembocaría en el austero

Bodegón del pan (fig. 38), de 1968. El mundo de la maquinaria se verá ejemplificado esta vez con una única obra, *Trilladora*, mientras que otras como *Barca abandonada* (fig. 24) o *Fábrica abandonada* (fig. 23), eran portadoras de significados bien explícitos, muy acorde con una indagación en las sugerencias poéticas que permitía tal temática, manifestadora de un interés por lo viejo, lo ruinoso, los objetos ya desechados; algo que se encontraba señalado en obras anteriores, como *Vieja estación* o *Viejo vagón de ganado* (fig. 19), pero que ahora ocupa un orden de preferencia mucha mayor. Por último, el lado de lo ingenuo se proyecta en una obra como *El parque infantil* (fig. XV). Sería pertinente anotar que a partir de estos momentos, ciertos elementos iconográficos adquieren una clara autonomía de representación, en el sentido de que aparecen en distintos temas por encima de la estricta especificidad de éstos. Me refiero a las sogas, trapos viejos, ruedas con ejes rotos, ladrillos descoloridos, entre otros.

Asimismo, ya lo adelanté, la obra de 1960 continuaba centrada en planteamientos formales derivados de una asimilación del constructivismo y el cubismo, aunque con innegables modificaciones que denotaban un laborioso pero eficiente proceso de transformación dentro de las alternativas del lenguaje geométrico. Había desaparecido sus cuadros compartimentados y, al igual que en 1956, algunos de ellos, como *Barca abandonada* (fig. 24) o *La Barca*, sin renunciar a una consideración volumétrica en último extremo, tendían en su representación a proyectarse sobre el plano único de la tela. En la dirección que indicaba la presencia del cubismo peculiarmente asimilado, tenemos buenos ejemplos, como es el caso de *Nocturno marino* o *Pueblo castellano*, sin olvidar que la mayoría de la obra presente en esta exposición participa, en mayor o menor medida, de la herencia geométrica del cubismo. Desde luego, las novedades más sobresalientes se perfilan en los casos de *Desnudo en la playa* (fig. 28) y *Parque infantil* (fig. XV), donde la morfología de las obras es la resultante de una personal interpretación de la pintura picassiana poscubista. Por todo lo dicho, se comprenderá que no exagero si afirmo que la obra del pintor malagueño constituye uno de los puntos claves a la hora de explicarnos la génesis y consolidación de la pintura de Juan Guillermo de este período. En este sentido, el pintor canario es un ejemplo reconfortante del influjo picassiano en la pintura española de postguerra.

En los aspectos técnicos parecía cada vez más evidente el predominio del pincel sobre la espátula, reservada ya a escasos detalles. La perfecta ordenación de la pincelada es distinguible al identificarse, en su forma regular, por el contraste de distintos tonos, preferentemente en los fondos de las obras. De esta forma se acentuaba aún más el sentido constructivo de las pinturas. Pero en lo que atañe

al empleo de la materia pictórica, Juan Guillermo sigue fiel al viejo legado de Aguiar, y sus cuadros se nos presentan plenos de pasta. Los colores, motivado probablemente por la inclusión de bastantes temas marinos, pierden esa tendencia al oscurecimiento que habíamos visto en los lienzos de 1956. La gama sigue siendo limitada y el puesto reservado a los ocre y sienas de años anteriores no se ha perdido, enjugándose éstos con azules, verdes y rosas, fundamentalmente. Desde el punto de vista de la elaboración de la obra, el pintor seguía trabajando en estos años como lo hiciera tiempos atrás. Cada obra se gestaba con un dibujo o varios detalles del tema, para luego proseguir con el necesario boceto. El boceto era realizado también a lápiz, pero muchas veces terminado a tinta. A partir de éste, procedía, una vez preparado el lienzo y esbozada la composición a carboncillo, a "manchar", es decir, a disponer de los primeros empastes muy leves sobre la tela. Por lo general, una vez acabado este proceso, no terminaba la obra hasta el final, sino que la emprendía con otros cuadros, de tal forma que siempre tenía hasta diez o más obras "manchadas". Por otra parte, es conveniente precisar que, a partir del comienzo de su diario (1961), mucha de su obra posterior nace precisamente en sus páginas, como dibujos previos (ver figs. I, VI, VIII, IX, XIV, XVI, XXI).

Tras una salida a Bilbao, en mayo de ese mismo año —donde no presentaba, obviamente, ninguna novedad—, en abril de 1963 se inauguraba la que sería su última muestra fuera de Madrid, la de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, en Salamanca. En realidad, la exposición salmantina suponía en su mayor parte una reiteración de la obra presentada en 1960. Junto a este conjunto mayoritario aparecían, además, cuadros de temas marinos inspirados en Calafell (con los que había efectuado una auténtica serie, así como otros sobre Sigüenza).

No era de esperar por parte de la crítica, tanto madrileña como bilbaína o salmantina, apreciaciones de tipo negativo, en coherencia con la buena acogida que había tenido su obra de finales de los cincuenta. Sánchez Camargo, amigo muy estimado por el pintor, era el autor de la presentación del catálogo para la exposición en la Dirección General. En términos elogiosos escribía: "Pocos son los pintores que pueden quedarse a solas con la pintura sin pasearla, sin dialogarla, sin publicarla, y por eso cada etapa en la vida artística de Juan Guillermo es una victoria sobre el secreto y el velo de la pintura; cada vez ha conquistado algo de manera definitiva y ha conseguido, en tiempos en que todos se parecen, no parecerse a nadie ni a ninguno"⁵⁷. Ahondando en esta visión de Juan, como

⁵⁷ SÁNCHEZ CAMARGO, M., *Juan Guillermo*. Catálogo de la exposición de la Dirección General de Bellas Artes. Madrid, marzo de 1960.

un artista de profunda individualidad, escribía Sánchez María desde las páginas de la prestigiosa revista *Goya*: “Identificar un Juan Guillermo entre otras obras es tan sencillo como separar una bola negra de varias bolas blancas. El pintor ha venido desarrollando su arte con pausada seguridad, intentándolo como todo artista de adquisiciones afines y de hallazgos propios.” Más adelante sienta una valoración del mundo temático sobre el que se centra esta pintura: “Su curiosa temática de barcas panzudas y ropas tendidas, trilladoras y espantapájaros, carretas y troncos, maderas y cuerdas, conos de cereal amarillo y buhos misteriosos alcanza suma vigencia y despierta poético interés”⁵⁸. Significativamente, todos hacen notar el cuidado con que ha sido realizada esta obra: “En realidad —escribe el crítico de *La Gaceta del Norte*— toda la pintura de Juan Guillermo parece extremadamente meditada. Cabría incluso hablar de cerebralismo”⁵⁹; coincide así con la misma opinión de Sánchez Camargo, para quien nos encontramos ante “un buen arquitecto de la pintura. Huye de la facilidad, de la terrible mancha, del equivocado boceto, de ese amagar y no dar tan frecuente; tan propicio para que parezcan las cosas lo que son en realidad...”⁶⁰.



Fig. XVI.—Bodegón de la Jaula. (Dibujo preparatorio del diario del pintor.)

⁵⁸ SÁNCHEZ MARÍN, V., “Dos pintores de la Escuela de Madrid”, *Goya*, núm. 36, Madrid, abril-marzo de 1960, pág. 220.

⁵⁹ S. DE S., “Juan Guillermo en el Museo del Parque”, *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 11 de mayo de 1960.

⁶⁰ SÁNCHEZ CAMARGO, M., *Juan...*, op. cit.

En una visión panorámica que englobase tanto la pintura de estos últimos años como la de la segunda mitad de los cincuenta, nos encontraríamos con los rasgos esenciales de la contención geométrica y la preferencia por un espectro temático bien característico. En realidad, tales características seguirán dándose en la obra del pintor en los años inmediatos a su última exposición, de 1965, y aún en años posteriores, aunque en estos últimos resulte incuestionable un reflejo en sus creaciones de planteamientos que dan a su pintura un cariz que la diferencia de épocas anteriores, como ya veremos.

Había conseguido, efectivamente, imponer una forma de pintar sumamente original, respetada por lo que suponía de hondo oficio y de cualidad expresiva. Pero lejos de desembocar tal posición en la acomodación a un lenguaje reincidente, dentro de las pautas marcadas por estos años de hacer pictórico —proceso muy común en muchísimos pintores que han llegado sobre todo a cierta edad—, Juan Guillermo sigue sometiendo su pintura a nuevas tentativas, sin apartarse bruscamente de la línea de coherencia que le imponía su obra anterior. En el fondo, en la dinámica creadora del artista venía a ser decisivo, como años atrás, el resultado de una lucha entre las necesidades de expresión y las limitaciones del oficio. Esta tensión, observable, por lo demás, en todo el trabajo artístico, se acentuaba en una obra de las peculiaridades de la del pintor grancañario, de una gran elaboración, profundamente analítica y muy pensada. Su diario, que empieza a escribir precisamente por estos años, se encuentra lleno de anotaciones que inciden sobre tal cuestión de una manera que no deja lugar a dudas. Una prueba la tenemos en las puntualizaciones que hace sobre la “mancha” en sus obras, en febrero de 1964: “ya vengo pensando hace tiempo —decía en esta ocasión— en prescindir de esta preparación mancha y atacar el lienzo blanco desde el principio, *directamente* y acaso emplear el “retoque” para las partes no satisfactorias. Ganaría así el cuadro en entusiasmo, frescor y conservación.” Más adelante continúa: “Como quiera que mancho muchos cuadros a la vez (10 ó 15), cuando vuelvo al primero que he preparado (y que ha secado lo suficiente) no sólo ha desaparecido casi totalmente el deseo de terminarlo, sino lo que es peor: han desaparecido una serie de ideas y sobre todo *entusiasmo* que difícilmente se vuelve a repetir” (el subrayado es del pintor). Otras veces, sus frases son de índole más abstracta, pero no por ello menos clarificadoras: “... Cuanto más se conoce el oficio —escribía en el invierno de 1964— el desarrollo intelectual se acelera mucho..., pero no a la suficiente velocidad e incluso, como me ha

61 Diario del pintor (22 de febrero de 1964).

sucedido a mí, puede ocurrir que el conocimiento técnico adormezca la auténtica vocación creadora"⁶².

En esta tesitura, se comprende cómo las creaciones del Ateneo de Madrid, de 1965, no se agotan en lo que sería una perpetuación de los logros anteriores, sino que, también, perfilan facetas desconocidas hasta ahora.

ENTRE LA CONTINUIDAD Y LAS NUEVAS MANIFESTACIONES DE ORIENTACION EXPRESIONISTA (1965-1968)

Siendo fiel a su trayectoria anterior, la obra que en abril de 1965 presentaba el ya veterano pintor en la Sala Catalina del Ateneo de Madrid, lejos de responder a una sola directriz se diversificaba en sus manifestaciones. Bien es verdad que su interés por determinados asuntos había sufrido pocas variaciones. Nos volvíamos a encontrar con su predilección por aquellos elementos integrantes del mundo campesino, aunque esta vez sus motivaciones habían derivado esencialmente hacia el lado humano. Si en las exposiciones anteriores la consideración del hombre de mar se podía entender como un paso por parte del artista ante la necesidad de transferir sus preocupaciones por una mayor calidad expresiva a la imagen que mejor podía recogerla, la humana, con cuadros como *El pastorcillo* (fig. 34), *Familia de segadores* (fig. XIX y fig. 36) o *La carreta*, siguiendo en el ciclo de uno de sus ambientes naturales preferentes, abría otras vertientes de comunicación conceptual a través de la figura campesina. Sin embargo, si en los cuadros de pescadores o mujeres reparando redes hay una complacencia en una forma de vida, una exaltación, en definitiva, de un mundo sin complicaciones, caracterizado por la sencillez y la íntima compenetración con la naturaleza (fig. 26), en las obras de campesinos de 1965 asoman otro tipo de preocupaciones. Con *Familia de segadores* (fig. XIX y fig. 34) o *La carreta* no estamos ante una alabanza de la vida campesina o similar, sino ante la exposición de una situación definida por la miseria y la desesperanza. No hay en estas obras una exagerada distorsión de las formas, pero sí una atención prioritaria a la mirada y el gesto; es decir, un interés por la psicología de los personajes hasta ahora desconocido en las pintu-

⁶² Diario del pintor (23 de diciembre de 1964).



Fig. XVII.—El martirio del espantapájaros, 1965

ras de Juan Guillermo. Por lo demás, la acentuación del realismo no va en detrimento de un expresionismo manifiesto en las representaciones. La literatura que sobre una obra de estas características se puede hacer es mucha y variada, aunque desde luego el significado primario que escapa de ella apunta a lo lamentable de una situación, necesariamente denunciadora. Pero sería quizás imprudente pretender acotar el campo de las interpretaciones posibles. En base a esta pintura se ha hablado de realismo social. Pienso, sin embargo, que la cuestión no está tanto en negar tal calificación o identificarse con su propuesta, como la de hacer ver que esta obra es más bien excepcional, y que la insistencia por parte del pintor hasta el final de su vida de trabajar sobre un abanico amplio de temas, diversos en sus significados, impiden una definición sólida a este respecto. Por otra parte, una obra como *El pastorcillo* (fig. 34), apoyándose al máximo en las posibilidades del color, manifestaba ante todo un expresionismo del paisaje. Los asuntos relacionados con el mundo del mar se perpetúan en *Bañistas*, *Desnudos en la playa* (fig. 32) o *Mujer oteando el horizonte* (fig. XVIII y fig. 31). Nos encontramos en este caso ante un grupo de lienzos que, como aquellos otros de la exposición de 1960, entroncaban de alguna manera con la herencia picassiana postcubista. Asimismo, el pintor sigue fiel a viejos temas —algunos de ellos habían aparecido ya en 1956— como es el de los espantapájaros, en el *Martirio del espantapájaros* (fig. XVIII); el de las máquinas, en *Trilladora azul* (fig. XIV) y *Trilladora roja*; o el de las viejas barcas, tal como aparecen en *Rincón del puerto* o *Barca varada*. No obstante, se pueden destacar obras de carácter singular, como *Bodegón de la jaula* (fig. XVI), de colores fuertemente contrastados. *Bodegón castellano* (fig. 37) recoge en una sola composición muchos de los elementos figurativos que reitera el artista por estos años: el espantapájaros, el gallo, el pan, las viejas paredes de ladrillos descoloridos y un fondo de paisaje reducido a un mínimo de elementos referenciales, en lo que sería un tipo de paisaje propio de este su período final. Por todo ello, es una obra que ofrece un gran interés. En fin, su *Homenaje a la guitarra* se convertía, en realidad, en un homenaje al cubismo, cuya lección fue tan importante para la consecución del rigor formal al que tantas veces me he referido.

Se constataba ahora una mayor variedad en los colores elegidos. Desde el predominio de tonos fríos en *Familia de segadores* (fig. XIX) hasta el caso extremo de *El pastorcillo* (fig. 34), plenamente fovista, pasando por las obras de ambientación marina, donde la predilección por las gamas cálidas parece adecuarse a la naturaleza de las representaciones (fig. 28). El diario del pintor, precisamente, posee bastantes anotaciones previas sobre el color a emplear en las obras de este período, confirmando una vez más lo lejos que estaba de la improvisación en la elaboración de sus lienzos (es el caso de su di-

bujo del *Bodegón de la jaula* (fig. XVI)⁶³. Anotar, por lo demás, que el cuidado por la técnica de sus obras —en coherencia con lo visto en los distintos periodos precedentes— debe ser necesariamente resaltable, lo que nos obliga a pensar en el costo de realizaciones como *Familia de segadores* (fig. XIX) y otras de gran formato.



Fig. XVIII.—Mujer oteando el horizonte. (Dibujo preparatorio del diario del pintor.)

Si atendemos a los comentarios críticos que suscitó la exposición, merece destacarse la división que ofrece Figuerola Ferretti: “De una parte —escribe el crítico de *Arriba*— su obra tradicional, en pergeño, tono y textura, nos ratifica la gran dimensión en concepto y calidad” (...). “Otro aspecto, quizá de transición, queda representado en ese pasador de cabras, donde, justamente, existen resonancias de algún maestro

⁶³ Con esto no quiero lanzar ningún juicio de valor de carácter negativo sobre otras formas de creación, donde la improvisación parece importante y hasta decisiva. Además creo que ha quedado suficientemente claro que uno de los caballos de batalla del pintor en relación con la dinámica de su trabajo en estos últimos años se centraba en la necesidad de liberarse del excesivo lastre que podía llegar a suponer la sujeción a una técnica depurada por la experiencia de los años, pero que arrastraba a posturas acomodaticias frente al arte.

desaparecido, sin que falte el propio acento, la temperatura tonal característica de su pintura precedente. Finalmente, un tercer sesgo del quehacer vivo y pujante de Juan Guillermo está en su *Familia de segadores* y en *La carreta*, donde subsisten módulos expresionistas de su primera y más característica etapa”⁶⁴. Aunque no esté muy claro el conocimiento que sobre el desarrollo de la pintura de nuestro artista posee el crítico madrileño, parece indudable que la exposición presentaba la suficiente variedad como para tratar de agrupar la obra en cuestión en más de un grupo característico. Antonio María Campoy se interesaba, sin embargo, por el alcance de ciertos temas, en una línea de criterios cercanos a los expuestos en páginas atrás de este trabajo: “Juan Guillermo —escribe desde la columnas del ABC—, con aires sutilmente renovadores en su trayectoria, exalta a categoría de belleza las cosas menos ostentosas del vivir cotidiano: la perdida majada, las barcas que se enjugan al sol, la oscura noticia campesina, y la doméstica felicidad de los pájaros.” Más adelante concluye: “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”⁶⁵. Para el periodista de *Digame*, los aspectos de tipo técnico merecen una atención prioritaria: “Obra la de Juan Guillermo de altos valores pictóricos, de recio cromatismo, de materia rica, con aquel rescoldo interior del que hablaba D’Ors y de una constante exaltación del dibujo, de contornos siempre limpios y definidos, sin dejar márgenes para lo inconcreto”⁶⁶.

Entre la fecha señalada de esta exposición y su muerte, en abril de 1968, se extienden unos años de producción no muy abundante, parte de la cual, además, pasa a ser vendida en los Estados Unidos por el marchante Gustav Alker. Habida cuenta la personalidad crítica de Juan Guillermo y tomando como testimonio la propia obra del momento, cabría plantearse qué rumbo enfilaba ésta en los últimos años de su vida. Para dar una respuesta satisfactoria habrá que hacer una distinción precisa entre los propios resultados plásticos y, por otro lado, los aspectos teóricos entresacados de su diario, valiosísimos en tanto en cuanto nos ponen en la pista de sus modelos referenciales y proyectos para un futuro cercano.

La pintura de estos años finales tiene una inclinación decidida por la representación humana, que, en gran medida, recoge las claves del expresionismo ya apuntado en algunas obras de 1965. Otras, como *El pastorcillo* (fig. 35) o *Pastor marino*, se encuentran dentro de lo que sería una estética agradable o amable, carente de cualquier otra complicación significativa. En general toda esta obra se halla defi-

⁶⁴ FIGUEROLA FERRETTI, L., “Pintura de Juan Guillermo”, *Arriba*, Madrid, abril de 1965.

⁶⁵ A la atención del autor: Falta el texto correspondiente a esta cita.

⁶⁶ “Juan Guillermo o el honesto trabajo”, *Digame*, Madrid, 27 de abril de 1961.

nida por la peculiar cosmovisión del pintor, con el mar y el campo como los dos polos ambientales sobre los que se proyecta aquélla; aunque no hay que olvidar la faceta representada por la pintura religiosa, de la que nos ha quedado algunos ejemplos de último momento, como es el caso del *Descendimiento* (fig. 39) o *La leyenda de San Isidro* (fig. XX), los dos inacabados. En relación con el mundo del campo se deben destacar algunas como *El pastorcillo* (fig. 35) o *La hora del Angelus* (no acabado); y de los asuntos relacionados con el mundo del mar, a *Niño con barquito* y *Pescador nocturno*, este último sin terminar también. *Pastor marino* supone un intento de síntesis de estos dos mundos preferentes. En los cuadros *Bodegón de pan* (fig. 38) o *Desayuno de Manuel* (vendido en los Estados Unidos), Juan Guillermo llega al máximo grado de austeridad representativa, siguiendo así una dirección marcada por sus bodegones anteriores y que tiene ahora su extremo en este conjunto figurativo mínimo, constituido en lo fundamental por un pan único sobre la mesa (fig. 38). En verdad, lo elemental no está sólo en lo representado, sino incluso en la reducción tonal a que el pintor somete la obra.

Precisamente, en lo que hace al empleo del color, estos últimos lienzos muestran una elección mayoritaria por las gamas frías (azules, verdes y violetas, principalmente), como podemos observar en el inacabado *Descendimiento* (fig. 39) o *La leyenda de San Isidro* (fig. XX).

Del año 1967 son sus bocetos para la *Matanza de los Inocentes*. El 13 de mayo de ese año escribía en su diario: "Sigo dibujando, ahora en estudios detallados de la Matanza de los Inocentes. Hago estos dibujos-estudios en un cuaderno de dibujos grandes, que pienso llenar con estos bocetos. Tal vez así consiga reunir una colección decente de dibujos"⁶⁷. Estos dibujos, realizados a pluma, suponen, sin duda alguna, el más alto exponente de la concepción expresionista que en estos años últimos quería imponer a sus creaciones (figuras 40, 41, XXI y IX).

Pero, ¿cuál era el pensamiento de Juan Guillermo respecto a la pintura en estos últimos momentos de su vida? Se deduce por su diario que no había cesado en absoluto en sus investigaciones sobre el lenguaje plástico, curiosamente, en base a sus visitas al Mueso del Prado, lo que era un hábito desde los primeros momentos de estancia en Madrid. Sus agudos comentarios sobre los Goya y Tintoretto del Museo del Prado sorprenden hasta cierto punto solamente, en un pintor donde la veteranía y el conocimiento demostrado de los contemporáneos no fue nunca obstáculo a miradas retrospectivas de esta clase. Y es que, en Juan Guillermo, la obsesión por conse-

⁶⁷ Diario del pintor (13 de mayo de 1967).



Fig. XIX.—Familia de segadores. 1965



Fig. XX.—Leyenda de San Isidro. 1967



Fig. XXI.—Dibujo preparatorio para la serie “La degollación de los inocentes” (no realizada), 1967.

guir aquella conquista técnica que facilitase lo más posible la rapidez e inmediatez de expresión le hacía indagar con verdadero entusiasmo en la pintura del pasado, como lo había hecho con la contemporánea. Véanse si no algunas anotaciones, como la que sigue, del 8 de marzo de 1967: “... mañana en el Museo del Prado: los primitivos, Goya (pinturas negras) y sobre todo los bocetos de Tintoretto. En estos pequeños cuadros está no sólo toda la sabiduría y talento del gran pintor italiano, sino también una lección insuperable de “saber hacer bien”. Es casi milagroso el oficio que se evidencia en estas pinturas y pocas veces un maestro pone tan *al segundo* y tan generosamente todo lo que sabe y puede hacerse con *pinturas* y *pinceles*. Podría describir estos lienzos casi al milímetro de tanto como los he estudiado siempre, pues más que su temática y color lo que me fascina en ellos es su portentoso OFICIO y su caligrafía: su forma sabrosa de distribuir la “materia”, de dosificarla desde los

gruesos empastes hasta el restregado o veladura más leves, y esa manera única y dinámica de escribir con el *pinxel* y el *color* los volúmenes, los contornos... Realmente en estos cuadros se transeparenta la inmensa alegría de pintar y casi estoy por decir que sin más preocupaciones que esa, de lograr una HERMOSA SUPERFICIE PICTORICA... ¡Qué cerca de esta sensación y esta VERDAD está la buena pintura abstracta! Pienso concretamente en los cuadros de Antonio Tapies, en los que casi encuentro, en otro orden de conceptos, esta PASION PLASTICA... ¡Y que en definitiva es lo que yo sueño en lograr con mis cuadros! Claro está que no se trata de imitar o seguir *la manera de hacer* de Tintoretto o de cualquier otro pintor y menos aún del "contenido"... No, lo que importa es encontrar ese aliento y ritmo al manejar la materia, al distribuirla por el lienzo de forma que al contemplarlo se tenga esa increíble sensación que emana de los bocetos de Tintoretto..."⁶⁸. (El subrayado es del pintor.) En el fondo, el escrito del pintor dejaba patente una vez más las características de una situación: la comprobación de las posibilidades técnicas reales de sus creaciones y la necesidad de transformación de éstas con miras a proyectos renovadores. Incluso, diría que el pintor se encontraba incómodo con la obra realizada en estos momentos, probablemente porque no suponía para él un esfuerzo creador en coherencia con sus intenciones antes apuntadas, sino más bien el resultado de la aplicación de un oficio totalmente controlado por el artista, dentro de una concepción pictórica que no entrañaba riesgo, con una aceptación cara al exterior demostrada. Veamos un texto clarificador en este sentido, entresacado también de su diario, del 23 de noviembre de 1967: "Sigo con *Pastor marino*, que no supone ningún progreso, pero que pintó "plenamente", porque en todo caso quedará como una obra más para Alker, si viene. Lo pinto con cierta desgana, aunque, como digo, lo terminaré con "todas las de la ley" para que al menos me sirva de "entretenimiento" y seguramente de "borrón y cuenta nueva" para las futuras pinturas. Algo nuevo y más importante, creo yo, me ronda por la cabeza como PINTURA PROXIMA..., pero hay que darle tiempo al tiempo y "pasar por el aro" la impaciencia y esa tan peligrosa vehemencia mía." A continuación volvía a escribir sobre la obra de Tintoretto y Goya, persistiendo sobre preocupaciones ya comentadas: "Días atrás visité el Museo del Prado y estudié detenidamente las "pinturas negras" de Goya y los "bocetos bíblicos" de Tintoretto... Desde este día he empezado a ver claro (¡o menos oscuro!) mi nuevo camino pictórico. Estoy seguro de que este "reencuentro" con Goya, sobre todo, arrancará para mi trabajo una más profunda y auténtica etapa. No sabría explicar en qué consistirá el cambio que ya siento iniciarse

⁶⁸ Diario del pintor (8 de marzo de 1967).

en mí... pero presiento que voy a soltar muchas amarras, barrer muchas preocupaciones y escrúpulos que dificultan mi labor”⁶⁹. Ya en el mes de diciembre algunos de sus escritos continuaban en esta línea de reflexión: “Tal vez seamos los “figurativos” (¡o lo que sea!) los que padecemos un exceso de prejuicios y “a priori” que nos restan posibilidades a la hora de “decir” y sobre todo cuando se pone en la “balanza” el momento que nos toca vivir. ¿No serán de verdad anticuados nuestros procedimientos: forma y contenido? Me lo pregunto, pero en el fondo estoy convencido de que *muy cerca anda ya la verdadera respuesta a mis dudas y a la pintura en general, tal como debemos entenderla actualmente*”⁷⁰. Este testimonio directo puede hacer preguntarnos qué dirección hubiese tomado la pintura de Juan Guillermo si la muerte no hubiese frustrado su carrera. No pretendo, por supuesto, dar una respuesta, cuestión poco prudente desde el momento en que desconocemos en qué medida el pintor hubiese sido consecuente con sus ideas. Lo que sí es cierto es que tales perspectivas anunciadas hubiesen tenido en un artista como Juan Guillermo una consecuencia más o menos directa en la práctica de su oficio. Su fallecimiento, sólo tres meses después del último escrito que hemos visto, acababa con cualquier esperanza.

⁶⁹ Diario del pintor (23 de noviembre de 1967).

LA CREACION LITERARIA

El interés de Juan Guillermo por la creación literaria es un aspecto que he resaltado líneas atrás, en el relato biográfico del pintor. Se ha dicho, y es cierto, que incluso en los últimos años de su vida estuvo tentado de abandonar su carrera como pintor y dedicarse a escribir. De esta afición a la literatura ha quedado un testimonio, corto pero interesante, en sus cuentos, tres de los cuales traemos a estas páginas.

Curiosamente, los relatos cortos de Juan se complementan extraordinariamente con su pintura, en tanto en cuanto su narrativa no hace sino recoger los ámbitos, personajes y, en definitiva, aspectos más característicos que sirvieron de asunto a representar en su obra pictórica.

Por supuesto, no es comparable, ni en calidad ni en cantidad, la producción pictórica con la literaria (creyendo en la viabilidad de tal comparación); pero, en cualquier caso, no hay por qué desdeñar las posibilidades que como narrador ofrecía el artista, aunque lo limitado de su producción y lo tardío de su decisión a escribir dejan este terreno de la creación fundamentalmente señalado por la expectativa, desgraciadamente frustrada.

Vayamos, pues, con "Manuel", "El guardavías" y "El Toni", tres excelentes ejemplos de la creación literaria de Juan Guillermo.

MANUEL

No dijo nada, ni el más leve sonido salió de su boca.

Soltó el pesado martillo y se quedó mirando, avergonzado, la mano. La muñeca de la mano izquierda era un amasijo sanguinolento. En seguida empezó a sangrar, salpicando de redondas y estrelladas manchas rojas el gris incierto del granito.

Se arrastró hacia atrás, sobre el trasero, echando todo el peso del cuerpo sobre el brazo derecho apoyado en el suelo, hasta alcanzar la sobra escasa de la enclenque encina. Recostó la espalda en el arrugado tronco, cansado.

Sujetándolo con dos dedos, desplazó hacia la coronilla el sucio sombrero y, sin soltarlo, se rascó, inclinando la cabeza y entornando los ojos, el enmarañado gri-amarillento cabello. Luego lo puso a su lado, en el suelo.

Empezó a dolerle la herida.

Pensó que no podría moverla de allí, quieta, sobre la pierna extendida, el dolor provocante subiéndole por el brazo hasta la axila.

Se acordó del cubo en el que ponía los escoplos recalentados; lo tenía cerca; sólo tuvo que levantar la mano un palmo para dejarla caer en el agua tibia.

—¡C...!—dijo.

Se había lastimado contra el hierro de las herramientas sumergidas, pero en seguida sintió alivio. No veía la mano a través del agua turbia, y le distrajo, sorprendido, el redondel de sangre que quedó flotando en la superficie.

Se dio cuenta que tenía una mancha oscura un poco más arriba de la rodilla, en medio justo de un remiendo desteñido. La tocó. Estaba dura. Trató de limpiarla rascando con la uña del meñique. La mancha se volvió de un rosa sucio.

Le apeteció fumar. Intentó, estirando mucho el brazo, llegar hasta el bolsillo de la chaqueta, colgada del muñón de una rama seca, un poco más arriba de su cabeza. De pronto recordó aquella colilla que había recogido esta mañana del plato de su sobrina. Buscó en los bolsillos del chaleco. Era más de medio cigarrillo, de esos lar-

gos, con filtro blanco. Lo acercó a su nariz, tratando de oler la leve huella de rojo de labios que manchaba la boquilla, y se lo puso entre los abultados labios.

—El chisquero está en la chaqueta—pensó.

Levantó otra vez el brazo todo lo que pudo. No llegaba. Llevando todo el peso sobre la nalga izquierda consiguió despegar la derecha unos centímetros del suelo. Fue lo suficiente para que sus dedos engancharan una punta de la chaqueta. El último tirón, furioso, le hizo apoyar la mano herida en el fondo del cubo, y el mismo dolor, exasperándolo, crispó los dedos asidos a la tela... Le cayó encima. Permaneció inmóvil, respirando afanosamente en la oscuridad rancia y acre de la prenda, sintiendo de pronto un calor sofocante y cómo le bajaba por detrás de las orejas el chorro de sudor frío. A la altura del cuello de la camisa cesaba el cosquilleo. Se la quitó de encima lentamente. La luz, cegadora, le hizo cerrar los ojos un momento. Respiró hondamente. Del bolsillo interior sacó el mechero y, torpemente, manejándolo con la mano útil, consiguió prender la mecha. Lo acercó a su boca y se dio cuenta de que sólo le quedaba el taquito del filtro entre los dientes. Lo escupió. Encontró el resto en un pliegue del pantalón. Lo encendió y apagó la lumbre aplastando la mecha entre los dedos. Después de pequeñas y rápidas chupadas aspiró una buena bocanada y a medida que iba soltando el humo por la boca y las narices fue apoyando de nuevo la espalda en el árbol, exhausto.

Miró ante sí el breve campo, entre las polvorientas encinas de transparentes sombras. Los rastros al sol del mediodía reverberaban y la tierra exhalaba su aliento translúcido en un fuego sin llamas. Dominándolo todo, como llovido de los árboles, el chirriante y luminoso silencio de las chicharras.

Hacia rato que notaba un intenso cosquilleo en la palma de la mano, que aún sostenía el chisquero. La tenía puesta encima, casi, de un hormiguero. No la movió. Se quedó mirando el incesante trajín de los insectos entrando y saliendo en el agujero. Las hormigas...

—“¡Hormiguita!”—se acordó de su hermano Ramiro.

El mismo le había puesto el apodo por el que le conocían mientras vivió. Se acordaba muy bien...

—Cuando nos marchamos del pueblo, pensábamos recorrer los caminos mientras aguantaron las bicicletas en las que montamos nuestras cosas de afiladores. Ramiro, desde el primer día, con su manía de recoger todos los hierros viejos que encontraba, me hizo pensar en las hormigas. Le gustaba que le llamaran así. Yo me burlaba al principio, pero cuando nos dieron unos cuantos duros por un montón de chatarra me entró también la manía. Fuimos por los caminos, carreteras y aun a campo traviesa afilando todo lo que

nos traían, e incluso haciendo otros menesteres cuando apretaba el hambre.

Fue en un pueblecito de León, llegado el invierno, en el que yo hice por primera vez de cantero y Ramiro de albañil. Pasamos allí cinco meses y lo pasamos bastante bien, a pesar del maldito frío. A él se le ocurrió lo de ponernos debajo de la camiseta, arrollados al cuerpo, unos periódicos; ¡y que abrigan un rato! Sí, ya lo creo que lo pasamos bien. No nos faltaba nunca trabajo con el que gagnarnos la comida...

En una ocasión salvamos a la niña del Rogelio de morir en el pozo negro que había detrás de la cuadra. Pasó un domingo por la mañana. Estábamos aún tumbados en la paja, cuando oímos un ruido a madera rota y el grito de la pequeña. "Hormiguita" se fue derecho al pozo. Las tablas que lo cubrían estaban hundidas. Arrancó los restos y agarrándose como pudo a las piedras salientes bajó por el agujero. Al ver que lo perdía de vista, le grité:

—¡Ten cuidado, Ramiro!

Una voz, que no me pareció la de mi hermano, subió como un estampido hasta mi cara:

—¡Echa una cuerda, c...!

Solté un cabo gordo, arrollándome el extremo a la cintura.

—Ponte de pie sobre el muro y tira despacio, por el centro.

Jalé poco a poco, y antes de ver la nena me pegó en las narices una peste que me cortó el resuello. ¡Cómo venía la pobrecilla! La dejé en el suelo y soltando la punta que tenía amarrada a la barriga la volví a largar abajo. Ramiro salió cubierto de porquería hasta el cuello. Pasado el susto, nos divertimos mucho mientras les echaba cubos de agua por la cabeza. Rogelio nos tomó cariño y nosotros a él. Era viudo y sólo le quedaba esa hijita de ocho años. Nos dio una habitación en su casa y sentó a su mesa, pero nosotros le pagábamos con nuestro trabajo. Con él se hizo mi hermano un albañil de primera y yo, un cantero cabal...

Quando le dijimos que estábamos decididos a seguir ruta, se disgustó de veras y llegó hasta ofrecernos que repartiéramos las ganancias...

El día de San Juan, al amanecer, sacamos de la cuadra las bicicletas. Ya en el camino vecinal las montamos y sin mirar una sola vez hacia atrás pedaleamos un buen trecho furiosamente.

A finales de aquella primavera paramos en una aldea, a orillas de un río, cerca de Salamanca.

Con nuestros ahorrillos nos permitimos el lujo de meternos en casa de una viejecita que vivía al final del pueblo. Nos dio una habitación con una cama ancha, de esas altas que usan en Castilla y en las que se hunde uno. Cuando encendimos el cabo de vela para

acostarnos nos quedamos alelados. Las paredes estaban cubiertas de las cosas más raras que se pueden colgar de un clavo. Había una garrota, un par de alpargatas viejos, un cinturón como esos que llevan los soldados, una faja mugrienta, una pipa, unos pantalones de pana negra desteñida, una chaqueta llena de remiendos, una boina, una camisa plagada de zurcidos y manchas canela, un pañuelo rojo extendido y sujeto con cuatro puntas, de los que se llevan al cuello..., y el chisquero junto a la vejiga llena de picadura..., la bota desinflada y reseca... ¡Demonios, lo que allí había! La vieja nos dijo que eran cosas de su hombre, apuñalado en una riña... ¡Ah! La sobrina, la jorobadita, la vi al día siguiente, sentada en una sillita baja, a la sombra del emparrado medio derruido que cubría un trozo de corral. Estaba haciendo uno de esos endiablados chismes que le duermen a uno con el ruido de los palillos amarrados a unos hilos y que se pasan todo el día enredando.

Sin parar el puego de los dedos levantó la cara. Era guapa, con una de esas caras redondas y limpias. La joroba alta, casi en el cogote, asomaba detrás, por encima del espaldar del asiento...; no creí que lo de Ramiro y ella fuera en serio hasta que una noche..., a la luz de la vela, vi a mi hermano y a la muchacha haciéndome señas de que me vistiera sin hacer ruido. Ella puso un papel escrito encima de la almohada y "Hormiguita" un billete de veinte duros. Nos alejamos por la carretera, dándole sin parar a los pedales, el resto de la noche... A Teresa la llevó Ramiro sentada en el cuadro de la bicicleta... Hasta llegar a Villalba, aquel verano no hicimos noche en ningún pueblo...; dormíamos en medio de los trigales, y aunque ellos se alejaban para dormir juntos yo les oía a veces reírse... El tomó manía a Teresa; sentía celos... Con el tiempo llegué a quererla... "Hormiguita"... Villalba... Si me sorprende el Emilio..., tengo que labrar esas piedras...; que lo haga él...; estoy harto...; cincuenta años...!

De pronto aquel frío, subiéndole desde los pies como una marea, oprimiéndole el pecho hasta sacarle el último resuello, y aquella sequedad agobiante en la boca, como si por la garganta le subiera un hálito de fuego.

En la pavorosa oquedad de su cerebro se hacía un vacío abismal... Y la lucecita huyó vertiginosamente, dejando tras sí la noche eterna.

Insólito, en la paz del atardecer se oyó el traqueteo de un motor. La camioneta se paró, levantando una nube de polvo blanquecino. Saltó de la cabina un hombre joven, bien plantado, rubio, en mangas de camisa. A grandes zancadas se aproximó, gritando:

—¡Manuel! ¡Manuel!... ¿Conque durmiendo?, pedazo de gandul... Y por detrás le atizó una patada en los riñones. El busto perdió

el equilibrio y cayó de lado. La cabeza de Manuel quedó sobre un montón de esquirlas de granito, abierta desesperadamente la desdentada boca, como un anticipo de su calavera.

En los grises e inmóviles ojos, la luz del cielo, ponía un amargo y helado destello.

Abril 1962.

EL GUARDAVIAS

Rodeó la caseta hasta llegar al costado sur. Al entrar en el triángulo de sombra que proyectaba el muro a aquella hora casi no sintió la diferencia de temperatura. Largó el capacho en el suelo. Las herramientas emitieron un ruido metálico y seco, sin eco, como si lo absurdo en aquella soledad ardiente fuera prolongar las breves e insólitas notas musicales de sus aceros. Encima del bulto arrojó la mugrienta chaqueta que se colgaba del hombro izquierdo y apoyando una mano contra la pared fue poco a poco sentándose. Aplastó la espalda contra los ladrillos y la camisa se le pegó, empapada en el sudor que le manaba. Retiró hacia la nuca el destartelado sombrero de fieltro negro y con la misma mano que lo sujetaba se rascó concienzudamente el húmedo y aplastado pelo; luego se lo colcó otra vez, un poco caído sobre la frente.

Estiró las piernas, se restregó la mano por toda la cara, dejó caer los dos brazos entre los muslos. Suspiró profundamente y entonces empezó a saborear el total abandono al descanso. Ahora sí apreciaba la dicha de disfrutar la tibia sombra.

Ante sí, hasta donde podía abarcar la vista, la tierra se extendía con suaves ondulaciones, amarilla y ardiendo bajo el sol del mediodía. Hacía daño pasear los ojos por los campos abrasados, reverberantes, en los que humildes rastros testimoniaban, mudos y heroicos, de la tarea secular y obstinada de una raza hecha a su semejanza.

Volvió a encoger las piernas y soltó los lazos de las alpargatas. Se las quitó y antes de estirarlas de nuevo restregó la planta de los pies desnudos en el polvo. Era agradable aliviar el fuego de los doloridos pies en la arenilla finísima y casi fría, allí en la sombra.

Rebuscó en el bolsillo de la chaqueta y sacó un envoltorio de papel. Lo abrió y echó en la palma de la mano izquierda un poco de picadura. Rebuscó con la derecha el paquete de tabaco y lo metió otra vez en el bolsillo. Entre los dedos sacó un librito de papel de fumar. Se lo acercó a la boca y con cuidado de no mojarlo ex-

trajo con la punta de los labios una hojilla. Puso sobre el muslo derecho el librillo, se quitó de los labios el papel, lo dobló a lo largo por la mitad, sembró el tabaco al interior procurando repartirlo adecuadamente, se limpió en el costado de la camisa el polvillo que se había adherido a la palma de la mano y procedió a liar el pitillo con una delicadeza insospechada de aquellos dedos romos. Lo pegó de una lengüetada habilidosa, dobló un poco el papel por uno de los extremos y se lo puso casi en la comisura de la boca. Guardó el librillo y sacó del pantalón el chisquero... El balido sonó infantil, cónico, remoto; algo así como vomitado por las entrañas de un ventrilocuo. "Tengo que dejarla amarrada... cualquier día me la aplasta un tren en el túnel...", pensó.

De un golpe certero del pulgar prendió la mecha y encendió el cigarrillo. Mientras ahogaba la lumbre tapando el orificio del mechero con un dedo, aspiró una buena bocanada y sin quitarse el pitillo de los labios soltó la humareda por la nariz y boca, ladeando la cabeza en un regaño grotesco de las facciones para evitar que el humo se le metiera en los ojos. Al volver el rostro para guardar el mechero en la chaqueta tuvo tiempo de ver cómo escondía la cabeza tras la esquina de la caseta. Sonrió. Se quitó el cigarrillo de la boca y pegando la lengua al paladar, aspiró nire por el lado izquierdo de los labios semi cerrados, emitiendo ese ruido característico que remeda el balido de una cabra. La negra cabeza volvió a asomar. Le dijo: "¡Ven!" No se movió. Le repitió, pero en un tono más cariñoso: "¡Ven, "Adelaida", bonita!" Le miró sin mover apenas la cabeza, casi de reojo. Su perfil mefistofélico, recordándose sobre el ardor dorado de los campos, recordaba una gárgola románica tallada en basalto ultramar oscuro y refulgente. Insistió como si fuese lo convenido: "Anda, acércate..., es que no te vi al llegar y traía mucha calor..., ¡claro!, como tú te pasas el día disfrutando del fresquito del túnel... algún día te atropellará un tren... Anda, ven, ven, bonita..." Adelantó una pata, luego la otra y resregando todo el lomo por el filo de la esquina se aproximó, perezosa, coqueta, los almendrados ojos entornados, las narices dilatadas. Le palmeó el pescuezo y fue corriendo la mano por el costado de pelo áspero y brillante hasta llegar a la pletórica ubre. Las repasó, las limpió de algunas briznas de paja adheridas y las acarició reiteradamente con suavidad, con una ternura ambigua, como identificado con la inmovilidad emocionada del animal. La obligó a echarse a su lado abrazándola por el cuello. Se quitó el sombrero y reclinando la cabeza contra la pared, cerró los ojos.

El silencio parecía pesarle directamente sobre los párpados. Volvió a sentir calor, pero pensó que si no se movía pasaría en seguida. Por detrás de las orejas sintió cómo le volvía a chorrear el sudor. Sin abrir los ojos se llevó la colilla a los labios y aspiró una pe-

queña bocanada de humo y la tiró. Al principio creyó que el tabaco le había dejado aquel olor en las narices, pero no, aquel olor caliente y húmedo era de tierra mojada.

Abrió los ojos. Lo primero que notó es que la sombra se había derramado sobre todo el campo. Levantó la vista; por el cielo se apelotonaban nubes negras. La cabra no se había movido; sólo la cabeza erguida, expectante, las orejas inquietas y el hocico tenso, husmeaba el aire. Unos hierbajos reseco, a corta distancia de sus piernas, se estremecieron, y él sintió, débil, suave como el aliento de un niño, la ráfaga en la planta de los pies desnudos. "Ya está ahí...", calculó, miró hacia el horizonte y en distintos puntos de la llanura surgían remolinos de polvo blanquecino...

La pegó en la cara y se levantó sobresaltada. Cayó al suelo y se puso tranquilamente a comérselo. El se interesó al darse cuenta de que se trataba de una hoja de revista, de esas que tiran por la ventanilla de los expresos los señores que viajan en coche-cama. Le atrajo una fotografía en color en la parte baja de la hoja. Se la arranca de un manotazo antes de que se la tragara. El animal se alejó engullendo lo que le quedaba. La foto representaba un trozo de plaza a la hora del baño. A la derecha, debajo de una sombrilla de vistosos colores, tres opulentas bañistas en "bikini" descansaban sus espléndidos cuerpos sobre la dorada arena. En el centro, unos niños jugaban, y a la izquierda, en primer plano, lánguidamente acostada en una "chaise-longue", una morena tomaba el sol. Al fondo, grupos confusos de bañistas se recostaban sobre el azul chillón del mar; arriba, el celeste desteñido y sin nubes del cielo.

Se puso las alpargatas, la chaqueta y recogió el capacho. Contorneó la casilla y, empujando con la punta del pie de la puerta, entró, tirando en un rincón el cesto de las herramientas. Dentro, el calor era sofocante. Abrió un ventanuco. El cuartucho semejava una celda monacal: un camastro debajo del ventanillo, una mesa de pino, sobre la que se veía una cocina de petróleo y unas cacerolas. En la pared sur, colgados de clavos, unos faroles de distintas formas y un chaquetón oscuro forrado de piel. Escogió dos faroles y los encendió. Con uno en cada mano volvió a salir. El día declinaba rápidamente, pero la tormenta seguía frafuándose sin descargar. Aprentando el paso se metió por el túnel. A pocos metros de la boca norte calgó uno de los faroles en un poste situado a un lado de las vías que se dirigían hacia Madrid, asegurándose de que la mecha ardía bien. Desanduvo el camino y de igual forma, pero en el lado contrario, puso la otra luz a costa distancia de la boca por la que había penetrado en el túnel. Antes de entrar en la casilla lió un nuevo pitillo. Entró, cogió otro farol y con la misma cerilla encendió el cigarrillo y la mecha. Aproximadamente a la mitad del túnel colocó el tercer farol en el suelo, entre las dos vías.

Regresó a la caseta, se quitó la raída chaqueta, endosándose el chaquetón. De los bolsillos de la primera pasó unas cuantas cosas a los de la zamarra. Extrajo del cajón de la mesa de pino una caja de cartón pequeña. En el lugar de las herramientas, que volcó sobre la cama, echó el contenido de la cajita en el capacho. Se sentó al borde del camastro e inclinándolo el bus por entre las piernas sacó de debajo unos zapatones, que calzó, desechando las alpargatas. Al sacar los zapatos, venía enredado en ellos un trozo de cuerda tosca de Cáñamo. La aprovechó para amarrar juntas las dos asas del cesto. Se dio cuenta de que estaba casi a oscuras por el tremendo resplandor que iluminó de pronto el cuchitril. El estampido del trueno retumbó allí dentro como un cañonazo. Cogiendo el capacho se levantó. Aún intentó ver a su alrededor por si se le olvidaba algo. “Todo lo que quede ya no me interesa”, pensó, y concluyó: “Mejor no encender lumbre; así será más fácil...”, y cerrando la puerta tras de sí con un portazo salió fuera.

Miró hacia el túnel y comprobó satisfecho que la llamita del farol emitía buena luz roja a través del cristal. Como había refrescado mucho, a pesar de que aún no llovía, se abrochó el chaquetón mientras se encaminaba, por el costado izquierdo de los rieles, en dirección al Sur.

El balido le detuvo en seco. “¡‘Adelaida’!”, exclamó. Sin vacilar quitó la cuerda que había liado a las asas del cesto, se metió en los bolsillos lo que había echado en él y tiró lejos el capacho vacío. Regresó. Junto a la puerta, destacando apenas su masa negra sobre la blancura de la cal, estaba la cabra. Le pasó la sogá alrededor del cuello y a ciegas le hizo un lazo de nudo fijo. Le palmeó los cuartos traseros apretándola contra sus piernas, mientras decía: “Vamos, ‘Adelaida’; vámonos, que aquí ya no tenemos nada que hacer. Vámonos...; ya verás lo que nos encontramos al final de estas vías.” El animal restregó la cabeza contra sus rodillas y le siguió al primer tirón. A los pocos pasos volvió a detenerse y le dijo: “Espera, necesito fumar...” A oscuras lió el tabaco, encendió el cigarrillo y añadió: “Ahora podemos seguir, pero nos cogerá un buen chaparrón, ‘Adelaida’...” Lo decía porque había encendido una cerilla en vez del chisquero y se dio cuenta de que el viento había cesado. Reanudaron la marcha. El repentino silencio parecía aumentar la oscuridad. Los fulgores de los relámpagos iluminaban de vez en cuando las cintas de hierro de los rieles con un brillo cegador. Pasándose la cuerda de una mano a la otra, fue registrándose los bolsillos y repasando al tacto todo lo que se había guardado: “... el chisquero, el tabaco, el papel..., dos canicas de cristal de colores... ¡Pues no hace años que las tengo! Y esto, ¿qué será? A ver... Sí, ya, un barquito que me encontré un día tirado junto a las vías..., la navaja de mi padre, su reloj... Le pisó ‘Adelaida’ y le averió... La cachimba que

me encontró en el túnel... ¿Dónde puse los cuartos? ¡Ah, sí! En el bolsillo interior. Aquí está el pañuelo con el nudo. Bien... ¿A que me dejé la foto de la playa— No, hombre; no. Aquí está, en el pantalón.” La palpó, pero no se atrevió a sacarla, porque las primeras gotas empezaron a caer. Se agachó y cerca de la cabra le susurró:

—No hay cuidado, “Adelaida”. Tú llevas también buena pелliza —y le alisó el pelo del pescuezo.

Al incorporarse le pareció que le echaban un cubo de agua por la cabeza.

Escupió la colilla empapada, se levantó el cuello de la zamarra y se caló hasta las orejas el sombrero. Mientras metía la mano derecha en el bolsillo del pantalón, con la palma muy extendida, para proteger del diluvio el recorte de periódico, inclinó hacia adelante el busto y embistió, resuelto, contra la cortina de agua, arrastrando tras de sí, impertérrita, la cabra.

Junio 1965.

“EL TONI”

Lo sabía —sabía perfectamente que le quedaban escasos días de vida...

Aquella mañana, la del último arrechucho, al abrir los ojos tardó bastante en reconocer el consultorio que tan a menudo había frecuentado últimamente. Tuvo un gesto de pudor al verse el pecho al descubierto e intentó abrocharse la camisa. El médico se lo impidió, plantándole bajo la tetilla izquierda el fonendoscopio. Durante los breves instantes que duró la auscultación se entretuvo en contemplar cómo se acoplaba uno de los extremos del aparato en la oreja del doctor. Se le antojó que, a través del tubito, él y don Pablo iban a quedar hermanados para siempre, como cuando de chico había intercambiado la sangre con otro amiguete por medio de un pequeño corte que ambos se habían hecho en sus respectivas muñecas. Hasta pensó que no podría ocurrirle nada grave, ya que así, de algún modo milagroso, la sabiduría del médico le circularía por las venas protegiéndole contra cualquier enfermedad...

—¡Esto se acabó, Toni!

Se lo soltó a bocajarro, mirándole a los ojos, por encima de las gafas, mientras se quitaba de los oídos los extremos del aparato y se lo dejaba colgando del cuello, sobre el pecho, como un extraño y siniestro garabato negro dibujado contra la blancura de la bata.

Sólo evidenció que encajaba el golpe uniendo sus dos manazas entre los muslos y jugando un momento con las puntas de sus torpes dedos, mirando estúpidamente la alfombra que cubría el suelo, como un niño mimoso y testarudo.

En el fondo le agradeció que ni siquiera le diera las acostumbradas palmaditas en el hombro, como cuando visitaba a su moribunda esposa, el invierno anterior. En realidad, la enfermedad de su mujer no existió, porque el diagnóstico fue "muerte por consunción", y así murió, como una pavesa. En aquel trance sí que le agradaron las palmadas, porque tácitamente era el convenio que dos hombres podían aceptar frente a la defunción de una mujer, sin merma de honrría. Ahora era muy diferente; se trataba de algo personal, algo que sólo le concernía a él y de algún modo un secreto, no vergonzoso, pero sí desabridamente lleno de pudor. Por eso agradeció aquella delicadeza y hasta luchó con una nueva y peligrosa ternura. Sus ojos se humedecieron, y antes de dejarle paso a la ñoñería se levantó, abrochándose la camisa. Al arremangarse los pantalones sacó de la faja un trozo de cadena de metal, de la que colgaba una pequeña brújula de oro. La desprendió de la cadena, que se guardó en el bolsillo de la camisa, mientras dejaba sobre el despacho de don Pablo el pequeño y reluciente objeto. Le tocó emocionarse al médico. Aquella chuchería representaba mucho para el marinero. "El Toni" le contó cómo la había conseguido...

"No era temporal para hundir el pesquero, pero no pudimos achicar el agua que hacíamos por el agujero de la hélice rota. Tuvimos que abandonarlo y echarnos a la mar a nado, porque una ola barrió de la cubierta la barca de salvamento. La fuerte marea nos alejó, los unos de los otros, en seguida. Yo me puse a bracear en dirección al puerto, orientándome por los destellos del faro. La tabla me pegó en un codo, y entonces fue cuando vi a Nicolás agarrado a ella. No sabía nadar, sabe usted, don Pablo, y no le iba a dejar a su suerte; así que me puse a empujar como pude la tabla. Creí que no llegábamos ninguno de los dos. Clareaba cuando empezamos a hacer pie, y fijese qué casualidad: fuimos a salir enfrente del trocito de tierra que me dejó mi padre en Las Marinas. Nos arrastramos por la arena como pudimos y logramos llegar hasta el chozo donde guardo los aperos..., y no sé más, porque los dos nos quedamos fritos allí. Lo de la brújula se lo debo a Nicolás, que no paró hasta obtener que me la regalaran los compañeros del puerto."

Los treinta y cuatro años de matrimonio con la Marcela no le dejaban ningún hijo, y los pocos parientes del pueblo casi los veía como a extraños; así que al poner la brújula sobre la mesa del doctor el gesto tenía para él doble significado: demostrarle en cuánto estimaba su amistad y cuidados y, a la vez, como aceptación estoica de su diagnóstico.

“Para el camino que me queda, ya no la necesito... Usted aún puedemejorar el rumbo de muchos”, dijo casi en voz baja.

Don Pablo no se movió.

Una vez en la calle, “el Toni” se quedó un rato en el quicio de la puerta, deslumbrado por la cegadora luz del mediodía. Echó a andar muy despacio en dirección al puerto. Se sentó un rato sobre un montón de cuerdas, a la sombra de la lonja de subasta del pescado, mirando la espaciosa bahía y los pocos barcos que en aquella hora permanecían atracados. De chaval había visto empezar la construcción de los muelles e incluso ganó sus primeros jornales en las obras. Desde entonces se aficionó a los barcos y a la mar. Sus primeros viajes fueron duros, muy duros, ya que durante un año largo no pudo evitar los intensos marcos. Casualmente un viejo marinero canario que conoció en Casablanca le dio el remedio para combatirlos: mascar tabaco. Esto, que seguramente haría que cualquier mortal vomitase hasta la camisa, al “Toni” le cuadró como anillo al dedo... ¡Y luego la técnica del salivazo! A pesar de que sólo empleaba este remedio cuando estaba embarcado, llegó a depurar el estilo y la potencia del escupitajo como para alcanzar tiros de varios metros y lanzarlos por encima de la borda desde cualquier punto de la cubierta. Lo que al principio le costó muchos disgustos e insultos, terminó por ser reconocido como un privilegio. La cosa sucedió así: regresaban de madrugada, y al enfilear el malecón del faro para meterse en la dársena el timonel tumbó demasiado cerca de la punta del muelle. “El Toni”, que en aquel momento ataba unos cabos a estribor, se percató del inminente peligro que corrían. Volvió la cara hacia el distraído marinero y, sin pensarlo más, soltó un impresionante salivazo que, volando por el aire casi tres metros, fue a estrellarse justo en el oído del timonel. El gesto de furiosa protesta de éste fue lo suficiente para que el timón mirara los centímetros necesarios y librar al pesquero del trance con sólo unas tablas hundidas en el costado.

Treinta y un años dedicados a las faenas del mar en distintos pesqueros (salvo unos seis meses que pasó como fogonero en un carguero sueco de los que se dedicaban al transporte de plátanos canarios entre las islas y Dieppe) le habían dado un prestigio sólido como marinero, sobre todo los nueve últimos que desempeñó como patrón de la “Gaviota”. Nadie recordaba haberle visto enfadado o proferir palabras soeces, ni siquiera hablar en tono elevado. Era hombre sereno, cuidadoso y obstinado. Tenía dos debilidades que, a primera vista, parecían ajenas a su aspecto bonachón: contar chistes y jugar al dominó. Los chascarrillos los contaba siempre con ese aire avergonzado, pero no arrepetido, que toman los niños cuando se les regaña. Mirando obstinadamente el suelo, casi en un susurro de voz, los relataba en medio de un impresionante silencio, fuera el que fuera el número de oyentes, porque lo importante no era el chiste en sí,

sino los sabrosos, ocurrentes e ingenuos comentarios de “el Toni” en sus esfuerzos sobrehumanos de retórica por soslayar las palabrotas. Era irresistible e inimitable. En cuanto al dominó, llegó a jugarlo con una maestría reconocida no sólo por las gentes del pueblo, sino que, incluso, su fama alcanzó los oídos de los aficionados de la capital. Memorables fueron las doce partidas en las que compitió con un campeón venezolano, rico hacendado que pasó unos días en Denia reparando su lujoso yate. En aquella ocasión, con gesto de alta cortesía, cedió al forastero su habitual y formidable pareja: don Pablo, el médico, el “admirado y querido amigo” de siempre, emparejando él con el señor Pedro, farmacéutico y buen aficionado. A pesar de la ventaja inicial de los contrarios (en tres primeras partidas ganadas brillantemente), el público asistente esperaba la señal acostumbrada para anunciar su reacción en las ocasiones solemnes... Al empezar el cuarto juego, le tocaba salir, y antes de iniciarlo se excusó para levantarse, soltarse la faja de tela negra, enrollada a su abultado vientre, y volver a ponérsela cuidadosamente distribuida y apretada. Se sentó, encendió un pitillo y después de una rápida mirada a sus fichas, escogió la doble blanca q la puso muy suavemente sobre el mármol. A la cuarta ficha dio un cierre que le valió once puntos... Las nueve partidas restantes fueron todas suyas, ante la estupefacción incluso de don Pablo, que no recordaba haberle visto nunca jugar de forma tan arrolladora, variada y silenciosa, ya que en las cuatro horas largas que jugaron no contó ni con un solo chiste, como era su costumbre. Fue tal el entusiasmo del “americano” que meses después “el Toni” recibió una carta desde Barcelona en la que le decía estar dispuesto a recogerlo si aceptaba ir con él a Caracas y ser su invitado, con el único objeto de formar pareja juntos en el campeonato que todos los años celebraban sus amigos en el más importante Club del país. Le ofreció: “Todo corre por mi cuenta, incluyendo el viaje de regreso, así como cederle las ganancias totales (que era una fuerte suma) que obtuvieran en el torneo, a condición de que si lo ganaban él guardaría la magnífica copa en litigio...” De no ser por la ya precaria salud de su Marcela, hubiese aceptado; más que nada, por no defraudar a sus amigos que veían con orgullo, como cosa propia, que “el Toni” alcanzara “renombre internacional como técnico del dominó”.

“Bueno, después de todo no creo que la cosa importe mucho”, pensó en alta voz.

Se levantó, se arremangó los pantalones y un poco encorvado, las manos en los bolsillos, se encaminó por la playa, hacia su cabaña. Aunque el trayecto era corto, al llegar, se dejó caer extenuado en la tumbona que en verano dejaba siempre instalada debajo del pequeño sombrero adosado, por la parte de levante, al chozo. A retazos, mientras se adormilaba, pasaban por su cerebro



recuerdos a velocidades increíbles. Era como si un viento huracanado le soplara dentro de la cabeza barriendo en sus embestidas todo conato de pensamiento...

“¿Qué? ¿Cómo...? ¿Quién va...?”, despertó sobresaltado, pero no se movió. No podía. Intentó mover los brazos para desabrocharse el cuello de la camisa. Se ahogaba. No pudo. Las piernas le estaban jugando una mala pasada; le pareció que mientras dormía se le habían *enterrado en tierra*, imposibilitándole todo movimiento.

Atardecía y la suave brisa marina mecía mansamente los grandes y granados girasoles que delimitaban el cobertizo. Los últimos rayos del sol iluminaban intensamente las corolas que sobre la creciente oscuridad del cielo semejabán extraños y fulgurantes soles vegetales que emitieran, por sus innumerables pétalos, una dulce y dorada luz.

De pronto se le antojó que expulsaba por la piel el tremendo cansancio que le atenazaba, mientras le invadía una inefable sensación de paz. Fijos en el prodigio lumínico, los del marinero se llenaron de lágrimas. Despacio, ahorrando avariciosamente sus escasas fuerzas, se fue levantando hasta colocarse entre los girasoles. Sufrió un ligero mareo y ávidamente se aferró con las dos manos a una flor. El frágil apoyo hizo oscilar sus brazos... “¡A estribor...!, cuidado con la escollera..., no cambies el rumbo..., manténlo firme..., ten en cuenta el viento..., a estribor te digo..., cuidado... a..., a...”

Las últimas sílabas salieron de su garganta apenas articuladas. Aún imprimió unos vaivenes furiosos al girasol que aprisionaban sus manos y quedó inmóvil unos segundos. En un esfuerzo supremo por llenar de aire los pulmones agobiados abrió la boca desmesuradamente, levantando la cara hacia el cielo ya acribillado de resplandores... y cayó para atrás, despacio, terriblemente despacio como si en realidad se propusiese intentar un salto mortal al revés...

De madrugada, don Pablo, despertó sin ton ni son. Fue como un presentimiento porque ni siquiera se molestó en pasar por la casa de “el Toni”. Marchó directamente en dirección a la playa. Cuando llegó al chozo, en lo alto del firmamento, resplandecía la luna llena. Al descubrir el cadáver tuvo un estremecimiento: del pecho, deslumbrante en sus destellos de oro frío, parecía brotarle la enorme flor.

Instintivamente buscó en el bolsillo del pantalón la pequeña brújula que le había regalado su amigo y se sorprendió pensando en voz alta:

“Buena brújula para tu nuevo rumbo, Toni”.

Abril 1966.

APENDICE DOCUMENTAL

Con la finalidad de complementar el estudio precedente se plantea este apéndice documental, referido al marco contextual dentro del cual realizó su andadura nuestro artista —pintura española de la posguerra y, sobre todo, Escuela de Madrid—, así como a lo que sería su propio trabajo individual.

ARTE Y ARTISTAS

EL XVII SALÓN DE OTOÑO. NUESTRA PINTURA DE PAISAJE

El Salón de Otoño actual, como índice de nuestros valores plásticos, comienza a mostrarnos su interés en la sala I, dedicada a la exposición del paisaje en nuestra pintura.

En la sala XVII, destinada a lo más inquieto de nuestra joven pintura, figuran como originales paisajes “Labor de campo”, de San José, de positivo valor mural; el “Pueblo”, de Miguel Pérez Aguilera, composición de gran interés por su construcción de planos; “Día de niebla”, de Soler Tomás, y “La senda del molino”, de María Mira, nota fuerte y luminosa dentro de lo esvanescente. Muy bien como captación de un ambiente astur, la “Calle de Raíces”, de Carlota Fereal.

Anotemos el paso de estos paisajistas, como Juana Faure, Fernández Piñar, Pinilla Palomino, Pou González, Soler Tomás, Félix de Frutos, Recuero, Curras, cuyo obra se forma en torno de escuelas y personalidades antes estudiadas. De este conjunto se destaca Juan Guillermo, con una concepción del paisaje muy luminosa e impresionista.

Situarse, pues, ante esta obra es abarcar el panorama de nuestra pintura de paisaje en casi toda su extensión; la selección de valores que ha precedido da a la obra expuesta un positivo interés en su conjunto.—CECILIO BARBERÁN (*ABC*, Madrid, diciembre 1944).

FABULA DE LA SELVA Y LA PALMERA

A veces los árboles no permiten ver el bosque. Pero no es menos cierto que también, en ocasiones, el bosque oculta al árbol. Y bosque —casi selva, caos— parece el conjunto de la Exposición Nacional de Bellas Artes. Un caos por la mezcla de lo bueno, lo regular y lo malo. Fijémonos, por ejemplo, en la sala de pintura. Allí veremos un excelente bodegón de Sisquella, un pastiche folklórico de Soria Aedo, una vigorosa muestra de pincel de Solana, una arbitraria figura de Vázquez Díaz, una interesantísima composición, de forma y concepto, de José Aguiar. Y, junto a tanto pintor “conocido”, una muchedumbre de artistas casi anónimos, que han enviado sus cuadros a la Exposición con el noble propósito de que sus obras salgan a la luz del mundo a través de la crítica. Pero ¿qué es la salgan a la luz del mundo, a través de la crítica...

* * *

Hemos visitado la Exposición. Y hemos visto, entre otras obras importantes, “El constructor de caretas”, de Solana, y “Estío”, de José Aguiar, sin duda las aportaciones más felices de nuestros artistas. Pero hemos continuado nuestro paseo, y ante nuestros ojos han desfilado las obras de los pintores modestos: bodegones, paisaje, figura. Y en un rincón hemos encontrado un cuadro; el cuadro de que quisiéramos hablar; el cuadro que seguramente no verá el crítico oficial; el cuadro casi anónimo y —sin casi— magnífico. ¿Quién habrá pintado este cuadro? Miramos el catálogo: “179. “Bodegón del botijo”. Oleo, 74 × 60.” ¿Y el autor? ¿Quién será el autor? “Juan Guillermo. Nacido el 25 de junio de 1916.” ¿Y dónde habrá nacido? No necesitamos volver a mirar el catálogo. El cuadro se habrá pintado quizá junto a otro mar o tierra adentro, pero algo hay en él —aunque sea una naturaleza muerta— que nos trae el recuerdo del Atlántico. Y, en efecto, el autor es isleño, de nuestras propias Islas Afortunadas. Ante este hecho quedamos perplejos. ¿Podremos ser justos, ecuanímenes, al juzgar la obra de este desconocido paisano? Y hemos decidido —después de pensarlo mucho— que sí. Que para un francotirador de la crítica no existen otras medidas valorativas que las dictadas por su gusto y razón. Allá se quede para los profesionales el estar ligados por una serie de prejuicios y de intereses creados al margen de su oficio de pesar y sopesar valores. Y si nos equivocamos, Dios está sobre todas las cosas.

* * *

El citado bodegón, debido al pincel de Juan Guillermo, es una excelente prueba de la aventura interior de la pintura de caballete. 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 sentimiento de Juan Guillermo en un hallazgo de recursos técnicos, que no desbordan la intimidad limitada, introvertida, característica de la pintura de caballete.—LUIS GARCÍA DE VEGUETA (*La Provincia*, Las Palmas, 24 de enero de 1945).

MAS DE VEINTE SALAS DE EXPOSICIONES EN MADRID

NO ES CORRIENTE EL SENTIDO COMERCIAL DE QUIENES COMPRAN
AQUÍ CUADROS

El joven pintor canario Juan Guillermo expone en los salones Macarrón. El año pasado lo hizo en el salón Dardo. Y de aquella exposición a ésta, la corrección y el penetrante sentido pictórico del artista nos muestra la existencia de una viva y empeñada inteligencia.

—¿Cuál es su experiencia de estas exposiciones?

—La satisfacción de ver cómo se interesa el público madrileño por nuestra actividad...

Y es verdad. Y como de esto es de lo que quiero escribir, guardo para otra ocasión lo que he charlado con Juan Guillermo.

Más de seis mil obras expuestas

Indudablemente, en Madrid existe un núcleo preparado para admirar y apreciar las exposiciones que los artistas realizan en las veinte salas que este año se han abierto.

Al final de cada temporada, un cálculo aproximado da por resultado el número de 6.000 como volumen de obras pictóricas expuestas. ¿Y se venden todas? Hay quien tiene en cada exposición una perspectiva feliz en este sentido. Por ejemplo, el caso de Francisco Hohenleiter, que tenía adquiridas todas sus obras al siguiente día de inaugurar su exposición en el salón Cano.

Pero lo corriente en conjunto es que sólo encuentre comprador una tercera parte de las obras expuestas...

Superación artística

Aquella empobrecida vitalidad artística de la capital de España que comentábamos antes de 1936, pues, ha sido superada con tino loable. En 1942 se inauguraron las galerías Macarrón y Aeolian. En 1943, la denominada Estilo. Aparte, por tanto, de las exposiciones que con mayor o menor frecuencia se verifican en el Museo de Arte Moderno, Ministerio de Asuntos Exteriores, Ayuntamiento, Círculo de Bellas Artes, Casino de Madrid, Asociación de la Prensa, Sociedad de Amigos del Arte, Asociación de Escritores y Artistas, Círculo Medina, Mercado de Artesanía, y en la Escuela de Artes y Oficios, constantemente mantienen hoy, pese a las restricciones eléctricas, el alto nivel de nuestra pintura dentro de las actividades culturales madrileñas, las salones Cano, Macarrón, Estilo, Vilches, Dardo, Biosca, Aeolian, Partenillo y Marabini.

Y han expuesto en esta temporada, aquí en Madrid, lo más representativo: Lasa, Nogué, Pradilla, Lloréns, Artigas, Cantarero, Serón, Morales, Tauler, Rosa Ruiz Martínez, Alonso Rochi, Pelegrín, Espinosa, Díez-Pardo, Solé Jorba, Ferrant, Lázaro, Junquera, Teodoro Ríos, Gómez-Gil, Conejo, Peñuelas, Labrador, Montserrat Fargas, Villá, Bermejo y ahora mismo Juan Guillermo, Vilarroig... Entre ellos surgió en el salón Vilches una demostración del gran arte de Santiago Rusiñol, que nos recordó algo que valorará extraordinariamente la actual temporada de exposiciones.—RAFAEL DE URBANO (*Fotos*, Madrid, 18 de febrero de 1945).

PRESENTACION DE LA EXPOSICION DE JUAN GUILLERMO EN EL GABINETE LITERARIO, DE LAS PALMAS

Señores y señores:

Juan Guillermo, el joven pintor canario que hoy honra con su obra los salones de este Gabinete Literario —que cada día va acreditando más la justeza de su título—, me pidió el servicio de abrir su exposición con unas frases precedentes. Y yo, que comúnmente desoigo tales requerimientos, no por vanidad, sino por plena conciencia, ante éste, realizado desde Madrid e invocando su condición de antiguo alumno mío, no he tenido otro remedio que comparecer ante vosotros con el propósito de entreteneros el menos tiempo po-

sible y con el afán de deciros algo sobre arte. El heroísmo que significa esta presencia (heroísmo por el atrevimiento, pero no porque haya peligro alguno ante vuestra paciente benevolencia) es hoy ya más arriesgado. Porque Las Palmas aumenta cada día el grado de su cultura y se va habituando a todas las manifestaciones intelectuales y pide cada vez más, y ocurre muchas veces que, a pesar de toda nuestra buena voluntad, no podemos colmar las exigencias.

Se presenta ante vosotros hoy, como decía antes, un artista joven e ilusionado. Pero no tan joven que no os pueda ofrecer ya una madurez artística, insospechada para los que, apartados por la distancia del movimiento artístico de la Península, no hemos podido seguir paso a paso la carrera que le ha llevado hasta su actual situación de promesa cierta para el arte español. Juan Guillermo siente la inquietud artística desde niño: desde su estancia en París, allá por los años anteriores a 1935, que le valió para un aprendizaje del dibujo y una visión de las inquietudes del momento, bases de su ulterior formación. Allí participó, en 1934, en un concurso organizado por la Escuela de Bellas Artes y logró un premio que sirvió para llenarle de entusiasmo y fervor por su arte, ese entusiasmo y fervor que aún hoy constituyen la tónica de su vida. Allí también aprendió los secretos del grabado en el taller de Raimond Morits, y luego, por circunstancias especiales, tuvo que regresar a esta isla y reanudar aquí los estudios del bachillerato, que, iniciados en Francia, habían quedado interrumpidos. Pero estaba de Dios que este muchacho no continuase por rumbos positivos en 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 libere de toda inquietud y angustia futuras. El Movimiento decidió una momentánea actuación militar y, tras este período, un retorno a esta su ciudad natal le permitió hacer una exposición de obras suyas, aún incipientes, con desigualdades en la técnica y en el estilo y en el logro de realizaciones; pero ya con atisbos prometedores de algo que un día había de ofrecer ocasión para nuestro legítimo orgullo. Ese algo ha llegado, con una rapidez que nadie pudo calcular a pesar de tantos propósitos favorables. En el solo espacio de cinco años (desde 1940, que marchó a Madrid, hasta el momento actual) este pintor audaz e inquieto, plétórico de ansias y de ensueños, luchando mil veces contra el ambiente y contra la razón, ha salvado el terrible abismo que media entre la afición prometedora y la estimación como valor positivo dentro del ambiente nacional. Para ello ha tenido que trabajar Juan Guillermo de una manera despiadada, sin compasión consigo mismo, exigiéndose cada día más, pidiendo a los museos y a los maestros sus enseñanzas y rectificando todo aquello que pudiese constituir un lastre en su ascensión constante en busca de la soñada consagración. En 1942, los salones Dar-

do presentaron dieciséis obras suyas; en 1943, Macarrón exhibió ya treinta y seis. En la exposición de bodegones y floreros, organizada por el director del Museo de Arte Moderno, don Eduardo Lloset y Marañón (a la que concurrió el maestro Zuloaga con su portentoso bodegón "Manzanas"), fue admitido también Juan Guillermo. Fue seleccionado para acudir a Mallorca, junto con los valores más destacados. En el actual Salón de Otoño figuran catalogados tres cuadros suyos, y en el Concurso Nacional de Pintura de Barcelona expuso otra obra. Hoy se nos presenta con esta exposición que contemplaréis seguidamente, y una vez se clausure ha de marchar con prisa a Madrid para exhibir sus cuadros en el salón Marabini.

Como veis, la vida de este artista es constante actividad. Por algo tiene a su lado a un maestro insuperable y un amigo ejemplar: a José Aguiar, el formidable pintor que hará inmortal el nombre de la Gomera, su isla natal, y que es hoy considerado en los medios artísticos como una de las figuras más extraordinarias del actual arte español. Juan Guillermo es su discípulo desde hace tiempo, 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, que hacen de Aguiar el pintor consagrado por la crítica de todas las naciones y llamado a ocupar el puesto que hace muy poco dejó vacante Solana.

Pero volvamos a nuestro artista tras esta pequeña divagación, para continuar haciéndoos esta grata presentación...

Para un artista español como Juan Guillermo la norma está clara. El Museo del Prado y los museos provinciales de toda España se hallan atestados de obras maestras de pintores españoles, que en muchos aspectos son los primeros del mundo, porque siempre fueron recios y varoniles, elegantes y honrados, y en el mundo actual, superada la fragilidad del fin de siglo y el afán desmesurado de destacar la original personalidad, se persigue la honradez y la reciedumbre, la virilidad y la elegancia. Pero en nuestro Museo Nacional encontramos también las mejores muestras de todas las manifestaciones artísticas de los más variados países y épocas.

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. Auna el realismo con la imaginación... En la exposición que vais a contemplar encontraréis de todo ello: hallaréis un par de cabezas expresivas y perfectas; dis-

tintas en la manera de ser tratadas, pero semejantes en su acierto. Una de ellas, "Perete", representa a un hombre en el ocaso de su vida, con la mirada turbia y la piel apercaminada, trabajada con delectación, línea por línea, arruga por arruga. La otra, de un joven —"Luis Fernández de la Cancela"—, está tratada con más soltura, con trazos amplios y suave colorido, admirable asimismo, de dibujo y plena espiritualidad y vida interna, con algo de melancolía y un mucho de arrogancia.

Si os fijáis luego en los paisajes os llamarán la atención todos por el dibujo correcto y firme, por el trazo vigoroso y valiente, por el colorido y la luminosidad y por la espléndida perspectiva. Pero no tendréis más remedio que deteneros con especial complacencia en la visión simple y en extremo atrayente titulada "Desde mi ventana", de cielo puro e inmaculado, de planos admirablemente resueltos, y colores vivos, y atmósfera diáfana, y dejanía lograda. Iguales calidades encontramos en ese otro cuadro que lleva por nombre "Desde San Andrés". ¿Y qué decir de la "Huerta de Quico", un paisaje a pincel con preparación de óleo en blanco y negro? La perspectiva magnífica, acentuada por las distantes montañas azules; la húmeda blandura y pastosidad del colorido; la luminosidad; la sutil transparencia del aire; los verdes y ocres matizados se conjugan para lograr que este cuadro, parejo del que se halla en la Exposición de Otoño, de Madrid, sea una obra admirable, como lo es igualmente "País", hecho a espátula y pincel y con igual preparación. Cuadro de composición armónica y equilibrada, de reposo y serenidad, con desnudos perfectamente modelados y un ambiente bucólico que está reclamando a gritos la frase de Pousin "Et in Arcadia ego".

Pero dejemos los paisajes, con todo lo que ellos significan de vigor y de lozanía, para adentrarnos en la contemplación emocionada de las naturalezas muertas. Es la pintura de género de rancia tradición española, y a ella se han dedicado los autores más importantes, bien en retratos, paisajes o composiciones, como elementos decorativos, bien en cuadros independientes, porque siempre se ha estimado que el bodegón exige la copia exacta de la realidad, y el realismo es una de las notas más destacadas de la pintura española de todos los tiempos. El pintor de cuadros de esta índole necesita condiciones especiales, la más importante de las cuales es una gran "pureza espiritual y un sentido estético refinado". El bodegón, por otra parte, constituye un poderoso acicate de la sensualidad. El artista se regodea con las carnosidades de frutas y flores, las acaricia, palpa sus matices, paladea sus exquisiteces y les da vida e individualidad en el lienzo. Para ello no necesita fantasía; le bastarán dos virtudes: retina y maestría. Pero ¡qué difíciles son de lograr! Juan Guillermo parece que ha comprendido todo esto, y en un alarde de oficio nos presenta bodegones de orientaciones y técnicas variadas:

bodegones tradicionales, recargados de frutos, y bodegones modernos simples y esquemáticos, en una gama que va desde los flamencos —pasando por los napolitanos y españoles— hasta Cezanne, el padre del bodegón contemporáneo, Chardin.

Ahí tenéis, por citar algunos, como muestra valiosa, al bodegón “La Perdiz”, que figuró en la selección de pintores en Mallorca, a al bodegón del “Botijo”, que se exhibió en la Exposición Nacional de Barcelona, ambos “muy antiguos y muy modernos”, admirables de factura, jugosos, matizados, con volumen y corporeidad y ofreciendo la nota curiosa de unidad, con un transparente paisaje tratado al estilo del arte nuevo, con luminosidad y lejanías logradas. O los “Claveles” turgentes y vivos, que se ofrecen en un búcaro perfectamente modelado. O ese otro “Estudio de telas”, tan pleno de calidades. O la maravilla del bodegón “La tetera”, que constituye un total alarde de simplicidad y acierto...

No os detengo más, porque canso vuestra atención y refreno vuestra impaciencia por contemplar la obra varia y una del artista. Yo siento en este momento la responsabilidad de los elogios que acabo de tributar, pero cuanto he dicho es la exacta expresión de mis apreciaciones, coincidentes con las de los principales críticos peninsulares, que han calificado a Juan Guillermo con los términos más halagüeños, que han calificado a Juan Guillermo con los términos más halagüeños. Si a alguien pareciera en este instante todo ello excesivo, tengo la convicción de que dentro de poco rectificará su juicio. Juan Guillermo será uno de nuestros legítimos orgullos, y yo, que por otra parte carezco de objetividad, porque no puede haberla donde media el afecto, tendré siempre la satisfacción de haberos precedido en la gustación de su obra artística. Estoy seguro que hallaréis cuanto os he apuntado y mucho más, y que si os acordáis de la frase de Eugenio d’Ors de que en el arte actual todo lo que no sea la continuidad del aprendizaje es falso, convendréis conmigo en que Juan Guillermo, por su valentía, por su vigor y honradez y por su afán de mantenerse en constante estudio, se encuadre dentro del grupo más estimable.—PERO CULLEN DEL CASTILLO (Las Palmas, 1 de diciembre de 1945).

UNA INFORMACION POR SER MIERCOLES

EN EL SALÓN DE OTOÑO, JUAN GUILLERMO EXPONE TRES CUADROS

Reciente el éxito de su exposición del Gabinete Literario, el pintor Juan Guillermo acaba de obtener otro muy halagüeño: el jurado de admisión del Salón de Otoño, de Madrid, dio su “placet” al envío total de nuestro paisano.

Todos los amantes de las artes saben de sobra la importancia

que tiene este Salón en la vida artística nacional. Su organizador es la Asociación de Pintores y Escultores, que preside el gran artista Eduardo Chicharro (no confundir al padre con el hijo), y en sus salones se ha guarecido frecuentemente la pintura española, huyendo de los años malos que le ha tocado vivir a la venerable Nacional.

Este es el segundo hijo de la Gran Canaria a quien le toca triunfar en este certamen. Fue el primero Cirilo Suárez, un pintor de raza que se obstina en sacarle a su isla el mayor partido posible y que va fijando con su paleta la esencialidad pictórica de la misma.

Toca ahora el momento del triunfo a Juan Guillermo. Su intención es más tensa, su técnica más atormentada, sus logros están aún en ese medio camino que suele ser el de los treinta años. Junto a esa obra cuajada que es "La huerta del Quico", a la que no hay que añadirle ni una sola pincelada; o al "Bodegón de las naranjas", que es por sí mismo una obra maestra, nos place más la fermentación de toda la pintura europea que se advierte en el lienzo "País", y que es el anuncio de un pintor continental, fuerte, imaginativo y apasionado.

Pues este Juan Guillermo que el público local acaba de admirar en los salones del Gabinete ha conseguido ver colocados en la sala V del actual Salón de Otoño, inaugurado el día 7 de los corrientes en Madrid, su paisaje "La veguilla", su bodegón "Cobre" y su cuadro de composición "Anacoreta", la cabeza de cuyo protagonista es ese admirable retrato de su reciente exposición local, bautizada con el nombre de "Perete".—*La Provincia*, 26 de diciembre de 1945.

LA ACTUALIDAD ARTISTICA EN MADRID

BENJAMÍN PALENCIA, A. DE CABAYES, JUAN GUILLERMO
Y JOSÉ PLANES

Las exposiciones de pintura y escultura se suceden a un ritmo acelerado. El contacto de las artes con el público se va haciendo más familiar y comprensivo. El divorcio entre el público y los artistas se encaminan hacia una reconciliación. ¿Es el público el que cede y se rinde al arte novísimo? ¿Es el artista el que cede a la visión de lo grato y humano, fácil de ser comprendido hasta por el más corto de vista. Con la propaganda que se formó por el arte de novísimas inquietudes y de tendencias internacionales con sus "ismos" de rigor, cuyo desarrollo —con retraso y de segunda mano— tuvo acogimiento en el período que va desde 1925 a 1936, el público español se encontraba en un estado espiritual de confusión. Este lamentable estado intelectual el público lo exteriorizaba unas veces

con la protesta, y en algunas ocasiones con un gesto de incomprensión o de tolerancia indiferente. A poco de la liberación de España, y cuando ya empezaron de nuevo las exposiciones particulares o colectivas, el que esto escribe, dándose cuenta del referido estado de confusiónismo de nuestro público, publiqué mi ensayo de crítica intitulado *Los artistas y el público* (Editora Nacional, 1941). Han pasado cinco años; en este corto periodo, el tiempo, crítico admirable, me ha concedido la razón. Cuanto hubo de farsa en las novísimas inquietudes fue perdiendo su valor transitorio, su valor de sorpresa y maladquirido. Hoy ya nadie cree en ellos. Se mantienen como valores auténticos, más o menos discutibles, los que yo me aventuré a precisar como verdaderos artistas representativos de una época.

Juan Guillermo

Expone unos dieciocho cuadros en el distinguido salón Marabini. Se trata de un joven canario, de temperamento artístico viril y entusiasta como colorista. En su factura se observa una fuerza juvenil; mas esta fuerza por conseguir una recia y moderna expresión de forma y de color puede caer en una excesiva dureza de forma y sequedad de 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.—FRANCISCO POMPE (*Falange*, Las Palmas, 13 de marzo de 1946).

EL ARTE Y LOS ARTISTAS

LA JOVEN PINTURA Y SUS AFANES: JUAN GUILLERMO

A pesar de las brazadas de luz que vuelca la glorieta de San Bernardo en este estudio, todo él, desde la escalera hasta el ancho ventanal, parece proyectado y realizado para aislarse en un claroscuro intimista o en un pentagrama de soliloquios y despaciosamente componer el cuadro más soñado que he visto o la incompleta sinfonía de la confesión a media voz.

Como el estudio, Juan Guillermo. Nacido en Canarias, solivianado de pequeño por las broncas caracolas del Atlántico y hecho a las miradas sin fin de cielo y de resacas, ha ido rectificándose en la paradoja de una palabra lenta de unos ojos vueltos a las propias ideas de un ademán que rehúye la marejada y parece aplacar todo intento de rumor agudizado.

Sin embargo, la obra de Juan Guillermo rompe el molde del es-

tudio, desborda el trazo físico de su autor y es —como fruto de mar, de valle y de sentimiento— encendida, centrífuga, con órbita que busca los “más allá” de los difíciles problemas. Cara y cruz del hombre y de su tarea: lo que el primero frena con sus manos, se nos da en largueza de la segunda; cuanto él quisiera serenar por virtud de una frase bien medida crepita en el verbo nervioso de sus óleos.

Trabajo a progresión geométrica

Cuando ha tres años Juan Guillermo apareció públicamente con su primera exposición en el salón Dardo, su obra era reiteración de desnudos, constreñidos a un mínimo de colores y a una cierta inflexibilidad de dibujo.

Veinte meses después, la presentada en los locales de El Gabinete Literario, de Las Palmas, marcaba un gran avance por su variedad temática, gracia de la línea y riqueza tonal, y en su última de la sala Maribini, de Madrid, ya el artista estaba ganado para la buena causa de la pintura sin sofismas, sin coartadas ni sudorosos zigzagueos.

Juan Guillermo nos contesta:

—He enviado al Salón de Otoño dos composiciones: “Job” y un paisaje. Para la Nacional preparo “Baño de Diana” (2 × 1,60), en el que aspiro a incorporar un motivo clásico a nuestra moderna sensibilidad, inyectándole la alegría y el colorido que me sugiere el mismo.

—Categoriza usted el “oficio” con una convicción absoluta...

—Cierto, porque el pintor debe disciplinarse en él cada día: desde la preparación del lienzo hasta el barnizado. Sin esto, por singular que sea su talento, sus obras serán deleznable y, en consecuencia, efímeras.

Es difícil concebir un artista sin responsabilidad histórica —mayor o menor— en su ambiente y en su época. No creo, como arguyen los pesimistas, que el oficio se va olvidando. Hoy podemos conocerlo a fondo gracias al abundante material que nos legaron los maestros, a los experimentos posteriores y a las propias facultades. Tal vez lo que se ha perdido sea la “dignidad”, porque se estima más cómodo vivir de la pintura que vivir para pintar.

Juan Guillermo parece pesar sus juicios en una balanza sutil:

—Con los respetos que merecen mis mayores, tengo más fe en la “joven” pintura española que en la que ellos nos van dejando. No considere esto como una impertinencia, porque, en último término, de ellos recibimos el impulso para volver a un arte auténtico. ¿Qué es toda la pintura desde principio de siglo a nuestros días sino un esfuerzo enorme para encontrar las más puras fuentes de la esté-

tica? No creo equivocarme al afirmar que hoy existe en España más inquietud pictórica que en ningún otro rincón de Europa y tal vez la "calidad" sea lo más valioso. Esto es lo que actualmente caracteriza a la joven pintura: calidad y gracia. Calidad, porque empezamos a seleccionar los elementos integrantes de nuestra obra, y gracia, porque, conscientes de lo que ambicionamos, no oímos "cantos de sirena".

Ya la noche va cerrando sus visillos y Juan Guillermo propone:

—La luz eléctrica es una ofensa para el estudio. Si quiere, podemos salir a la calle.

Y bajamos a la glorieta, donde la gente se empuja hacia las ilusorias playas del paseo de Rosales.—L. DE FONTES (*Madrid*, 21 de septiembre de 1946).

TEMA DE CRÍTICA DE ARTE

EL PINTOR JUAN GUILLERMO, EN EL SALON DE OTOÑO

Entre los jóvenes pintores que acuden este año al Salón de Otoño, que la Asociación de Pintores y Escultores organiza en el palacio del Retiro, hay que destacar el nombre de Juan Guillermo, que acude con una sola obra, de capacidad ambiciosa y de franca dicción pictórica, honda y fuerte, lo mismo en su emoción que en su oficio. Juan Guillermo es uno de nuestros jóvenes pintores de esta hora que con más razones críticas puede reclamar un prestigio y un aplauso merecido con la máxima justicia.

En estos momentos de improvisación, de inconsciencia y de ambiciones desmedidas, en que los propios alumnos de San Fernando toman aires catedráticos y solemnes cuando enjuician a los maestros y sonríen enigmáticos ante los jurados que no premiaron sus obras con primeras medallas en la Nacional; en estos momentos en que, por contraste, hay viejos pintores que anatematizan todas las creaciones de juventud, con gallardía y altura; en estos momentos en que los consagrados antes de tiempo miran desdeñosamente a muchos que, acaso con suerte y con amigos, estarían por encima de sus falsos prestigios; en estos momentos en que el arte huye avergonzado ante tanta ambición comercial y egoísta, de desenfado y cinismo colectivo, en que el espíritu se aumenta de los lienzos para dejar paso a las facturas mercantiles o a las exhibiciones de escándalo, de ese mundo de amargados e impotentes que saben que jamás lograrán fama ni dinero si no es con la expresión enfermiza de sus pobres almas, caídas para siempre en la aberración; en estos momentos, decimos, de confusión, de insinceridad, de comedias repugnantes, de pedantería insoportable, es un gran consuelo asistir al

hermoso espectáculo que representa un alma en marcha hacia un destino de posteridad, de fama y de verdad, indiferente a toda la podredumbre que nos envuelve en arte...

Y éste es el caso de Juan Guillermo, joven pintor de esta hora, auténtico pintor que no conoce las impacencias de los principiantes osados, que va madurando su técnica y su concepto en el silencio de su estudio, incubando el prestigio de su obra para un mañana que ha de ser cumbre en la historia de su vida.

El cuadro que lleva el Salón es obra de empeño, por sus dimensiones y por los graves problemas cromáticos que en él ha resuelto. La serenidad emotiva de un desnudo es el tema que la obra representa, con toda la riqueza de matices que ese género de pintura exige; valorando éste en el conjunto compositivo y totalizado, de manera extraordinaria, en la armonía colorista: graciosamente conseguida la lejanía y construido el escenario primaveral y ampuloso en que la figura se mueve. Un aire juvenil, pletórico, primaveral, de grandeza creadora, vibra en todo el cuadro como aviso de algo que llegará más tarde y que vive ahora en el cerebro, pensando, y en el corazón, sintiendo.

Esta obra que para muchos pintores, limitados de horizontes, sería un cenit esplendoroso y definitivo, para Juan Guillermo es sólo un alto en el camino. A pesar de ello, esta obra servirá de atención máxima y producirá la máxima admiración en los espectadores del próximo Salón de Otoño.—JOSÉ PRADOS LÓPEZ (emisión del día 27 de septiembre de 1948 en Radio España, Madrid).

EN EL PALACIO DE CRISTAL DEL RETIRO

OPINAN LOS RECHAZADOS DE LA EXPOSICION NACIONAL, QUE SE ABRIRA MAÑANA AL PUBLICO

Dos respuestas y una al alimón

Nuestro tercer reportaje sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes tenía que terminar así: escuchando la tercera voz. La de los que fueron excluidos de ella total o parcialmente. Esta voz era necesaria para cerrar el coro de opiniones, después de las emitidas por algunos de los miembros del jurado y por algunos de los que consiguieron que sus obras figuraran en el concurso.

Una exposición nacional debe ser la suprema antología del arte de un país, y en ella no deben faltar las aportaciones que la ennoblezcan, o que, por lo menos, aumente su prestigio. La Exposición del Retiro ¿cumple con este propósito? Nuestra respuesta apenas si tendría valor alguno. Pero en cambio no se puede decir lo mismo

de la que nos faciliten algunos artistas, cuya dimensión ha sido contrastada repetidas veces por la crítica, y cuyo prestigio está fuera de dudas.

Eduardo Vicente presentó dos cuadros a la Exposición. Le rechazaron uno. Gómez Cano tampoco obtuvo los votos necesarios para ser admitido. A Juan Esplandiu y a Redondela se les denegaron sendas obras. Lo mismo les ocurrió a Juan Guillermo, y a García Ochoa, y a Javier Cano. Todos estos nombres no son absolutamente desconocidos. Nuestra misión sólo es informativa, y aunque hemos visto las obras de estos pintores y las consideramos, particularmente, como inequívocas pruebas de arte auténtico, no podemos aspirar a que nuestro juicio pese sobre nadie.

Pero lo mejor es ir al grano. El grano en este caso está en un popular café, donde se encuentran de tertulia Eduardo Vicente y Juan Esplandiu. El tema de la conversación no es, precisamente, la Exposición Nacional. Se habla de otras bromas y de otras veras. Pero nosotros metemos nuestra pequeña cuña.

—¿Qué piensan ustedes de esa exclusión de que han sido objeto

—Si le parece —responde Esplandiu— le daremos una respuesta conjunta. Una respuesta al alimón, de Eduardo y mía. Podemos decir, por ejemplo, que no consideramos injusto el proceder del jurado. 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. Nuestro concepto de lo que debe ser el arte y la pintura actual se encuentra muy lejos del que ha demostrado la Junta de admisión. Además, en estos certámenes suele calificarse más la importancia social del artista que la de su obra. Pero no se ha perdido nada. De veras que, por nuestra parte, no existe resentimiento alguno. El prestigio parece que se adquiere fuera de los concursos.

He aquí una respuesta que vale por dos: la de Eduardo Vicente y la de Juan Esplandiu.

En otro lugar encontramos a Agustín Redondela. El joven pintor expone un cuadro, y otro se lo tuvo que llevar a su casa. Nos dijo lo que sigue:

—Creo que es una equivocación rechazar obras que aportan algo y admitir otras que no aportan nada. En la obra total de un artista no existen diferencias tan profundas como para aceptarle sin reservas en unos casos y en otros rechazarle. Por mi parte, apenas si creo que esto merece comentario.

Hemos buscado a Gómez Cano por los lugares que suele frecuentar; pero el pintor parece que se ha marchado a Bilbao para inaugurar una exposición de sus obras. Sentimos mucho no poder ofrecer su opinión en este caso.

La respuesta, en cambio, de Juan Guillermo la hemos recibido por escrito. He aquí sus palabras:

“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.”

Y aquí, punto. Esperemos la lista de premios del jurado calificador de la Exposición Nacional para cerrar con un comentario estos reportajes. Y recuerden ustedes: Primera medalla, 15.000 pesetas; segunda medalla, 10.000 pesetas; tercera medalla, 6.000 pesetas. Medalla de honor, 30.000 pesetas. Es la gloria en forma de cheques.—
PABLO CORBALÁN (*Informaciones*, Madrid, octubre de 1950).

LA ESCUELA DE MADRID EN LA SALA BIOSCA

ALVARO DELGADO: “A PANCHO COSSIO NO LE INTERESA MAS QUE PANCHO COSSIO”

—Con esta exposición colectiva —nos dice Alvaro Delgado— pretendemos afirmar nuestra presencia en el campo del arte español actual e insistir en que no es posible la existencia individual y encerrada 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.

—¿Qué características comunes a todos vosotros os han ayudado a constituir el grupo?

—En común hay una inquietud profesional, una edad (casi todos hemos comenzado la carrera juntos) y una misma actitud ante el arte, no intelectual o académico, sino simplemente viva.

—¿Os habéis organizado con rigidez o estaréis siempre dispuestos a incorporar a los que aporten algo nuevo e interesante?

—Más que grupo es una idea de grupo, nacida en la exposición de bodegones que organizó *Arte y Hogar*, y pensamos que en exposiciones sucesivas se presente gente nueva.

—¿Estas exposiciones serán anuales?

—Haremos una exposición colectiva todos los años y además nos presentaremos a certámenes oficiales y particulares.

—¿A la Bienal de Arte Hispanoamericano?

—Desde luego. Claro que para ello tienen que invitarnos.

—¿Qué maestros del arte español contemporáneo han contribuido más a vuestra formación?

—Cossío, Palencia y Vázquez Díaz, entre los que viven en España. Lamentamos profundamente que estos maestros, cuya obra admiramos y a quienes personalmente queremos, estén encerrados en una individualidad sorda a quienes no son ellos.

—¿Cómo no ha figurado en esta exposición Pancho Cossío, como cabeza en España de vuestra pintura?

—Pancho es un gran artista de talla internacional, pero a Pancho Cossío no le interesa más que Pancho Cossío.

—¿Cuál es, en tu opinión, la actitud del público frente a vuestra pintura?

—En contra de lo que generalmente se dice, la actitud del público es buena. Desde el año 45 hasta ahora, su evolución ha sido de magnífica hacia el arte joven. Abunda el coleccionista de nuestra pintura, que la apoya con su dinero.

—¿Y la de la crítica?

—Magnífica en su casi totalidad. Creo que jamás ha existido en España una crítica de arte tan capacitada como la actual, y a ella se debe en no pequeña parte el impulso que de algunos años acá han tomado pintura y escultura.

—¿Crees que vuestra pintura está dentro de la tradición española. Algunos os acusan de ser excesivamente europeizantes.

—Yo creo que nuestra pintura encaja en la tradición española. No existe un arte autónomo y libre de influencias. Nos asomamos a Europa porque creemos que en Europa hay sugerencias interesantes para nosotros. Creemos que la escuela de París, creación española en gran parte, no puede olvidarse, y recordamos que Velázquez estudió en Italia, que conoció a Rubens, que Zurbarán pintó a la manera de Caravaggio, que Goya (tan castizo) sufrió influencias francesas e inglesas, que Berruguete fue discípulo de Miguel Angel y que a pesar de ello son los artistas más representativos de España.—
M. L. (*El Alcázar*, 12 de marzo de 1951).

EXPOSICIONES EN SIETE DIAS

EXPOSICIÓN DE LA ESCUELA MADRILEÑA EN LA SALA BIOSCA

Como un buen aire de primavera, en todo lo que este aire tiene de promesa y también de realidad se presenta esta exposición, que, en alianza de buenas voluntades, ofrece un grupo de artistas jóvenes que ya en certámenes internacionales han logrado excelentes éxitos para el nombre español. Forman el conjunto los nombres de Redondela, Alvaro Delgado, Juan Guillermo, Novillo, Ochoa, Menchu Gal y Gregorio. De todos ellos en diferentes ocasiones hemos significado los méritos y hasta hemos hablado de una posible escuela madrileña, que ahora nos alegra ver titular a la exposición con carácter oficial. Desde Alvaro Delgado, en donde el color tiene mayor volumen e intensidad por laborioso quehacer inteligente, hasta Redondela, que aspira a que la pintura se deshaga en tonos y en

contrastes que presten al paisaje y a los objetos una entrañable valoración, pasando por el paso gigantesco que ha dado Juan Guillermo, que cada vez construye con una retina que ahonda en la materia en un juego armónico que no deja vacío ningún término del lienzo, pensando en la sinceridad de Ochoa, en la "ingenuidad" que persigue en afán de pureza Novillo o Menchu Gal, en todos, existen un mensaje y una apetencia de descubrimientos, muchos logrados, que constituyen claro ejemplo de profesión. Gregorio, en el volumen, posee la misma apetencia de creación y consigue que la forma sin expresión concreta— sea la que marque en el espacio un pensamiento general.

La exposición es buen pretexto para comparaciones y estudio de estilos, y es interesante ver cómo las filiaciones que fueron comunes se separan, y triunfan en el propósito aquellos que consiguen que el oficio directo del pincel en la tela sea producto de búsqueda y meditación —siempre imprescindible, y no se supedite la pintura al hallazgo momentáneo de la impresión visual o de la sensibilidad. Siempre es peligroso realizar en pintura el cuadro de la imaginación en lugar del cuadro que "sirva" luego "por sí solo". Interés es la palabra que resume esta suma de generoso esfuerzo y entusiasmo sincero.—SÁNCHEZ-CAMARGO (*Hoja Oficial del Lunes*, Madrid, 26 de marzo de 1951).

PINTORES JÓVENES DE UN DECENIO, EN BIOSCA

¡UF!... ¡LO QUE DICEN "LOS ACTUALES"!

"Un decenio de arte moderno" agrupa 77 firmas en la sala Biosca. Eugenio d'Ors dice en el catálogo: "La galería Biosca tiene diez años. Su censo de exposiciones comprende ya una nómina de 76 artistas. Pero ni en la extensión de la compañía ni en la veteranía del esfuerzo parece, en verdad, que hayan pasado años por ella."

Aquí están desde Clará, el escultor, hasta Pedro Mozos, Solana, Palencia, Zabaleta, Gargallo, Capuleto, Eduardo Vicente...

He citado a varios artistas expositores en la misma sala para hacer el reportaje en rueda. Están Juan Guillermo, García Ochoa, Gómez Cano, Padrós, Rivero y Pedro Mozo.

—Definamos este conjunto de obras en una palabra—propongo.

—"Los actuales"—sentencia Mozo.

—¿Aceptado?

Bueno, ya sé con quiénes hablo: con una representación de "Los actuales". Buen título.

—Con esta exposición ¿qué persiguen? Después hablaremos de lo que persiguen con su pintura, jóvenes.

—Un homenaje a la firma Biosca.

—Un decenio de arte moderno. Siempre acogedor con las inquietudes del arte actual.

—¿El más moderno?—mirada general.

—Benjamín Palencia—uno.

—¿Palencia?—pregunta, extrañado, García Ochoa.

—Pues, Zabaleta—propone otra voz.

—Es muy difícil concretar—Mozo.

—¿El más avanzado?

En vista de que no responden categóricamente, Padrós interpone:

—Nadie quiere cargar con la etiqueta de ese adjetivo.

—¡Respondan!

—En escultura, Oteiza y Ferránt.

—Puntos de vista...—Mozo.

—En pintura, Palencia—Juan Guillermo.

—¡Palencia no es el mejor!—interviene de nuevo Mozo—. A veces acierta. Pero es un poco esquizofrénico. Solana, sí. ¡Solana!

—Córdoba, ponga usted:

“García Ochoa disiente.”

—Y Juan Guillermo.

—¿Vino por aquí don Fernando Alvarez de Sotomayor?

—Afortunadamente para nosotros esto no le interesa—unánimemente.

Mozo:

—¡Eso es darle categoría! Nosotros buscamos otro lenguaje con que expresar nuestras inquietudes.

—Vamos a ver. Pintura abstracta y pintura concreta.

—Abstracta: todo lo que no sea real—Mozo.

—Lo que no representa objetos.

—Yo no distingo entre concreto y abstracto. Me es igual—Rivero.

—El arte es muy libre—Guillermo.

—¿Quién dijo la última palabra en arte?

—Pintando, Picasso—otra vez Guillermo.

Mozo:

—Yo opino que Picasso más que pintura es palabra. Más que plástica es hombre de ideas.

Una voz:

—La última palabra filosófica la dijo D’Ors.

—¡Yo no estoy de acuerdo con D’Ors!—Mozo.

—¿Por qué?

—Le encuentro un poco exhibicionista para creer que tiene mucho talento. Igual que Dalí.

—Señores, en pintura, ¿adónde vamos?

Guillermo:

—En España está surgiendo un movimiento artístico que conmoverá al mundo.

—¿De acuerdo?

—¡Cuando nos quitemos la influencia extranjera, particularmente la francesa!

—Arte universal.

—Inferior al nuestro, salvo ligerísimas excepciones, con relación al arte de otras épocas.

—¿Cómo ven “Los actuales” los jurados de pintura?

—Exceptuando casi la totalidad de la bienal, hasta ahora, una calamidad—Juan Guillermo.

—¡Hay que renovar los jurados!—con admiración, y ya supondrán que habló Mozo.

—Se nos ocurren tres cosas.

—Primera.

—Llevar personas de conceptos más amplios.

—Segunda.

—De cultura exenta de partidismos.

—Tercera.

—Que entiendan y sientan el arte.

—¿Entiende alguien de arte, señores?

—¡Pocos! Mozo, claro.

—Quelo sientan, muchos—Cano.

—Entre los críticos, pocos. Entre la gente, muchos—Rivero.

—“Los actuales”—sugieren—, la total eliminación de burocráticos y “profesorales” en los jurados.

—¿Más urgente a eliminar?...

—¡Mariano Tomás!—a coro.

—¿Y pintores?

—Todos esos retratistas de sedas y damascos—Guillermo.

Ochoa:

—No estoy de acuerdo con esa frase. Ahí hay que poner: “Los retratistas de la buena sociedad.”

—¡Hay que dar nombres!—exclaman.

Y los dan.

—Los Pelliceres, los Seguras, etcétera.

—¿Muchos etcéteras?

—¡Muchos!

Terminó el de las “admiraciones”.—SANTIAGO CÓRDOBA (*Pueblo*, Madrid, 15 de diciembre de 1951).

EXPOSICION MODERNA ESCUELA MADRILEÑA

La nueva escuela madrileña destaca hoy entre nosotros a sus más jóvenes epígonos, combatientes denodados en la Primera Biental Hispanoamericana de Arte. Para mí es motivo de íntima satisfacción alentarles con estas palabras de presentación y saludo, como antes, desde otros estadios de la cultura artística española, les prodigué mis alientos liberadores, tras los que buscábamos los vivos modos permanentes de la pintura más expresiva, frente a las modas pasajeras.

Ellos traen su mensaje de calidad y de autenticidad, sin atenerse a otro denominador común que la sinceridad creadora de módulos eternamente jóvenes. Son los representantes de una graciosa inquietud trascendente, que busca la sonrisa fragante de lo decorativo en la profunda melodía íntima de lo decoroso. Como los poetas. Como los músicos. Ni buscan mayorías aduladoras ni halagan a las vacuas minorías retrasadas estéticamente. Dicen su canción y nada más. Traen su florecilla franciscana, muy antigua y muy moderna. Los que hace mucho tiempo hemos doblado ya el cabo tormentoso de todas las clasificaciones, queremos saludar emocionadamente a estos jóvenes artistas y, desde nuestro dorado reposo salmantino, prestarles, una vez más, la rosa viva de nuestro entusiasmo, agitando en honor suyo una temblorosa rama de cándido almendro en flor de las riberas del Tormes.

Sin crítica y sin clasificación, entregados al puro goce de sus creaciones, como es el arte personalísimo de estos muchachos amigos míos, y más de uno de ellos, antiguos discípulos.—RAFAEL LÁTNEZ ALCALÁ (sala Artis, del 15 al 29 de marzo de 1952).

ARTE

LA NACIONAL DE BELLAS ARTES

Anticipé en mi crítica general la centralización en la sala XII de las obras que reúnen interés suficiente, ya por su calidad, bien por sus firmantes, acreedores de una atención. En cierto modo se condensan aquí todos los géneros temáticos de pintura; quiero decir con esto que existe la composición de figura, el retrato, el paisaje y el bodegón.

... Juan Guillermo se aplica, como nos dejó demostrado en su reciente exposición, a llevar a las más sólidas consecuencias su manera de interpretar el paisaje; la gran consistencia de su paleta no

le priva buscar el matiz sin caer en la minucia, y así sus campos se enriquecen con el sustantivo fundamental de una pintura que conoce verdaderos aciertos.—L. FIGUEROLA-FERRETTI (*Arriba*, Madrid, 15 de junio de 1952).

LA ESCUELA DE MADRID, EN MACARRON

Una exposición con duende, en la que, si bien es verdad que no son todos los que están, nos consuela el que estén todos los que son.

Llevávamos mucho tiempo oyendo y hablando de la escuela madrileña; sus límites se aprestaban y ensanchaban; se intercambiaban nombres, y unas veces se nombraba el insólito y otras faltaba el imprescindible; un tanto a tientas y ciegas se les intentaba agrupar hablando de coincidencias en los temas, en la búsqueda del color y la manera de hacer, en las influencias y preferencias, en su copiarse los unos a los otros, resumiríamos, y en yo qué sé cuántas cosas más.

En realidad, sólo los agrupa su juventud, su estar sujetos fatalmente a todo lo anterior y a la espera de lo que ha de venir, su estar pintando en el mismo ambiente y tiempo, en este nuestro tiempo.

Son veintidós pintores y cerca de cuarenta obras. Puestos a destacar un cuadro, sacamos "Paisaje de Segovia", de Agustín Redondela; uno de esos lienzos que embellecen la temporada, tocado con una alegría y una maestría que asombra y que hay que situar entre los mejores cuadros de este excelente pintor, lo cual ya es decir.

Con la excepción de alguna figura y bodegón abundan en la sala los paisajes, se filtran e invaden el resto con sus aguas, follaje y caserío. Es casi una pura exposición paisajista, un general echarse al campo y la calle, para luego elaborar en el estudio.

Macarrón con un desnudo, Capuleto con un pastor, Pedro Bueno y Del Olmo están entre los que se han quedado en casa. Pedro Bueno, un pintor bien dotado para la gracia y la ternura, con un retrato. "Muchacho con guitarra", que nos ha gustado menos que otras cosas suyas, y Del Olmo, con un bodegón de caja de puros y timón, abocetado de puro sencillo y precioso de color.

Francisco Arias cuelga un paisaje castellano, con una técnica suelta, de toques largos, austero en el motivo de pueblo adivinado a lo lejos y unas tierras rojizas en primer término. Una buena tela. Su bodegón de pescado baja de salidad en paralelo con el otro.

Defrauda el paisaje de Quirós. Bien hecho, claro está, pero agrio de color y caído en la pura cristalografía.

"Marina", de Juan Guillermo, es un cuadro de pequeñas dimensiones, de luz bien graduada y cuidadosamente matizado, cerrado

al fondo por un mar oscuro verdoso como el lomo de un pescado. Tiene también una ejemplar acuarela con motivo de era y mulas admirablemente lograda con cuatro trazos.

Pedro Mozos continúa con sus cosas en "Figón"; composición de luz lóbrega, le queda pequeño el cuadro; la fuerza que hay concentrada en el ambiente y las figuras exigía exigían mayor tamaño.

Un paisaje con río y pescadores, de Martínez Novillo, con su peculiar modo de tocar el ramaje de los árboles, y en el que resaltan las aguas como lo más conseguido, y otro de Menchu Gal:: tela rica en cosas, con ángel y bien hecho.

Y cerramos con Juan Antonio Morales, un pintor excepcionalmente preparado y, no obstante, a punto de perderse en una clase de pintura comercial que no le va a su técnica y estilo. De los dos cuadros que presenta preferimos el titulado "La ventana", entonado en blancos y azules, un trozo de pintura simplemente notable, aun con sus concesiones a la anécdota.

Exposición interesante, adolece del poco cuidado que alguno de los pintores ha puesto en la selección. Por lo demás tiene calidad y llega, y, en definitiva, esto es lo que cuenta.—JOSÉ MARÍA JOVÉ (*Revista*, Barcelona, 1953).

VIDA CULTURAL

HA SIDO FIJADA LA APORTACION ESPAÑOLA A LA BIENAL DE ARTE DE SAO PAULO

La Secretaría General de la Exposición Bienal Hispanoamericana de Arte ha llegado a un acuerdo con los organizadores de la Exposición Bienal de Sao Paulo.

La aportación española consistirá, según los términos del acuerdo, en las siguientes obras:

Primero. Los premios máximos de la I Bienal de Arte de Madrid, enviando una decena de obras cada uno de los pintores Benjamín Palencia y Vázquez Díaz, el escultor Rebull, el grabador Ricart y el dibujante Francisco de A. Gali.

Segundo. Una representación de obras incluidas en la tendencia abstracta que cultiva preferentemente la Bienal de Sao Paulo, y en la que colaboran los artistas Planasdurá, Lago Rivera, Valdivielso, Ciruelos, Mampaso, Millares y Lagunilla.

Tercera. Una selección representativa de las restantes tendencias actuales del arte en España, a la que envían sus obras los señores Caballero, Redondela, Juan Guillermo, García Ochoa, Arias, Fornells-Pla, Rogent, Urtuna, Tapias, Aleu, Surós y Gregorio del Olmo.

Cuarto. Un grupo de esculturas, cuyos autores son los señores Angel Ferrant, Serra, Güell, Carlos Ferreira y Jorge de Oteiza.

Los tres últimos grupos de artistas enviarán, cada uno, cinco obras a la Bienal. Además, para el Curso de Arquitectura será enviado un trabajo realizado en equipo por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.

Quinto. Salvador Dalí estará probablemente representado en Sao Paulo por su célebre "Assumpta Lapizlazulina", por los cuadros de la colección de Edward James, de Londres, por todas o gran parte de sus acuarelas originales para la ilustración de la *Divina comedia* y, a ser posible, por algunas de las joyas realizadas bajo su dirección por la casa Albany, de Nueva York.

Se está asimismo estudiando la posibilidad de que el gran pintor catalán Miró exhiba también algunas de sus obras.—A B C, 4 de septiembre de 1953.

ENTREVISTA PARA "PERFIL"

LOCUTOR.—Hoy llega hasta nuestros micrófonos uno de los más destacados y jóvenes pintores de la nueva generación española. Se trata de Juan Guillermo, que actualmente expone en la sala Caralt, de nuestra ciudad. Juan Guillermo nació en Las Palmas hace treinta y siete años, y ya desde muy joven empezó sus estudios pictóricos en París, donde obtuvo diversos premios, entre ellos el Crayons Conté de 1934. Ultimamente, en 1952, se le concedió la tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, y con motivo del concurso organizado por la Real Federación de Fútbol obtuvo otro galardón. Juan Guillermo pertenece al grupo joven escuela madrileña, y fue invitado a la primera Bienal Hispanoamericana de Arte y seleccionado para la misma que se celebró en Barcelona. En el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, así como en el Cabildo Peninsular de Las Palmas y en el Museo Privado del Lycée Michelé, de París, existen obras suyas, igualmente que en colecciones particulares de España y del extranjero. Señor Juan Guillermo, como representante de la pintura moderna española, ¿qué declaración más importante puede hacer a través de los micrófonos de Radio Nacional?

SEÑOR GUILLERMO.—A uno le causa una especie de pánico el hacer declaraciones, sobre todo si ello implica nada menos que la definición de nuestro concepto estético. Aventurado y hasta un poco triste nos parece ahora, en la iniciación de nuestra vida, lanzar como una especie de prematuro e insolente reto, afirmaciones contundentes sobre las posibilidades de nuestro devenir estético. Higiénicamente a uno le debiera estar permitido echar mano de alguna frase célebre, como la tan aguda y francesa contestación de Toulouse-

Lautrec al presidente de la R. F., que le pedía una explicación de su pintura: "Señor presidente: La pintura no se explica, se ama." Bien. En último término, el concepto estético no debiera explicarse y sí tan sólo amarse...

LOCUTOR.—¿Cuál es la postura artística de la actual generación?

SEÑOR GUILLERMO.—Uno viene a la vida con un mundo atávico prodigioso que nos permite un contacto rápido, venturoso y anticipado casi, con lo que nos es dable conocer al caminar por la existencia. Sin él, nuestro vivir sería poco menos que fatídico; en él viene implícito nuestro concepto, concepto embrionario si se quiere, que sólo cobra vigencia con nuestra formación futura, desde luego..., pero latente y despótico desde siempre. Al menos, así lo presiento: atávico, es decir, con una sutileza de radar orgánico, con una cautela de rumiante, pero también con la osadía y la pasión del felino en la pelea; en una palabra: vital. Sí; vital, vital, como suena, con todo el pavor que ello supone; pero inefablemente también con toda la alegría que lleva en sí.

LOCUTOR.—Y particularmente, ¿qué posición es la suya?

SEÑOR GUILLERMO.—Pues bien; aquí está posiblemente el terreno donde crece mi concepto estético, donde clava sus raíces de angustia; pero también donde sus frutos extraen la savia para su florecer hacia la diaganidad: en lo vital.

LOCUTOR.—O sea, un sentido vital de la vida y de la obra.

SEÑOR GUILLERMO.—Permítaseme aquí confesar que amo la vida enormemente (entre paréntesis, no opino sobre la muerte porque aún no me ha sido dado "vivirla"); como decía, amo la vida apasionadamente, y lo que los hombres hacen apasionadamente por colmarla; no creo en las cosas malas y feas (uno es posiblemente un ingenio) y sí en las hermosas y limpias.

LOCUTOR.—¿No es ésa una vuelta a la bohemia intelectual, tan en boga?

SEÑOR GUILLERMO.—Me seduce el andar de un gato, el vuelo de un pájaro; me maravilla una puesta de sol; como un cuadro de Pietro de la Francesca; me interesa tanto la física como una obra de Montegna; 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 apetencias sutiles, casi infalible, y a ratos caótico, complejo, implacable, inevitable, vital.—*Radio Nacional*, Barcelona, marzo de 1953.

CUATRO PINTORES DE LA ESCUELA DE MADRID

MENCHU GAL, LUIS GARCÍA OCHOA, JUAN GUILLERMO
Y GREGORIO DEL OLMO

El concepto de escuela referido a particularidades afines de diversos pintores es a medida que el mundo reduce su tamaño, cada vez más impreciso. Jamás tuvo el arte, y sobre todo la pintura, tan acusada universalidad como en el momento actual. Por eso, cuando Sánchez Camargo aludió a un área triangular con Solana, Vázquez Díaz y Palencia como vértices y encajó en ella la escuela de Madrid, lo que hizo fue sugerir una zona ideal en la conciencia de las gentes.

Colabora hoy el Ateneo Jovellanos en esa convencional representación de una entidad estética y trae a su sala de exposiciones un grupo de interesantes pintores actuales que elaboran sus creaciones bajo la influencia de la luz y el acento madrileños. Son cuatro figuras de alta estimación nacional que nos dan con sus obras la posibilidad de completar experiencias de valoraciones iniciadas sobre los ejemplos del modo de hacer de los cuatro maestros españoles recientemente admirados en este salón mismo.—*Ateneo Jovellanos*, Gijón, mayo de 1955.

LA NUEVA ESCUELA DE MADRID

Hace años dimos título a una agrupación de artistas que sin darse cuenta, sin previo propósito y con personalidades bien definidas formaron, a nuestro entender, una escuela que tenía a Madrid como ciudad propicia para la calificación... La causa inicial fue la influencia arrolladora de Solana, el "Convivio" que fundió Benjamín Palencia en derruida casa de la polvorienta villa de Vallecas, y la imposición de la fácil y difícil ciudad de Madrid en el temario. Luego, además, existe entre los componentes un lazo de unión: el amor insistente al paisaje de la llanada larga y de hondos horizontes que rodea a la ciudad, un aliento poético ante el mundo de los objetos, y casi una misma visión para sorprender a la figura humana.

La nueva escuela de Madrid, entre los recuerdos que recogió con una fina percepción, no acudió al "maestrazgo" artístico oficial. Se fue a buscar las fuentes en el ejemplo solitario y tremendo de Solana, en las enseñanzas de Regoyos, en la fuerza permanente de Nonell y en los trallazos de Picasso. No acudieron a nutrir su pintura de las figuras sentadas en solemnes sillones con fama, gloria y mercedes. Pasaron cada uno "su" hambre, y con ella a cuestas cons-

truyeron parte del edificio pictórico nacional. Y cuando encontraron el éxito, tras largos años, no quedaron en él, sino que siguieron el camino bueno de la pintura, abandonando ensayos, alejando intentos y olvidando quehaceres anteriores por otros nuevos. Apasionadamente, que es como hay que hacer un poco las cosas, siempre hicimos, cuando era menester y "atrevido" el elogio de Juan Guillermo, descubridor de campos y tierras de Madrid —que anuncia una exposición de excepción en la sala de la Dirección de Bellas Artes—; de Redondela, tan penetrante en el cielo, airey trastienda de la ciudad; de Alvaro Delgado, que pinta con la gracia de un Arellano sus bodegones; de Martínez Novillo, de San José, austero y fuerte como una raíz; de García Ochoa, de Menchu Gal, de Francisco Arias, que alzó el telón de las escenas matritenses de la pintura con una expresión nueva, y que luego con el paisaje siguió horizontes de Madrid, al compás que creaba sus "fósiles"; de Eduardo Vicente, que levanta a nuestros ojos la melancólica paleta del melancólico Alenza, aquel que decoraba paredes del café de Levante; de Paco Lorente, perdido en una calleja de la Vida, cuando conoció el primer triunfo, y de algún otro olvidado en el recuento. Estos son los nombres principales de una escuela de Madrid que está vigente en nuestra historia del arte contemporáneo. Ellos hicieron posible la entrada de los demás. Fueron la vanguardia a la que le estuvo destinada el peor paso: el primero; fueron los que pintando mejor en el certamen extraño, en el propio no tenían "la medalla"; fueron los que un día tras otro siguieron en la brecha, convirtiendo la paleta en pico para llegar a la mina de la pintura y, sobre todo, para que llegaran los demás que les han sucedido...

A estos pintores debe Madrid un agradecimiento —nunca un homenaje—, y también ellos deben a la ciudad otro íntimo agradecimiento, ya que en ella —fácil y difícil ciudad—, a su claro aire, que todo lo salva y embellece, llegado desde esa sierra que miraba pensativo Velázquez con "saudade", desde la pequeña ventana del apretado alcázar, han hecho, los "nuevos", una obra con signo y gracia de perdurabilidad. Y hoy las líneas se apartan de los análisis plásticos de laboratorio para cantar, llana y simplemente, la alegría, la fe y la esperanza de unos pintores y la buena humanidad que les hermanó en el bello afán de que las cosas fueran mejores, en un tiempo y en un lugar.—SÁNCHEZ CAMARGO (*Revista*, Barcelona, 1956).

ENTREVISTA A JUAN GUILLERMO

CAMPOY.—El pintor Juan Guillermo se encuentra con nosotros, ante estos micrófonos, dispuesto a decirnos una serie de cosas en relación con la exposición que está celebrando en la sala de la Di-

rección General de Bellas Artes. El nombre de Juan Guillermo, joven maestro de nuestra pintura, basta por sí solo, y no es preciso andar con presentaciones. Hemos de subrayar, eso sí, que la gran muestra que actualmente está celebrando tiene especialísima categoría dentro del marco de las bellas artes de España. ¿Qué crees tú, Juan Guillermo, que significa esta exposición ante las tuyas?

JUAN GUILLERMO.—Pues nada menos que el paso más importante dentro de lo que podríamos llamar mi carrera artística.

CAMPOY.—¿Qué obras integran esta exposición?

JUAN GUILLERMO.—Son, exactamente, veinticuatro lienzos.

CAMPOY.—¿Fruto de mucho tiempo?

JUAN GUILLERMO.—La elaboración de las obras ha sido lenta, pero virtualmente han sido pintadas en el transcurso del último año.

CAMPOY.—¿Qué verá el público en esta exposición? ¿Una etapa nueva, o la lógica trayectoria de tu arte?

JUAN GUILLERMO.—Si mira bien y recuerda mi obra anterior y me concede el derecho que como artista creo que tengo a intentar más, verá que es una simple y lógica evolución de todo lo anterior.

CAMPOY.—¿Qué crees tú más significativo de esta muestra tuya

JUAN GUILLERMO.—En primer lugar, la incorporación de todo lo que significa arte actual a mi propio quehacer, y en segundo lugar, y para mí esto es lo más importante, el ensanchamiento de mi propio concepto pictórico.

CAMPOY.—Ahora, Juan Guillermo, recordemos a tus pintores preferidos.

JUAN GUILLERMO.—De los maestros de antaño tengo especial predilección por los primitivos y por los pre-renacentistas italianos, y, cómo no, por individualidades tan portentosas como nuestro Velázquez y Zurbarán. De los actuales, casi en un resumen escueto y fabuloso sólo vale nombrar a Picasso.

CAMPOY.—¿Crees que alguno de éstos influye directamente en ti?

JUAN GUILLERMO.—Muchos han influido en mí y espero que sigan haciéndolo, siempre y cuando me permitan, como hasta ahora, respirar con mis propios pulmones.

CAMPOY.—¿Cómo te ves tú situado en el panorama actual de la pintura española?

JUAN GUILLERMO.—No pretendo ser excesivamente modesto, porque ni me interesa ni lo podría ser; pero creo que mi esfuerzo es algo en la pintura actual española.

CAMPOY.—¿Y cómo es esa pintura, mejor dicho, cuál es su momento actual?

JUAN GUILLERMO.—En repetidas ocasiones he sostenido que los pintores actuales españoles están llamados a dejar una huella muy importante en la historia de la pintura española. Ahora bien, así como esto es cierto hasta el momento actual en lo que se refiere a

pura maestría pictórica, creo también que habría que intentar con el valor que toda renuncia requiere algo más que pintar bien.

CAMPOY.—Dinos ahora, volviendo al tema concreto de tu exposición (y si esto es posible) cuáles son los tres cuadros en que crees estar más perfectamente proyectado.

JUAN GUILLERMO.—En el número 1 del catálogo, “El gran solitario”; en el 9, “Viejo vagón de ganado”, y en el 19, “Nocturno de la estación de Villalba”.

CAMPOY.—¿Hasta cuándo estará abierta la exposición?

JUAN GUILLERMO.—La exposición se clausurará el día 15 del actual.

CAMPOY.—Por cierto, ¿es cierto que han variado el horario de visita?

JUAN GUILLERMO.—Pues sí. Creo que por la tarde era antes de seis a nueve, y ahora es de cinco a ocho. El horario de la mañana sigue siendo el mismo.

CAMPOY.—¿Algún proyecto relacionado con esta exposición?

JUAN GUILLERMO.—Más que proyecto es una realidad; llevaré esta misma exposición al Ateneo de Barcelona y seguramente a Bilbao.

CAMPOY.—Es cierto que tienes precios astronómicos, y perdona lo prosaico de la pregunta?

JUAN GUILLERMO.—Lo cierto es todo lo contrario, que siempre he procurado poner a mis cuadros el precio más modesto que me permite mi vanidad.

CAMPOY.—Pues, siendo así, tal vez me decida a comprarte un cuadro...—Entrevista de A. M. CAMPOY (Radio Nacional de España, Madrid, 1956).

LA PINTURA DE JUAN GUILLERMO

He aquí a Juan Guillermo con su pintura honda y reposada, pintura muchas veces aprisionada en cuadrículas que no separan con sus geométricas líneas, sino que concentran, sino que atraen a un fondo plástico y humano como a un gran pozo misterioso desde donde se irradia soledad y silencio. Sí; asomarse a la pintura de Juan Guillermo es asomarse a la sima de un hombre, a su hondón entrañable, porque Juan Guillermo pinta volcándose, vertiéndose como una torrentera. No os engañe nunca su aparente sentido geométrico. Eso no es más que un dique, una contención.

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 puesto corazón a la geometría

y misterio y soledad. Y de su silencio frío nos ha levantado un silencio humano. Ese es el gran hallazgo del talento creador, del alma creadora.

Cuánto drama hay a veces en esos rostros; cuánta tensión. Y, sin embargo, el pintor no lo expresa con un realismo a flor de piel, sino con una idealización o esencialización del drama. Los rostros que se asoman a una pelea de gallos —pongo por ejemplo— pudieran servirnos para aclarar cuanto afirmamos.

Hay tristeza, hay soledad y silencio. Lo hay en estas 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 este 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 de la forma, porque Juan Guillermo es un pintor trascendente.

Y hay poesía, mucha poesía, que no surge tan sólo de la severidad del color, de la que tanto gusta Juan Guillermo, sino también del mundo espiritual del artista. Mirad esa niña de gesto duro, esa niña que piensa, esa niña que quizás ha vivido ya la amargura de algo, pero que lleva un pájaro sobre el pecho. Y en ese pájaro no hay una eclosión colorista, no un arco iris fúlgido, sino un color único, el amarillo, para hacer simple, ingenuo e infantil aquel pecho, donde quizás el dolor está latiendo, mientras una ventana deja ver un esperanzador cielo azul. ¡Cuánta riqueza de intuición!

Juan Guillermo busca las esencias de la realidad, y por eso precisamente no es un pintor realista. Capta, por ejemplo, el drama, pero lo idealiza en su esencia sin rehuirlo; es decir, Juan Guillermo viene a entregarnos el espíritu de lo real y no la realidad misma. Sin embargo, en esta gran pintura no hay evasión ni cobardía; puede haber deformación poética, como cuando nos muestra la raspa descarnada de un pescado que idealiza con rosas y azules, pero donde el ojo está abierto hacia un infinito para gritar el dolor de las pequeñas cosas. Y junto a la raspa sangrante, el acero de la bicicleta del afilado, donde ya no vemos el azul tierno del pescado, porque ese azul se nos ha hecho, en claro contraste de gran eficacia expresiva, duro e impasible, como el ojo silencioso y frío que nos mira implacable desde su muerte.

No es fácil olvidar esta pintura de Juan Guillermo, porque, además de darnos la medida de un pintor neto y legítimo, viene a ofrecernos la cálida verdad de un hombre que ha entrado en el ámbito de la soledad y del silencio para entregarnos luego su pintura entrañable.—RAFAEL MORALES (Ateneo de Madrid, 1957).

PINTORES PREMIADOS EN LA EXPOSICION NACIONAL 1957

Con la celebración de la reciente Nacional acaba de cumplirse el primer centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Siendo verdad que donde no hay tradición hay plagio, el camino, la ejecutoria cumplida por nuestro bienal certamen oficial a lo largo de cien años puede afirmarse que ha servido humanamente la finalidad para la que fue instituido: reunir periódicamente las creaciones de los artistas españoles, ofrecer a nuestro pueblo el medio de pulsar, conocer periódicamente el arte propio, premiar a los artistas mejores con el reconocimiento oficial y público de sus méritos.

Si en momentos de revulsión crítica pudo parecer que las Exposiciones Nacionales no pasaban de un oficial "mar muerto", en momentos de mayor lucidez comprensiva se ha demostrado que el marco de la Nacional había sido medida suficiente de la realidad artística española de cada bienio, y que los nombres fuera de ella capaces de perdurar son menos que los dedos de la mano..., y que si hubo épocas estéticamente flojas, al aire de modas pasajeras, como el cuadro de historia, las hubo también de magnífica plenitud, como la que ubican Sorolla y Solana.

Como un valor de actualidad ofrecemos en esta exposición los pintores premiados en la reciente Nacional con las medallas oficiales primeras, segundas y terceras. Acaso el valor más importante que ofrece el fallo de la Nacional última resida en la personalidad muy diferenciada de cada uno de los artistas. En estos momentos en que el arte de pintar sufre la invasión infantiloides, sin gracia, sin oficio ni espiritualidad benéfica, pue pueblan las salas de exposiciones de lienzos en salsa colorina, morigoterías y esperpentos, iguales todos, con la misma chatez expresiva, es maravilla poder contemplar una colección de cuadros en que bajo cada autor florece un estilo, un mensaje personal, diferente... Sólo realidades como éstas nos aseguran la salvación del arte español presente, que por español se define en eternidad con aquel decir, ley de nuestro genio: "Dejadme solo."—RAFAEL DEL ZARCO (sala Toisón, Madrid, del 2 al 15 de octubre de 1957).

ENTREVISTA CON JUAN GUILLERMO

JULIO.—El pasado Domingo, a las doce treinta del mediodía, en el Museo del Parque, y dentro del ciclo artístico-cultural de la actual temporada, organizado por la Asociación de Amigos del Museo, fue inaugurada la exposición del famoso pintor Juan Guillermo.

Canario de nacimiento y fecundada su vida artística en la capital española, donde actualmente reside, este artista ha pasado por nuestra villa en diferentes ocasiones, trayéndonos estilos y formas muy distintas en cada una de sus interesantes visitas. Ahora expone en el Museo del Parque. Fue inaugurada su exposición, como acabamos de decir, el pasado Domingo tras las palabras de presentación del presidente de aquella Asociación, don Joaquín de Zuazagoitia. Juan Guillermo está aquí con nosotros; ante los micrófonos de Radio Bilbao. Querido amigo, desde estas antenas nuestra sincera y cordial bienvenida. ¿Quisiera decirnos Juan Guillermo qué concepto general tiene del arte moderno?

JUAN GUILLERMO.—Mi opinión sobre el arte moderno en general es francamente optimista..., y en particular cuando pienso en el nuestro.

JULIO.—¿Podría definir someramente su actual momento pictórico?

JUAN GUILLERMO.—Poner letreros en arte es peligroso, porque la gente se agarra a ellos y luego cuesta mucho quitárselos de encima..., pero si tengo que ponerle uno a mi obra actual lo inventaremos: expresionismo cubizante.

JULIO.—¿Qué estima Juan Guillermo más importante en el panorama artístico mundial de hoy?

JUAN GUILLERMO.—Una contestación de perogrullo: lo bueno. Es decir, lo que más me hable de su autor.

JULIO.—Con anterioridad y en diversas ocasiones, Juan Guillermo ha traído a Bilbao diversos estilos y tendencias. Observamos un cambio radical en su exposición del Parque respecto a las anteriores. ¿Podría indicarnos algo acerca de la razón estética de tal cambio?

JUAN GUILLERMO.—Naturalmente, ésta exposición puede resultar un cambio radical aquí, pero los que vieron mi anterior exposición en el Museo de Madrid en 1957 no creo que resulte tan radical.

JULIO.—Usted, Juan Guillermo, considerado como pintor actual, ¿qué opina del arte abstracto y de sus posibilidades?

JUAN GUILLERMO.—¡La pregunta fatal! Bueno, yo también daré la contestación de siempre. El arte no figurativo no es, ni mucho menos, tan despreciable como a primera vista parece. Si uno es generoso, y sobre todo razonable, no puede negarle al movimiento abstracto el patetismo de su aventura; si se quiere uno poco, a semejanza del suicida. Ahora bien, el error fundamental de los artistas metidos en este viaje es afirmar que la travesía es definitiva.

JULIO.—¿Qué influencias reconoce usted que han tomado parte en su pintura?

JUAN GUILLERMO.—Yo tendría que hacer una lista como la guía de teléfonos 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.

JULIO.—¿Proyectos para el futuro?

JUAN GUILLERMO.—En el futuro inmediato, volver a Madrid a jugar un poco con mis hijos y esperar el veraneo..., y, desde luego, seguir pintando inevitablemente.

JULIO.—¿Cómo encuentra la pinacoteca bilbaína en su Museo del Parque?

JUAN GUILLERMO.—Yo empleo en mis elogios tres palabras casi famosas ya en Madrid. Para las cosas buenas: sensacional. Para las más que buenas: fabuloso..., y para las "pinacotecas" como la de Bilbao: "increíble". Yo, de verdad, me siento un poco avergonzado de tener mi exposición tan cerca de tantas maravillas. Sólo se me ocurre como elogio para los que han hecho posible este Museo decirles desde estos micrófonos: Gracias.

JULIO.—Bueno. Y del ambiente artístico bilbaíno, ¿qué nos dice nuestro buen amigo Juan Guillermo?

JUAN GUILLERMO.—Lógica consecuencia de este espléndido Museo es el criterio y ambiente artístico que se respira aquí. Bilbao, con Madrid y Barcelona, forma el triángulo en el que se madura casi todo lo que en arte se hace hoy en España.

JULIO.—Juan Guillermo, además de pintor, es un gran andarín y degustador de la cocina vasca. En cierta ocasión, él mismo nos lo dijo ayer, se recorrió paseando toda nuestra costa de Vizcaya, desde Portugalete hasta Motrico, en Guipúzcoa. ¿Tiene Juan Guillermo algún proyecto nuevo a este respecto?

JUAN GUILLERMO.—Los años pesan demasiado para repetir esta caminata... Y, en cuanto a comer, sigo haciendo lo que puedo.

JULIO.—Y éstas fueron, amigos oyentes, las declaraciones de uno de los hombres que abrieron la brecha del arte moderno en España.—Entrevista de JULIO IGNACIO DE LAESPADA (Radio Bilbao, 10 de mayo de 1960).

UN PAISAJE EN EL RECUERDO COMO UN REMORDIMIENTO

—¿Cómo quieres a tus hijitos?

—Empezando por el más chiquitito.

Algo de esto me sucede con la más pequeña, la más pobre, la más lejana y olvidada de mis islas: El Hierro. La primera y única vez que la visité dejó en mi memoria una sensación de culpabilidad, algo así como si toda la desolación y desesperanza que la acogotan

recayera sobre mi conciencia. Sin embargo, allí, en lo más alto de esta herradura volcánica a la deriva en pleno océano, recibí una de las impresiones más honda, trágica y bella de mi vida.

Un pequeño barco, llamado por los isleños el "correílo", es el único medio de transporte que existe para llegar hasta el puerto de la Estaca. Verlo a las primeras luces de la mañana evidencia la ingenuidad de llamarlo "puerto". El diminuto muelle, adosado a un saliente rocoso, y la docena de casitas blancas, como palomares, escalonadas en el ingente risco que lo respalda, contribuyen a darle un extraño aspecto de Belén marino. Blancas barcas cabecean, indolentes, sobre el ultramar oscuro de la estrecha ensenada.

La capital, Valverde, está a pocos kilómetros al interior, pero para subir hasta ella hay que aventurarse por un exiguo camino tallado en la falda de un impresionante acantilado que cae verticalmente sobre el mar. Poco antes de llegar existe una bifurcación aún más angosta que conduce a una especie de explanada-balcón desde donde se puede contemplar, aterrorizado, allá abajo, el océano como una lámina de acero bruñido.

Valverde, desperdigada en un insólito remanso topográfico, aparece de pronto como un prodigio de paz ante los ojos aún llenos del pavor del camino.

Deambulando por su escasa docena de calles luminosas, de tierra apisonada, flanqueada de casas "terreras" (de un solo piso), en su mayoría deslumbrantes por el blanco de la cal, uno termina por olvidar que a corta distancia aquella apacible e indiferente geografía termina en abismos sobrecogedores.

Los herreños tal vez resulten más trágicamente tranquilos que los demás canarios; en ellos perdura, a través de las privaciones, injusticias y sufrimientos, una suerte de altivez digna y recia (se nos antoja herencia directa del infortunado y legendario jefe guanche Armiche), que le da un raro sentido de la hidalguía y la hospitalidad.

Absorto en la contemplación de todo lo que nos rodea no se advierte la escasez de vegetación, en esta isla que en otro tiempo estuvo cubierta por un tupido bosque. Incendios, talas absurdas, descuidos irresponsables, plagas y sequías como maldiciones bíblicas la han convertido en un casi total desierto de rocas y lomas calcinadas, de las que mis abnegados y tenaces compatriotas sacan, a veces, lo suficiente para subsistir. Aquí no valdría ni siquiera para el "mayorazgo" lo que el Fuero de Vizcaya otorga a los "segundones": "un solar, una teja y un árbol". Aun siendo sólo 10.000 habitantes los que pueblan los 277 kilómetros cuadrados de El Hierro, no habría bastantes árboles.

Si la vegetación es un lujo para los herreños, el agua es un portento. Sobre su mole, cubierta de nubes la mayor parte del año, la

lluvia es prácticamente un fenómeno meteorológico tan caro como una nevada en el Sáhara. Si se añade a esto que es aún más problemático encontrar agua de fuentes naturales o pozos, se comprenderá si afirmo que allí el Manzanares tendría la trascendencia de un Amazonas. “Garoé llamaban los bimbaches a un árbol misterioso, hoy desaparecido totalmente, que al parecer tenía la inapreciable propiedad de recoger la humedad del aire o nubes, destilándola en forma de gotas por cada una de sus hojas. Según las crónicas, para los mil y pico indígenas que por entonces poblaban El Hierro, el agua que les depuraba el Arbol Santo era más que suficiente. En nuestros días, cuando el cielo permanece ajeno a la sed de mis compatriotas, ellos, resignados y devotos, rezan a la Señora de los Reyes, esa misma virgencita que, según cuenta la leyenda, unos navegantes abandonaron en la isla, junto con la carga que hacía peligrar su nave, zarandeada por un fuerte temporal.

No recuerdo exactamente el trayecto, ni a qué distancia está de Valverde, ¡ni siquiera su nombre!... Su imagen perdura en mi corazón como esa cara de chiquilla que todo hombre lleva en el alma: la primera “novia”. ¿Cómo llamarlo? ¿Pueblo? ¿Aldea?... ¡Pero si nada más son diez casuchas! Sólo consigo acordarme que de pronto nos desviamos del peligroso camino ascendente, y atónito me encontré al borde de lo que a primera vista me pareció un enorme nido, enorme, sí, pero sólo un nido. Habíamos llegado a una hondonada, en la cúspide de la isla. El centro, de color amarillo desteñido, sucio, con el aspecto del que se echa en los establos para que duerman los animales, lo cubría, revuelta, la mies. Rodeándola, las casitas de piedras volcánicas, pardas, tristes, casi a ras de la tierra, tenían actitudes sumisas al borde de la litúrgica redondez de la era. Al fondo, como para completar el coro con decencia, la albina de la tapia del cementerio adornada, por encima, con los escuálidos plumeros de unos fúnebres cipreses. Esto es todo. Bueno, todo no, porque allí, sobre el trigo, pateándolo cachazudamente parados, dos bueyes giraban al paso y seguimiento de una mula montada por una mujer amamantando a un niño que llevaba en los brazos.

Los bueyes, la mula, la mujer, el aire, las nubes, todo parecía fluir a cámara lenta, como en un hechizo. No precisamente como una maldición, no; era más bien como si el tiempo hubiese olvidado de ajustarlos a su ritmo, como si se hubiesen quedado muy atrás en el camino y no desesperados, sino simplemente indiferentes, seguros y obstinados.

—¿Cómo se las arreglan para cosechar ese trigo?—explotó dentro del pecho.

—Mi niño, las nubes por la noche...

Y la voz también venía rezagada, de lejos, con un deje levemente

musical, quejumbroso, pero sin protesta, lenta, como emitida hace mucho tiempo, sin prisas...

A modo de plegaria

Señor, yo sé que el herreño se gana duramente el pan con el sudor de su frente y sé que es justo tu castigo ancestral. Ellos no me perdonarían que yo te pidiese algo para remediarles tanta penuria y soledad, ni siquiera permitirían mi inexplicable vergüenza de hermano... Saben que su isla, durante siglos, fue considerada como el límite occidental de la tierra firme, y que Ptolomeo situó en ella el meridiano Zero... ¡Tal vez por eso de que los últimos serán...!

Tan sólo te pido que no borres nunca de mi memoria la inefable y alentadora imagen de aquella madre amamantando a su crío en la cumbre de la isla de El Hierro, mientras a sus pies derramabas el misericordioso milagro de tu pan.—GUILLERMO RODRÍGUEZ BÁEZ (*Semana Médica de Medicamenta*, Madrid, 20 de febrero de 1965).

VIAJES

ISLA DE TENERIFE

Vista desde el avión se me antojó una colosal y corroída cabeza de ahogado emergiendo de la reverberante y plomiza superficie del océano.

Uno tiene que hacer un esfuerzo para comprender que allá abajo, en esa ingente pirámide volcánica de sólo tres costados, existe un mundo en miniatura. Eso es la isla de Tenerife: una como síntesis geográfica del mapamundi.

Imaginemos un triángulo como figura base de la isla: la bisectriz se alarga en dirección SO.-NE. El costado opuesto a este vértice (aproximadamente la mitad en extensión que los otros dos) se sitúa en la línea SE.-NO. Lo peculiar de esta pirámide es que la bisectriz que imaginamos, y que la parte casi totalmente en dos de NE. a SO., se hace realidad por medio de una cordillera impresionante que va ascendiendo desde el mar hasta la majestad de los 3.716 metros del Teide.

Si se piensa en los 2.058 kilómetros cuadrados que suponen su superficie y su máxima altitud se empezará a comprender que no es exagerar cuando afirmo que Tenerife es un resumen de todos los climas, topografías, flores y faunas de nuestro planeta. Digamos también que esta cúspide montañosa, que corre y divide a lo largo de la isla, ha sembrado sus dos vertientes de signos totalmente opues-

tos. Si por el Norte los alisios derraman sus dones y privilegios, que culminan en el esplendor ubérrimo del valle de la Orotava, el Sur llega a ser una trágica ausencia de vida.

Pudiera pensarse que, al final de la cordillera dorsal, el Teide, cíclope aparentemente domesticado, se entretiene en colmar primorosamente su perspectiva izquierda, mientras la sed y el silencio trepan por su costado derecho desesperadamente.

A medida que se sube por la estupenda "carretera dorsal", que conduce desde Santa Cruz hasta el magnífico parador de turismo situado a pocos metros del mirador de Los Roques, se acentúa esta tremenda disparidad entre los dos costados, para acabar confundíendose ambos en el cataclismo gigantesco de Las Cañadas.

Iniciando la subida desde Santa Cruz, para pasar por la verde y casi galaica vega de La Laguna, antes de poder borrar de nuestros ojos las bellísimas y dilatadas panorámicas que vamos dejando atrás, nos sorprende la increíble hermosura y soberana paz del monte de la Esperanza, bosque de inmensos y ya raros pinos canarios. Es tan denso el olor a resina que la ropa conservará durante horas el penetrante aroma.

Apenas llevamos una hora de empinada ascensión y se alcanzan los 1.500 metros de altitud. Pasada la montada de Cherijer se nos ofrece un espectáculo inaudito: casi desde el mismo borde de la carretera, y por ambos lados, se hunde el paisaje, dejando al descubierto las dos vertientes de la isla. Es algo sobrecogedor. Por el Norte (valle de la Orotava) se precipita la tierra hacia el mar, formando repliegues y valles profundos, verdeantes, salpicados a trechos por un puñado de casitas blancas, como piedras arrojadas al azar. Al otro lado, por el Sur, el valle de Güimar se despeña, desgarrándose en barrancos y abismos basálticos, fauces negras de volcanes petrificados y cordilleras rotas que desnudan su patética soledad.

A veces las nubes que recubren totalmente los dos valles son tan densas que da la impresión que el asfalto de la carretera se desliza sobre una irreal mar de algodón. Incluso llega a obstaculizar peligrosamente el camino, y el automóvil se abre paso casi a ciegas a través de los jirones de nubes que lo cruzan.

Un poco más arriba pasamos a los 2.360 metros del Observatorio de Izaña, para desembocar casi de sopetón en la visión apocalíptica de Las Cañadas.

Es como si de pronto se descubriera un escalofriante misterio de la Tierra, como si ésta se desnudara impudicamente ante nuestros ojos atónitos, mostrándonos el horripilante dolor de su parto geológico, grabado a fuego en los negros y petrificados ríos de lavas, en la tortura pétreo de moles oscuras de obsidiana refulgente y diques de basalto. Estamos rodeados por imponentes cimas volcánicas (El Cabezo, de 2.165 metros; la Fortaleza, de 2.139 metros; El Som-

brero de Chasma, de 2.400 metros; El Topo de la Grieta, de 2.582 metros; Guajara, de 2.796 metros, y el Chamorra, de 3.105 metros) que cercan y escoltan, silenciosos y graves, al gran coloso: el Teide.

Traspasamos la cañada Blanca y llegamos al parador. Unos metros más allá está el mirador de Los Roques..., ¡y el corazón da un brinco dentro del pecho! Allá abajo, a una profundidad aterradora, aparece el llano de Ucanca. No se atreve uno a acercarse demasiado al borde de los acantilados, que caen verticalmente sobre lo que parece un inmenso mar muerto de arena. A distintas alturas se levantan oscuros roques gigantescos de formas torturadas, fantasmales. Los más altos, trepando como nuevos tántalos por la espalda del Teide, recortan sus quiméricos perfiles sobre el azul de un cielo frío y duro como diamante.

En la lejanía cierra la descomunal fosa una línea negra de montañas. Por encima de éstas aparece como superpuesta milagrosamente una estrecha faja ultramar de océano.

Al decir de algunos geólogos, el formidable cráter donde hoy se levanta el famoso volcán estuvo en tiempos remotos enseñoreado por otra poderosa montaña... ¿Un desmedido catalismo la hundió?

Tal vez el fragor de apocalipsis de aquella portentosa catástrofe fuera el terrible precio del parto asombroso del Teide, que aparece a los ojos de los navegantes como una delicada y poderosa cúpula bizantina rematando la mole catedralicia de Tenerife.—JUAN GUILLERMO (*Semana Médica de Medicamenta*, Madrid, 7 de mayo de 1966).

JUAN GUILLERMO

Conocí a Juan Guillermo hace ya muchos años (¡ay, qué melancolía!), en aquellas mañanas, tardes y noches del antiguo café Gijón, cuando aún no había sido restaurado por Paco Galicia ni, por tanto, tenía la foca móvil de Angel Ferrant, cuando el paseo de Recoletos era todavía casi pacífico, pues los únicos automóviles que había en Madrid eran, prácticamente, del PMM. El viejo café tenía divanes de peluche, columnas ramonianas, rodilleros, polvo y bohemia, pero Manolo Luna y Eduardo Vico ejercían en él su mecenazgo, no se sabe si influidos por la lectura de Mürger o si dolidos de nuestro aire famélico y simpático. Nosotros éramos muchachos que todo lo discutíamos, que todo lo dudábamos y todo lo criticábamos, pero había un momento en nuestras jornadas gijoneras —cuando los clientes ricos pedían increíbles platos combinados— en que nuestros ojos dejaban de ser revolucionarios y, súbitamente, se humanizaban con miradas tibias de perro.

Aquellos años eran los de Eduardo Lloset en la dirección del

Museo de Arte Moderno, años de la Academia Breve de Crítica de Arte y, unos pocos después, de la I Bienal Hispanoamericana. Millicula presidía allí también una tertulia de pintores (¡cuántos faltan Lara y Zabaleta ponía sus asombros. Juan Guillermo era entonces un jovencito canario (Las Palmas, 1916) que no tenía que ponerse tierno ante los bistecs con patatas que pedía Eugenio Montes, pues parece ser que allá en sus islas tenía familia afortunada. Juan Guillermo había estudiado su bachillerato en el Lycée Michelet, de París, y creo que anduvo en aulas universitarias. Su panorama cultural era más amplio que el de la generalidad de los artistas, y cada día nos venía con una referencia literaria nueva. Era bienhumorado y discutiendo, alegre, fuerte, vocinglero y amable. Sus amigos mejores eran Cirilo Martínez Novillo, Alvaro Delgado, Redondela, Pancho Cossío, Gaya Nuño y Cristino Mallo.

Juan Guillermo fue, si no un niño prodigio, sí un pintor madrugador, pues en 1940 celebró su primera exposición en Las Palmas, donde también hizo escenografía teatral. En 1941 ya estaba en Madrid, y en 1943 exponía en Dardo, y desde entonces figuró en muchísimas exposiciones. Era la época de sus temas ovejunos, de aquellos vagones de mercancías cargados de estólicas ovejas, y también una época de tales entronques picassianos, a los que de vez en cuando asomaba el tema del mar como una luminosa nostalgia de sus islas, aunque hay que observar que el tema canario no ha sido nunca en él una constante, como sí lo ha sido en paisanos suyos, desde Néstor y sus faunos dorados a José Aguiar, el de las guanches venusianas, pasando por las abstracciones volcánicas de César Manrique. Tampoco es canaria la pintura de Cristino de Vera, tal vez la menos canaria de todas, pues en Juan Guillermo, ya que no una temática obsesiva, sí que puede haber unas referencias de luz y color típicamente oceánicas.

Cuando yo le conocí vivía en una especie de templete o palomar de cazador de estrellas, allá por Hermanos Bécquer. Ahora lo veo poco, atareado como está con su familia y su pintura. Juan Guillermo es uno de los pintores de más vocación que he conocido, y hay en su pintura huellas de su constante pensamiento pictórico, bien que perfectamente adecuadas a un quehacer puramente plástico. Su pintura se hizo últimamente socializante, camino éste que puede ser en Juan Guillermo el mejor de los caminos. El pintor ha vuelto sus ojos a los hombres que viven adscritos fatalmente a la tierra, a los humildes hombres del campo, en cuyos éxodos encuentra hondos motivos que glosar, sin desprenderse nunca del motivo primordial del cuadro, que en Juan Guillermo está concedido y realizado como una obra autónoma en sus planteamientos y resoluciones pictóricas, sobre las que luego tenemos una cabal proyección sentimental. Estos temas de campesinos dolientes le van bien a su paleta colorista, a



la rica materia de su "cocina" experimentada. — ANTONIO MANUEL CAMPOY (*Diario de Las Palmas*, 21 de julio de 1966).

OPTICA DEL RECUERDO

JUAN GUILLERMO

Si cuando muere un músico nos parece que el silencio se adueña de todo y torna muda cualquier posible armonía, cuando un pintor se nos va para siempre sentimos como si todos los colores se transformasen en la tristeza del amarillo o en la nada del negro.

Por esto, cuando la primavera llena de todos los colores a la tierra, sentí, al leer la noticia de la muerte de Juan Guillermo, esa triste uniformidad del dolor que todo lo apresa bajo el frío lívido, el silencio yerto, el color sin colores...

Juan Guillermo fue un artista a quien la Escuela de Madrid captó y le hizo uno de los valores representativos. Su paleta nos define la pizarra de aquellos techos, el limpio gris del cielo y el pardo color de la tierra, con la silueta —en lograda geometría lírica— del hombre, y, además, esos cuadros de buen oficio de bodegones o los mantos perfectamente logrados, así como la sensibilidad para captar las lejanías con tal exquisitez que la ciencia pictórica pierde toda física y se torna en sutil poesía...

Casi siempre vivió fuera de su isla el pintor Juan Guillermo, pero siempre tuvo dentro, como isleño, ese rumor de mar, la canción de nuestras montañas desnudas, le arañaba la nostalgia de su tierra, y le oímos:

—Siento "magua" por no estar allí...

Esa palabra de nuestra saudade, así como aquel viaje de las Jornadas Literarias, en que recorrió todas las islas, con todos sus rincones y maravillas, le hacían vibrar ante lo canario y proclamar su amor a nuestra tierra.

Ahora que este gran valor de la pintura española contemporánea se nos ha ido para siempre; ahora que Gran Canaria pierde a un ilustre artista cuya obra está en prestigiosos museos, sentimos, una vez más, cómo las islas dan hombres, como las olas que las ciñen, que aquí hacen su obra y su vida, o que se van a otros horizontes (como Galdós, Juan Guillermo...), y allí, en la vida y en la obra, son perfectamente isleños y sienten "magua" y se les hace un nudo en la garganta al oír el arroró..., esa música que ahora oímos mientras sentimos la tristeza grande del eterno adiós a Juan Guillermo, amigo de la niñez, amigo de siempre, sobre el que ha caído el terrible "Nunca más" del verso de Poe.—LUIS-JORGE RAMÍREZ (*La Provincia*, Las Palmas, 17 de abril de 1968).

JUAN GUILLERMO: COMPAÑERO DE JORNADAS

Hace ahora exactamente diez años que Juan Guillermo se incorporó a las Jornadas Literarias: esa empresa itinerante que, suelta, terca y a su aire, lleva ya catorce de camino. Llegó, pues, muy pronto Juan Guillermo a nuestro carro viajero; fue, lo recuerdo muy bien, cuando emprendíamos, en un mayo ya muy caluroso de 1958, la quinta de nuestras Jornadas, por tierra de Murcia. No sé a punto fijo quién lo trajo; seguramente vino del brazo de otro pintor, su íntimo Javier Clavo, haciéndose en seguida plaza entre nosotros con el único bagaje que se exige aquí a todo el que quiera venir: talento y amistad.

Desde entonces Juan Guillermo no se perdió una Jornada; con la excepción de Ibiza, en la que el sorteo de las escasas plazas disponibles le fue adverso. Así, además de Murcia, Juan Guillermo participó en las inolvidables Jornadas de Cádiz; en las arriscadas del hermoso Pirineo de Lérida; en las de las islas Canarias, su patria chica, en donde hizo de cónsul, de cicerone, de anfitrión; en las de la misteriosa tierra de Lugo; en las peregrinas del Camino de Santiago, y por fin, en las últimas, que nos llevaron el pasado otoño a través de unas Asturias distraídas con un politiquero electoral que, a pesar de todo, no afectó ni a su profundidad ni a su belleza.

Juan Guillermo ejerció como el que mejor esa convivencia. Llegó a ser, además de un veterano, un indispensable de las Jornadas; perfectamente compenetrado con ese espíritu ávida de ver y vivir España, de penetrarla engarzado en una pequeña comunidad crítica, enamorada y atenta que es realmente su razón de ser. Compenetrado generosamente también con su mínima y necesaria carga de disciplina; a veces de incomodidad; siempre de fatiga, de comprensión y de tolerancia. Juan Guillermo volcó en esa íntima e intensificada convivencia que se cuece en el término de los siete u ocho días que dura una Jornada, su enorme corazón; entregándose con liberal franqueza a la alegría de andar juntos los caminos; de pararse en las ventas a beber en compañía un vaso de buen vino; de quedarse hasta última hora de la madrugada, cuando todo programa "oficial" ha terminado, caminando despaciosamente las calles de una ciudad provincial, de un pueblo perdido en la alta noche solitaria; o de permanecer en vela horas y horas conversando ante una taza de café en un parador lejano, aunque hubiera que levantarse después, para seguir a primera hora la implacable jornada.

Y, lo que es tan importante como eso, su entusiasmo de español y de artista le volcaban también, con inteligencia y sensibilidad, a la fruición intelectual de lanzarse a fondo en la realidad española, para tratar de descifrar el secreto humilde de su vida cotidiana y

meterse a la vez en el laberinto de su historia, donde se pierde el paso de los siglos. Particularmente sensible, como pintor, a la varia belleza o al dramatismo de nuestras tierras, o ante esa floración de arte y de sentido que son las viejas piedras de las antiguas casonas, de las iglesias, los palacios o los castillos, se le solía ver a Juan Guillermo recogerse de pronto, apartarse del grupo, o acaso en medio mismo de él, sacar su gran bloque de papel y trazar en vivo, nerviosa, rápida, diestramente, unos cuantos apuntes que luego se traducían en aquella línea precisa, limpia y tranquila de sus extraordinarios dibujos. En esto fue también Juan Guillermo ejemplar como el que más y nunca faltó su colaboración cuando le fue pedido para ilustrar alguno de los libros que las Jornadas iban azorosamente produciendo.

Será doloroso, si las Jornadas siguen camino, que Juan Guillermo no nos acompañe ya. Ha sido la suya, nuestra segunda baja —la primera fue la del grande César González Ruano—, y no nos consolaremos ni de una ni de otra. Quien ocupe su plaza en el autocar, esos sillones sencillos de nuestra rodante academia viajera, pero numerados también y empapados de vida literaria, tendrá que justificar su ingreso, no con un discurso, pero sí con una prueba honda y silenciosa de afecto y de admiración al pobre Juan Guillermo. Una señal que nos ayude a todos a arrancar otra vez y a seguir marchando por la espaciosa tierra que le guarda, sin su querida y valiosa compañía.—GASPAR GÓMEZ DE LA SERNA (*Estafeta Literaria*, Madrid, 4 de mayo de 1968).

JUAN GUILLERMO HA MUERTO

La pintura canaria vive hoy un día de luto inconsolable. Juan Guillermo ha muerto. Así, sin más circunloquios, con sólo cuatro palabras, el arte canario ha puesto hoy su bandera a media asta. Juan Guillermo ha muerto.

No habrá artista, en Canarias y fuera de las islas, que no se sobrecoja ante el óbito de Juan Guillermo Rodríguez Báez, pintor de Madrid, donde ha muerto. Después de Palomino ha sido Sánchez Cargamo —muerto precisamente el año pasado— quien ha “redescubierto” magistralmente los tonos, pinturas y avatares de la nueva Escuela de Madrid, en la que nuestro Juan Guillermo ocupó y mantendrá un puesto relevante, inmóvil y profundo frente a su propia muerte. Su paso por la vida, ineluxtablemente, no ha quedado atrás ayer en ese Madrid que hereda ya para siempre el nombre y la gran obra de Juan Guillermo.

Pintor canario por nacimiento, pintor de Madrid fue inmensamente, entre los poros y entretelas de su alma de artista. Para la

capital de Castilla, en cuanto a pintura se refiere, y en cuanto a Canarias incumbe su natalidad y gentilicio, Juan Guillermo es un segundo Galdós.

Todo empezó en Las Palmas, en el año de la guerra. Juan Guillermo celebra entonces su primera exposición, a la vuelta de París, en donde se hinchó de donaires su arte. Juan Guillermo vende a las buenas un cuadro. Se lo compra un canario de pobre economía, y se lo paga a plazos, a razón de 100 pesetas mensuales. De esta sencilla anécdota nace en el pintor la marcha a Madrid, que lo conquistará y al que se consagrará nítidamente. Bien decía Juan Guillermo que “sólo es auténtico lo que uno ama”. A Madrid se puede aplicar en toda su significación la frase, por más que el padre del pintor que hoy lloramos quisiera convertir a su hijo en político de alta alcurnia y posibilidades...

Al Madrid de Solana, Vázquez Díaz y Benjamín Palencia —que forman la vieja Escuela madrileña— inyecta la nueva Escuela de Madrid un realismo desconocido hasta la sazón. Sánchez Camargo escribió en su día un veredicto inalienable sobre el pintor canario: “Juan Guillermo —señaló— ha descubierto relaciones madrileñas en el paisaje que ha hecho universales. A él se debe en parte la resurrección lírica de Madrid en el temario plástico contemporáneo, que ha dado origen a un movimiento pictórico bien definido y que dará ya una permanencia bien acusada en sus fronteras estéticas en el futuro.”

La parte de gloria, que cita arriba Camargo en correspondencia a Juan Guillermo, la comparte éste con nada menos que una legión de pintores “madridistas”, presentándose casi como imposible la valoración individual de una estética ceñida a Madrid en todo, en casi todo de lo mejor y más catalizador de cada uno de esos artistas, que van de José Caballero —el ilustrador del canto lorquiano a Ignacio Sánchez Mejías—, Alvaro Delgado o Enrique Herreros, a Francisco Arias, a José Picó, a Francisco Lorente, Agustín Redondela, Juan Antonio Morales o a Eduardo Vicente.

Juan Guillermo ha muerto en la estación dura por excelencia. De 1916 —año que nació— hasta 1968, la vida ha imprimido sus vaines por la obra del pintor, que, como tal pintor, tiene un profeta: el padre Andrés, del Colegio Corazón de María, de Las Palmas. Dejemos que lo cuente el propio Juan Guillermo:

“... De mi último año de niño en Las Palmas recuerdo dos cosas aún inolvidables, que son el padre Andrés y las jiras de mi madre. Al padre Andrés lo conocí porque para entrenarme a la vida de interno en un colegio me llevaron al Sagrado Corazón de María. Era nuestro profesor “para todo”, pero especialmente para el catecismo. Bajito, rechoncho, metido en una sotana manchada de tiza, eternamente lucía una cara redonda, pálida, plagada de pecas como lente-

jas y un pelo hirsuto, color zanahoria. Le debo dos cosas: aborrecer las chirimoyas y las primeras sensaciones plásticas de mi vida...”

Eran los tiempos en que Juan Guillermo, bajando por la calle de Cebrián, se iba a la marisma para respirar el azul del mar. En el jardín del colegio, el futuro pintor se empachaba, junto a otros colegiales, de las chirimoyas, que eran el “orgullo inglés” del padre Andrés. Este le explicaba la Historia Sagrada a los empachados, como castigo por lo de las chirimoyas. El libro constaba de grandes láminas de color, que hacían las delicias de Juan Guillermo, quien solía recordar asimismo lo que dictaminó el padrecito:

—Este niño es un zoquete para los números, pero será algún día un pintor...

Entre otras muestras, Juan Guillermo fue ratificando el vaticinio: en 1940, a sus veinticuatro años justos y un poco más, celebra su exposición “canaria”: en 1943, Dardo; en 1944, Macarrón; en 1945, Canaria y Maribini; en 1949, Buchholz; en 1950, Macarrón, y también expone colectivamente en Lima; en 1954 participa en la Exposición Bial Hispanoamericana, celebrada en La Habana, habiendo expuesto asimismo en la Bial Hispanoamericana que tuvo lugar en Madrid en 1951. Basten estos datos para sopesar la trayectoria artística de Juan Guillermo en el primer decenio de su obra, tras su marcha a Madrid y su retorno de París.

De esta década, hasta el momento en que escribimos, su pintura se ha aquilatado, transformando en universal sus pinitos de los años treinta y, por supuesto, su renombre posterior. Repitamos por todo ello y también por lo que conscientemente nos dejamos en el tintero que el arte canario tiene hoy, sin lugar a dudas, la bandera a media asta.—OSCAR FALCÓN CEBALLOS (*Diario de Las Palmas*, 16 de abril de 1968).

JUAN GUILLERMO

J. G. HA CONSEGUIDO UN ARTE VIRIL DE UN MODELADO PRIMARIO Y CERCANO.
CAMÓN AZNAR

Sí. Un arte viril, y “con una preocupación temática que es el más noble elogio que hoy cabe hacer de un artista”. Camón Aznar lo sorprendió además en lo que esencialmente era, un colorista: “El color en este artista canta por sí mismo con independencia de la atmósfera que encarna.” Tal era el color, que Gaya Nuño, en 1952, lo incluía entre los pintores más representativos del “fauvismo ibérico”, con Benjamín Palencia, Zabaleta, García-Ochoa, Redondela, Alvaro Delgado, Martínez Novillo, pero con un color “más pastoso y fluido, con improntas más acusadas del fauvismo francés”, pues era el caso que, por entonces, Juan Guillermo no había desterrado

de su pintura las frescas huellas francesas, no caprichosamente adquiridas, sino recibidas durante sus años de estudiante en el Lycée Michelet, de París, donde hizo el bachiller entre 1924-1935.

Sus temas de entonces eran, por una parte, de lírica entraña castellana, con pueblecitos que se estructuraban en rojos y amarillos, en verdes y fortísimos azules, con torres dominando las geometrías rurales y grupos monjiles que prestaban a las composiciones un encanto de poso legendario, extraños bodegones con panes y espantapájaros, marinas donde las barcas habían quedado para tender a secar las ropas humildes, adolescentes con su ofrenda marina, gallos de enfierecido plumaje que traían, de pronto, el tibio mensaje de sus islas, y extrañas mujeres solitarias que fruncían en su faz un carnavalesco homenaje a Picasso. Después, como luego veremos, Juan Guillermo se fue adentrando en el patético tema de Castilla, mitigado ya su colorismo fauve, con una intencionalidad en los motivos que ya no era un pretexto para componer.

Había nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1916, pero muy poco o nada había en su obra que permitiera asociarlo a la saga caliente de aquellas islas, por mucho tiempo asociadas a los equívocos faunos de Néstor de la Torre y a las venus guanches de José Aguiar, y, posteriormente, al mágico pictorismo de Millares y al volcánico paraíso de César Manrique. Juan Guillermo sacó su jardín atlántico del mitológico entresijo en que yacía, restándole folklore, camino que por cierto había de producir tan desensualizados frutos como los de Cristino de Vera. De cuando en cuando, pues siempre fue un artista muy complacido con su origen, Juan Guillermo variaba sobre algún tema oceánico, pero sometiéndolo a un rigor que excluía todo regionalismo y cualquier parecido antillano.

En su última exposición del Ateneo, con aires sutilmente renovadores, Juan Guillermo elevaba a categoría de belleza las cosas menos ostentosas del vivir cotidiano: la perdida majada, las barcas que se enjugan al sol, la oscura noticia campesina y la doméstica felicidad de los pájaros, que lo enternecían y lo colmaban de esperanza: "Les estoy agradecido —decía el pintor— de remedar para mí todas las auroras frente a mi ventana, la inmensa paz del campo perdida, llenar mi corazón con la música olvidada de los ríos, de adornar mi soledad con las amapolas que crecen al borde de los caminos y, con su puntiagudo canto, despertar mi libre albedrío..."

No es azarosa la cita del pintor. Ahora, después de volver a escucharle, nos será más fácil penetrar en su alma, que es, naturalmente, su obra. Una obra que no carece de hallazgos, desde luego, pero cuyo denominador es más bien la búsqueda consecuente. Se trata, en definitiva, de una obra evolucionada, hoy más rica que ayer y, patéticamente, granado anticipo de lo que ya estaba siendo

en su madurado mañana. Juan Guillermo se nos aparecía evolucionado con grandísima fortuna; su pincel era más suelto y más jugoso, más rica su paleta, más fresca su dicción. 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. Su obra es eminentemente pictórica, pero su proyección sentimental no es menos extraordinaria.

No puedo evitar ahora, sorprendido todavía por la intempestiva certeza de su muerte, dejar de evocar a la humanísima criatura que fue el pintor. Y lo evoco en aquellas tertulias del café Gijón de los años cuarenta y tantos, con otros entrañables amigos idos también: Carlos Pascual de Lara, Rafael Zabaleta... Juan Guillermo era casi insólitamente un pintor saturado de humanidades, atesorador de una cultura honda y vehemente, siempre noticiosa de hermosos libros, sutiles acontecimientos y recónditas asociaciones. Era un lector infatigable y, en el fondo, un poeta. Sus largos años de París prestaban a su actitud intelectual una finura más bien extraña entre nosotros, finura que su alertado españolismo se complacía en cargar de electricidades polémicas. Ultimamente estaba empeñado en arrancarle a la premeditada "Espagne noire" su falso ruralismo y su solanismo aldeano. Sus últimas versiones de la espaciosa y triste España a ello se dirigían.—ANTONIO MANUEL CAMPOY (*Estafeta Literaria*, Madrid, abril de 1968).

HA MUERTO JUAN GUILLERMO

La noticia, así, de sopetón, ha sido verdaderamente desconsoladora no sólo para el mundo artístico canario, sino también para el nacional. Este joven valor isleño, consagrado como pintor de fama y galardonado en muchas exposiciones de la Península y del extranjero, ha dejado de existir en el pleno triunfo de su maravilloso arte y cuando prometía más gloria para su tierra.

Conocí a Juan Guillermo desde su infancia, cuando, junto con su hermano Alvaro, era alumno del Colegio Viera y Clavijo, y siempre me llamó la atención aquel inquieto muchacho inquiriente y ávido de cosas bellas; luego le he seguido sus pasos en sus incipientes balbuces artísticos, sus primeras muestras en Las Palmas y su volar raudo en el ámbito nacional para ser considerado y estimado como uno de los pintores más significativos de nuestra época. Luego le he visto muchas veces en Madrid, rodeado de una auténtica valoración de todo el mundo intelectual, acunado en su feliz hogar, presidido por su encantadora esposa, y preocupado por la educación más esmerada para sus dos hijos; con sus escapadas liberadoras hacia la Costa Brava catalana, donde del trato con la gente sencilla y marinera sabía extraer bellísimas narraciones. Porque Juan Guillermo, sobre

sus calidades de pintor extraordinario, era también un exquisito escritor.

A pesar del constante bullir de su personalidad en un ambiente extraño a las islas, nunca perdió Juan Guillermo su condición de canario de pura cepa, no sólo por su vinculación a una familia de enjundiosa solera grancanaria, sino por su constante interés por todo cuanto fuera en honra y provecho del archipiélago, teniendo a gala el acentuar en su conversación nuestro armonioso decir con nuestro peculiar gracejo, tan lleno de peculiares grafismos. Aún recuerdo su tremenda emoción ante nuestros paisajes, cuando en una especie de redescubrimiento de las islas con ocasión de formar parte de aquellas memorables Jornadas Literarias —siempre Juan Guillermo tuvo su puesto destacado en esta volandera trashumancia de la intelectualidad por la geografía patria—, admiraba, sopesaba y definía inteligentemente las calidades paisajísticas de cada una de ellas.

Hoy, desgraciadamente, Juan Guillermo ya no existe; con su muerte ha perddo Gran Canaria uno de sus más estimables valores. Juan Guillermo es ya sólo un gratisimo recuerdo en ese montón de nombres ilustres que forman la estupenda antología biográfica que pocas tierras del mundo hayan producido.

Este mi “gánigo”, escanciador de esencias canarias, tiene que hacerse, una vez más, vaso sagrado de dolorosa ofrenda funeraria en homenaje al querido amigo y al eminente artista.—JUAN DEL RÍO AYALA (*Eco de Canarias*, Las Palmas, 18 de abril de 1968).

UNA EXPOSICION POSTUMA

Por una vez ha partido de una corporación pública —en este caso, del Ayuntamiento de Las Palmas— la idea, no exenta de generosidad, de rendir un homenaje público y solemne a un artista nacido en la ciudad. Se ha aprovechado y a la vez ennoblecido la celebración de la efemérides de la incorporación de la isla a la corona de Castilla para corporeizar el homenaje. Homenaje, si se quiere, póstumo y nada tardío, ya que el artista que lo motiva —el pintor Juan Guillermo— escasamente hace un año de su tránsito irremediable, un día de abril, en el Madrid frío y lejano que eligiera para sede de su arte y de su vivir.

Gozaba el pintor, nacido en la Gran Canaria y alejado, vocacionalmente, primero en París y más tarde en la villa y corte madrileña, de un merecido y acrisolado prestigio. Demasiado joven aún, ya había dado pruebas convincentes en su isla natal de su capacidad fecunda y creadora en apuntes, dibujos y algunos óleos en los que despuntaba un valor —más que promesa— auténtico y seguro. Pero

su distanciamiento del terruño dio lugar, a semejanza de lo que acontecía a nuestro don Benito, a que su nombradía fuese sólo conocida y estimada por escasísimos amigos y por una selecta minoría que seguía de cerca sus éxitos y veía complacidamente cómo ascendía en mérito y en renombre nada menos que en la capital de la nación, ámbito de confluencia y recalada —y de múltiples sordas y reñidas luchas por la fama— de muchos artistas provincianos. Pero Juan Guillermo llegó, vio, pintó y triunfó, que a final de cuentas es lo que importa.

El pintor, filiado en la llamada Escuela pictórica de Madrid —un realismo decantado, trasustanciado y hasta poético, donde se trasunta y palpita la esencia de una realidad limpia de toda carga accesorio y enfática—, ya había tanteado anteriormente el hallazgo y logro de perfectas y pautadas armonías plásticas y hasta de exactas y realísticas figuraciones. Alguna vez nos fue dado, a través de algún familiar suyo —de Vicente Mújica, concretamente— contemplar algunas de sus telas y dibujos, hechos con una inspiración y un entusiasmo grandes, en los que se presentía la llegada del verdadero y auténtico pintor. El retrato, en tamaño pequeño —40 × 30, aproximadamente— del inolvidable políglota y bohemio don Baldomero Romero, Spínola, colmado de gracia y de ternura, y de un feliz y delicioso parecido, constituía una pintura museable. La mano y el genio de Juan Guillermo se veían llegar y florecer. Una segura y brillante cosecha pictórica alumbraba tras aquellas primicias. La tradición de nuestra pintura —un Néstor, un Colacho, un Jorge Oramas, por sólo citar los desaparecidos— se enriquecía con un nuevo y valioso elemento. El arte pictórico grancanario, lejos de declinar, cobraba nuevos y más pujantes valores. La estrella de Juan Guillermo comenzaba a brillar en el cielo de la plástica grancanaria.

Acaso el abandono de la isla —su luz y su cielo, su mar y sus lavas, sus raíces vivenciales— y el descubrimiento de nuevos e inéditos elementos telúricos —la meseta castellana, el río, la trilla o la siembra bajo cielos sañudamente derretidos, la áspera sociedad de los caseríos y las almas de una España múltiple y variada—, produjeron un nuevo pintor, un artista diferente. Lo cierto es que Juan Guillermo se aclimató espiritualmente a su nuevo acomodo y sacó de nuevas fuentes aguas igualmente purísimas, pero diferentes. Con el cambio y la amplitud de horizontes, psíquicos y universales, su pintura cobró un valor y una trascendencia mucho mayores.

El catálogo de esta exposición, que estará abierta del 2 al 17 de mayo actual, en la sala del Museo Canario, contiene, a más del índice de las obras expuestas (en su mayor parte extraídas de colecciones particulares, siendo de desear que ninguna de esas colecciones quede, por un presumible lapsus, fuera de dicha exposición, una reseña de exposiciones y recompensas, así como de museos y gale-

rías que poseen obras de Juan Guillermo, y un jugoso, certero y ágil preámbulo de presentación de Juan Rodríguez Doreste.—JUAN SOSA SUÁREZ *JLas Palmas*, 1969).

DEL PINTOR QUE YA NO ESTÁ

¿JUAN GUILLERMO FUE ASI?

Cuando conocí a Juan Guillermo en una de sus primeras exposiciones, hace más de veinticinco años, pintaba todos los cielos azules. Era un azul turquesa, idealizado y feliz, como dándonos a entender que nunca debía existir el gris en aquellas urbes apretadas y doloridas. En realidad era un cielo que preparaba para sus amigos y para todos los que quisieran intervenir en aquella fiesta de buena voluntad. Después, paseando por Recoletos en dirección al café Gijón, me di cuenta del gran fondo de amistad que animaba a aquel muchacho extraordinario. Su pintura era él mismo, más la invitación a ser reconocido como tal. Y solía explicarla con entusiasmo y paciencia, como suelen explicarse las cosas que no necesitan explicación. Una calidad de materia, por ejemplo, era siempre una calidad de materia, y luego podía ser un descubrimiento que nos remitiese a Gauguin, a Van Gogh, a Utrillo. El color había que cercarlo, elaborarlo con una intensidad absoluta, para que no se derramase en veledades. Había que someterlo a una temperatura de alta presión. Toda la vida en torno era una caza insólita de colores para él. Lo demás ya no importaba tanto.

Juan Guillermo, que había cursado estudios en el Liceo Michelet, de París, nada trajo de la ciudad del Sena que no fuese lo estrictamente necesario para empezar a pintar. Creo que toda su obra, desde entonces, estuvo vinculada a la necesidad de ser fiel a su tierra canaria. Tórridos soles y cielos atlánticos parecían escoltar aquella ardiente necesidad de retener colores cálidos, aun en paisajes gélidos y extraños.

Pero a veces empezaba a dudar. Una vez me lo encontré en la calle —que era donde mejor resplandecía su palabra como piña tropical—, y me dijo que había vendido toda su obra a un marchante extranjero para empezar de nuevo: “Sí, sí, hay que empezar otra vez como si nada hubiera ocurrido. Ahora tengo otras cosas en preparación. Ya las verás.” Y nosotros le escuchábamos complacidos, aunque sabíamos de antemano que no era verdad aquello del nuevo ciclo de Juan Guillermo. Era demasiado él mismo como para volverse atrás.

Así fueron pasando los años. Otras veces le encontrábamos alcaído y un tanto desaminado: “Yo creo que es mejor poner un pues-

to de pipas que dedicarse a estos menesteres." Parecía un Solana clarificado y a punto de renunciar.

Luego nos preguntábamos: "¿No será ésta la tristeza de todos los pintores cuando van tomando conciencia de su ingrata responsabilidad? ¿No fue Ortega el que dijo que la tristeza les venía de su lucha con la materia, de ese quehacer artesano empecinado siempre en un medio elemental?"

Creo que entonces él y yo nos comprendíamos perfectamente y sobre todo en un punto: en la fatalidad de pintar en España con la concurrencia vuelta de espaldas. Sí, claro, la cosa no tenía remedio..., era una fatalidad.

Después, a Juan Guillermo le dio por escribir. Recordamos aquellos artículos suyos —algunos se publicaron en estas mismas páginas— con una caligrafía muy de pintor. Caligrafía densa, redonda, estigmatizada por un relieve esencial; era también su caligrafía parte integrante de su personalidad aventajada. Describía con ella esa zona del espíritu que percibe grafismos netos y redondos para transitar por la vida. Su grafismo era como la parte alícuota de su propio ser. No tenía reverso ni antifaz.

Más tarde vimos la exposición que celebró en la sala Santa Catalina, del Ateneo. Cuadros radiante, impulsados y perceptibles, querían dar a entender: "Así soy y así seré siempre..., aunque renaciendo flamante a la luz de cada día."

Veíamos aquellos cuadros y recordábamos su pintura anterior, la de su segunda época, tierras sequizas, grises oxidados y aquellos rojos vinarios impregnados de un "taedium vitae". Sí; allí estaba la pintura suya en la querencia española. El quería parecer un taurmurgu 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 ghetos, los calabozos, las cocinas rudimentarias, la sal y la pimienta, los fragmentos portuarios... El pintor canario iba inundando de rústica belleza y santa alacridad lo que los 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. Ya era imposible volverse atrás.

Allí estaban sus retratos pintados, esculpidos, con esa fuerza resolutive con que se hacen las bajorrelieves esmaltados. Eran incisivos e iridiscentes, como pequeños núcleos armados. Representaban la sedición del pintor frente al modelo, y del modelo frente al espectador. No tenían opción al entendimiento, y por eso habían adoptado una actitud de conquista. A veces recordaban las intemperancias de Isidro Nonell, de aquel que dijo: "¡Yo pinto y basta!" Allí esta-

ban irónicos y falaces, acaso deslumbrados ante la feria de las vanidades, para desmentir el retorno a la conformidad conocida... No, no; era mejor no valver a empezar. Alguien dijo que sólo se vive una vez. Había que probar.

Por otra parte, la faceta humana del pintor resulta ahora harto conocida. Son proverbiales aquellas charlas interminables para explicarnos una situación vital o descubrirnos un carácter escondido, que definen su fondo insobornable. Era una palabra prensil la suya, que trataba de agarrarse a las cosas para cercarlas y dominarlas como en su pintura. Estaban, o parecían estar, los temas frente a él como desprovistos de comprensión, como si él los estimulase a ser cada vez más ciertos.

Cuando en su última exposición intentó liberarse en parte de este vasallaje era demasiado tarde. Su personalidad había puesto coto a las cosas, y los paisajes estaban hechos a su medida y deseo para ser reprobados. Nadie podía salir de aquel recinto o redil, y menos los personajes encerrados dentro del marco. "Si no pueden salir —pensó el pintor—, al menos vamos a dulcificar los colores..." Y construyó un paraíso minúsculo a semejanza de los primitivistas italianos.

Esto es todo lo que sabemos de su vida particular en el arte. Del otro arte, del arte público, lo conocen ya todos sin necesidad de que se lo expliquen. Por lo demás, creo que siempre andaba cambiando cosas. A cambio de respuestas sobre el "porqué" de la vida, y algunas enfermedades de la familia, solía cambiar pintura y estímulos cordiales con sus amigos los médicos, a los que invitaba a pintar sin el modelo delante.

Yo no sé si habré acertado esta vez en la semblanza. Teniendo tan próxima la noticia de su muerte y habiéndole conocido a él tal como le veo, es difícil establecer la perspectiva conveniente. En todo caso, él pintaba los retratos como yo le describo a él ahora. De eso estoy seguro. Casi me siento tributario y discípulo. ¡Es una lástima no tenerlo aquí para preguntárselo!—RAMÓN SÁEZ (1968).

RECUERDO A JUAN GUILLERMO EN LA SALA DE ARTE LIENZO, DE MADRID

Juan Guillermo Rodríguez Báez (Las Palmas de Gran Canaria, 1916; Madrid, 1968) firmaba sus obras exclusivamente con su doble nombre de pila. Era una de las figuras más populares en los medios artísticos de la Tercera Escuela de Madrid. Cultivaba además, igual que Alvaro Delgado y otros varios de los jóvenes madrileños, la creación literaria. En dicho aspecto cabría destacar sus cuentos breves, notables siempre por su gracejo y su humanidad. Su obra pic-

tórica era un reflejo tan fiel de su alma como sus narraciones o como su diálogo. El hecho de que Juan Guillermo hubiese vivido largos años en París, en donde realizó estudios plásticos y extraplásticos, no le impedía sentir una enorme atracción por la temática campesina y por la circense. Sus colores eran muy ricos y parisieneses, y en su manera de compartimentar el espacio había a menudo ecos del constructivismo cerebral de Torres García. La pincelada de Juan Guillermo solía ser corta y jugosa, con ponderados efectos de materia y gran capacidad de cibración. Todo ello le permitía intensificar la variedad de las formas, incluso en sus creaciones de carácter neomondrianesco. Habría, por otra parte, en esas obras una acumulación de figuras y objetos que podía resultar a veces cambiante, pero que intensificaba los sustratos expresionistas que con muy diversas dosificaciones pueden rastrearse en casi todas sus obras. Su máxima monumentalidad la alcanzaba J. Guillermo en sus lienzos campesinos, que podrían competir en seriedad, sobriedad racial y grandiosidad de construcción con los del mejor Guinovart paleosocialista o con del mejor Zabaleta. En sus últimas obras —igualmente bien elegidas en su antología póstuma— la expresividad intensa se alcanzaba con menos recursos y de una manera más natural y más apegada a las realidades de los hombres y tierras, transfigurados con ternura y amor, pero sin ninguna suerte de modificación. Son hoy el mejor legado de Juan Guillermo y el que más netamente lo define en cuanto a hombre y cuanto artista.—CARLOS AREAN (*Noticias Médicas*, núm. 82, 29 de diciembre de 1974).

L A M I N A S



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.



Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 9.



Fig. 10.



Fig. 11.



Fig. 12.

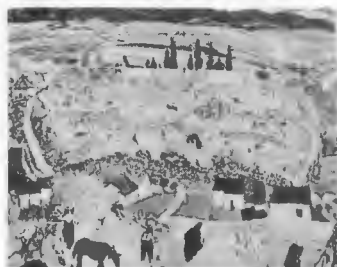


Fig. 13.



Fig. 14.



Fig. 15.



Fig. 16.



Fig. 17.



Fig. 18.



Fig. 19.



Fig. 20.



Fig. 21.

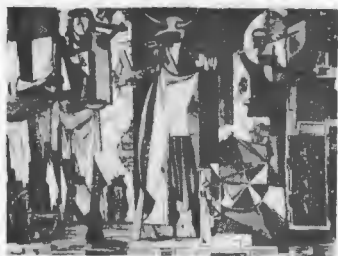


Fig. 22.



Fig. 23.



Fig. 24.



Fig. 25.



Fig. 26.



Fig. 27.



Fig. 28.



Fig. 29.



Fig. 30.



Fig. 31.



Fig. 32.



Fig. 33.



Fig. 34.



Fig. 35.



Fig. 36.



Fig. 37.



Fig. 38.



Fig. 39.



Fig. 40.



Fig. 41.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ESCUELA DE MADRID

Monografías

- AREAN, Carlos: *Vida, ambiente y obra de Alvaro Delgado*. Ibérico Europeo de Ediciones, Madrid, 1973.
- CHAVARRI, Raúl: *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*. Ibérico Europeo de Ediciones, Madrid, 1975.
- MARTÍNEZ CEREZO, A.: *La Escuela de Madrid*. Ibérico Europeo de Ediciones, Madrid, 1977.
- SÁNCHEZ CAMARGO, M.: *Pintura española contemporánea. La Nueva Escuela de Madrid*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1954.
- : *Diez pintores madrileños. Pintura española contemporánea*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1966.

Artículos y catálogos

- CATÁLOGO: 1.ª *Exposición Colectiva*. Galería Biosca, Madrid, marzo 1951.
- M. L.: *Alvaro Delgado: A Pancho Cossío no le interesa más que Pancho Cossío*. "El Alcázar", Madrid, 12 de marzo de 1951.
- SÁNCHEZ CAMARGO, M.: *Exposición de la Escuela Madrileña en la sala Biosca*, "Hoja del Lunes", Madrid, 26 de marzo de 1951.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *Ofensiva de la joven escuela madrileña*. "El Alcázar", Madrid, 10 de marzo de 1951.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *Los artistas de la joven escuela madrileña se asoman al éxito y la popularidad*. "Fotos", Madrid, 15 de marzo de 1951.
- CAMÓN AZNAR, José: *Dos exposiciones colectivas*. "ABC", Madrid, 1 de abril de 1951.
- FIGUEROLA-FERRETTI, L.: *La primera bienal. La joven escuela madrileña de pintura*. "Arriba", Madrid, 25 de octubre de 1951.
- CREACH, Jean: *La biennale d'art Hispano-Américain a Madrid*. "Le Monde", París, 11 de diciembre de 1951.
- VIVANCO, Luis F.: *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid, 1952.
- LÁINEZ ALCALÁ, R.: *Moderna Escuela Madrileña*. Sala Artis, Salamanca, del 15 al 29 de marzo de 1952.
- JOVE, José María: *La escuela de Madrid en Macarrón*. Madrid, 1953.
- MASOLIVER, J. y otros: *Arte español actual*. Santiago de Chile, 1953.
- RODRÍGUEZ AGUILERA, C.: *La joven escuela madrileña de pintura*. "Revista", 81. Barcelona, 24 de octubre de 1953, pág. 8.
- CATÁLOGO: *Muestra de pintura española contemporánea*. Lima, 1953.
- CATÁLOGO: *Cuatro pintores de la Escuela de Madrid*. Ateneo Jovellanos de Gijón (patrocinado por la Dirección General de Información), mayo de 1955.
- CATÁLOGO: *Cuatro pintores de la Escuela de Madrid*. Círculo Cultural y Ateneo Guipuzcoano de San Sebastián, junio de 1955.
- VIVANCO, Luis F.: *La pintura y la III Bienal* (del catálogo de la exposición). Barcelona, octubre de 1955.

- CASTILLO, Alberto: *La pintura española en la III Bienal. vGoya*, núm. 8, Madrid (septiembre-octubre), 1955.
- CATÁLOGO: *La Escuela de Madrid*. Club La Rábida, Sevilla, del 2 al 15 de octubre de 1956.
- LOZANO, Manuel: *La Escuela de Madrid*. "Correo de Andalucía". Sevilla, 7 de octubre de 1956.
- ZARCO, Rafael del: *La Escuela de Madrid*. Sala Minerva. Madrid, del 3 al 15 de octubre de 1958.
- SÁNCHEZ MARÍN, V.: *La Escuela de Madrid*. "Goya", núm. 27 (septiembre-octubre), 1958, pág. 195.
- OLMEDO, Manuel: *Exposición la Escuela de Madrid*. "ABC". Sevilla, 7 de octubre de 1956.
- AREAN, Carlos: *La Tercera Escuela de Madrid*. Revista "Nuestro Tiempo". Pamplona, mayo de 1960.
- CONDE, Manuel: *Pintores de la Escuela de Madrid*. Valencia, 1973.
- MARTÍNEZ CEREZO, A.: *Homenaje a la Escuela de Madrid*. Galería Altex. Madrid, 18 de mayo de 1978.
- CAMPOY, Antonio M.: *Exposición de pintura de la Escuela de Madrid y el grupo El Paso*. Sala de exposiciones del Museo Municipal de Madrid, junio de 1978.

JUAN GUILLERMO

Monografías

- SANTANA, Lázaro: *Juan Guillermo*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1977.

Artículos, catálogos y otros documentos

- CRÍTICA ARTÍSTICA: *Juan Guillermo*. "Dígame". Madrid, 7 de diciembre de 1943.
- FONTES, Luis de: *Exposición de Juan Guillermo*. "Madrid". Madrid, 9 de diciembre de 1943.
- BARBERÁN, Cecilio: *La pintura moderna de Juan Guillermo*. "ABC". Madrid, 10 de diciembre de 1943.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *Juan Guillermo en el salón Dardo*. "Misión". Madrid, 11 de diciembre de 1943.
- BARBERÁN, Cecilio: *El XVII Salón de Otoño. Nuestra pintura de paisaje*. "ABC". Madrid, 1 de diciembre de 1944.
- GARCÍA DE VEGUETA, L.: *Fábula de la Selva y la Palmera*. "La Provincia". Las Palmas, 24 de enero de 1945.
- VELÁZQUEZ, Rufo: *Juan Guillermo*. "Dígame". Madrid, 6 de enero de 1945.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *La exposición de pinturas de Juan Guillermo*. "ABC". Madrid, 1 de febrero de 1945.
- PRADO LÓPEZ, José: *Juan Guillermo*. "Pueblo". Madrid, 2 de febrero de 1945.
- FONTES, Luis de: *El arte y los artistas*. "Madrid". Madrid, 3 de febrero de 1945.
- SÁNCHEZ CAMARGO, M.: *Texto mecanografiado sobre la exposición de Juan Guillermo en los salones Macarrón*. Radio Nacional de España. Madrid, 4 de febrero de 1945.
- BARBERÁN, Cecilio: *La pintura de Juan Guillermo*. "ABC". Madrid, 17 de febrero de 1945.
- URBANO, Rafael de: *Más de veinte salas de exposiciones en Madrid*. "Fotos". Madrid, 18 de febrero de 1945.
- LAGO, Silvio: *Parodismo (Sala Macarrón)*. "Domingo". Madrid, 18 de febrero de 1945.
- MOYA HUERTAS, Miguel: *Lo plástico en la pintura*. "Estafeta Literaria". Madrid, 28 de febrero de 1945.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *Juan Guillermo*. "El Pueblo Gallego". Vigo, 10 de marzo de 1945.

- CRÍTICA ARTÍSTICA: *Juan Guillermo*. "Imperio". Zamora, 11 de marzo de 1945.
- PRADO LÓPEZ, José: *Flores y bodegones en el Museo de Arte Moderno*. "Pueblo". Madrid, 10 de abril de 1945.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *Distingos*. "Balears". Palma de Mallorca, 14 de abril de 1945.
- FONTES, Luis de: *Florerios y bodegones*. "ABC". Madrid, 24 de abril de 1945.
- VELÁZQUEZ, R.: *Juan Guillermo*. "Dígame". Madrid, 7 de agosto de 1945.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *El pintor Juan Guillermo expondrá en su tierra treinta óleos pertenecientes a su última etapa de trabajo*. "Canarias Deportiva". Las Palmas, 9 de diciembre de 1945.
- CULLEN DEL CASTILLO, P.: *Presentación de la exposición de Juan Guillermo en el Gabinete Literario de Las Palmas*, 1 de diciembre de 1945. (Texto mecanografiado.)
- THOUSUB, M.: *Sobre la exposición de Juan Guillermo*. "Canarias Deportiva". Las Palmas, 13 de diciembre de 1945.
- A. J.: *El arte de Juan Guillermo; su vigor y su disciplina*. "La Provincia". Las Palmas, 10 de diciembre de 1945 y 13 de diciembre de 1945.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *Una información por ser miércoles. En el Salón de Otoño, Juan Guillermo expone tres cuadros*. "La Provincia". Las Palmas, 26 de diciembre de 1945.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *A Juan Guillermo le han admitido tres obras en el Salón de Otoño*. "Canarias Deportiva". Las Palmas, 27 de diciembre de 1945.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *El Salón de Otoño ha abierto sus puertas*. "Estafeta Literaria". Madrid, 30 de diciembre de 1945.
- PRADO LÓPEZ, José: *Noticias de provincias*. "Pueblo". Madrid, 15 de enero de 1946.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *Galería de actualidad*. "ABC". Madrid, 4 de febrero de 1946.
- PRADO LÓPEZ, José: *Exposición de Juan Guillermo*. "Pueblo". Madrid, 16 de febrero de 1946.
- V. Z., Rafael: *El ángel no ha llegado*. "Destino". Barcelona, 17 de febrero de 1946.
- LAGO, Silvio: *Un pintor canario: Juan Guillermo*. "Domingo". 18 de febrero de 1946.
- VELÁZQUEZ, Rufo: *Juan Guillermo*. "Dígame". Madrid, 19 de febrero de 1946.
- BARBERÁN, Cecilio: *Exposición de Juan Guillermo*. "ABC". Madrid, 20 de febrero de 1946.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *Los periódicos madrileños elogian la obra pictórica de Juan Guillermo*. "La Falange". Las Palmas, 6 de marzo de 1946.
- POMPEY, Francisco: *La actualidad artística en Madrid. Benjamín Palencia, A. de Cabanyes, Juan Guillermo y José Planes*. "La Falange". Las Palmas, 13 de marzo de 1946.
- MADARIAGA, Luis: *Juan Guillermo*. "Plástica". Barcelona, 15 de marzo de 1946.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *El pintor canario Juan Guillermo, socio de mérito del XIX Salón de Otoño*. "Canarias Deportiva". Las Palmas, 30 de marzo de 1946.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *Juan Guillermo*. "Índice". Madrid, mayo de 1946.
- FONTES, Luis de: *La joven pintura y sus afanes: Juan Guillermo*. "Madrid". Madrid, 22 de septiembre de 1946.
- PRADO LÓPEZ, José: *El pintor Juan Guillermo en el Salón de Otoño*. "Pronóstico". Las Palmas, 23 de octubre de 1948.
- CULLEN DEL CASTILLO, P.: *Vivencia de nuestro arte*. "La Falange". Las Palmas, 24 de noviembre de 1948.
- CORBALÁN, Pablo: *Opinan los rechazados de la Exposición Nacional*. "Informaciones". Madrid, mayo de 1950.
- PRADO LÓPEZ, José: *Exposición de Juan Guillermo*. Radio España. Madrid, 27 de febrero de 1950. (Texto mecanografiado.)
- YUSTE, Tristán: *Juan Guillermo*. "Pueblo". Madrid, 3 de marzo de 1950.
- M. L.: *Juan Guillermo en la sala Macarrón*. "El Alcázar". Madrid, 7 de febrero de 1951.

- CAMÓN AZNAR, José: *Exposiciones de Juan Guillermo, César G. Pola...* "ABC". Madrid, 15 de febrero de 1951.
- FARALDO, Ramón: *Juan Guillermo*. "Ya". Madrid, 28 de febrero de 1951.
- FIGUEROLA-FERRETTI, Luis: *La Nacional de Bellas Artes*. "Arriba". Madrid, 15 de julio de 1952.
- VILLARUBE, Jaime: *Juan Guillermo, pintor vehemente*. "Fotos". Madrid, 10 de julio de 1951.
- CÓRDOBA, Santiago: *¡Uf!... lo que dicen los actuales*. "Pueblo". Madrid, 15 de noviembre de 1951.
- FIGUEROLA-FERRETTI, L.: *Pintura de Juan Guillermo*. Galería Biosca. "Arriba". Madrid, 23 de marzo de 1952.
- SÁNCHEZ CAMARGO, M.: *Exposiciones en siete días. Juan Guillermo en la sala Biosca*. "Hoja del Lunes de Madrid", 24 de marzo de 1952.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *Armonía en Juan Guillermo*. "Dígame". Madrid, 25 de marzo de 1952.
- FARALDO, Ramón: *Juan Guillermo*. "Ya". Madrid, 30 de marzo de 1952.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *El ruralismo de Juan Guillermo y la técnica amanerada de Paco Carretero*. "ABC". Madrid, 4 de abril de 1952.
- L. T.: *El grupo "Pintores jóvenes de Madrid" en la sala Libros*. "Heraldo de Aragón". Zaragoza, 17 de abril de 1952.
- Rfo, del: *Juan Guillermo en la sala Libros*. "Amanece". Zaragoza, 20 de abril de 1952.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *Se inauguró la exposición de "El fútbol en el arte"*. "Marca". Madrid, 4 de diciembre de 1952.
- FIGUEROLA-FERRETTI, L.: *El arte y el fútbol (Círculo de Bellas Artes)*. "Arriba". Madrid, 26 de diciembre de 1952.
- CATÁLOGO: *Exposición de arte español actual (patrocinado por el Instituto de Cultura Hispánica y el Museo de Arte Contemporáneo)*. Museo de Arte Moderno de Bilbao, 1953.
- MARSA, Angel: *Tres trayectorias del postimpresionismo*. "El Correo Catalán". Barcelona, marzo de 1953.
- BERNET AURELL, J.: *Juan Guillermo*. "Revista". Barcelona, 14 de marzo de 1953.
- CORTÉS, Juan: *Juan Guillermo*. Barcelona, 14 de marzo de 1953.
- CASTILLO, Alberto de: *Juan Guillermo en la sala Caralt*. "Diario de Barcelona". Barcelona, 19 de marzo de 1953.
- BARCINO, Juan: *Juan Guillermo en la sala Caralt*. "La Vanguardia española". Barcelona, 26 de marzo de 1953.
- B., de: *Juan Guillermo en la Asociación Artística Vizcaína*. "Gaceta del Norte". Bilbao, 4 de diciembre de 1953.
- CATÁLOGO: *Juan Guillermo*. Sala de la Dirección General de Bellas Artes. Madrid, del 1 al 15 de diciembre de 1956.
- CAMPOY: *Entrevista con Juan Guillermo*. Radio Nacional de España. Madrid, diciembre de 1956. (Texto mecanografiado.)
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *Extraordinario éxito en Madrid del pintor canario Juan Guillermo*. "Diario de Las Palmas". 11 de diciembre de 1956.
- FIGUEROLA-FERRETTI, L.: *Pinturas de Juan Guillermo*. "Arriba". Madrid, 12 de diciembre de 1956.
- GALINDO, Federico: *Juan Guillermo*. "Dígame". Madrid, 13 de diciembre de 1956.
- TRENAS, Julio: *El pintor de hoy nace de la insatisfacción que me producía mi obra anterior, dice Juan Guillermo*. "Pueblo", Madrid, 13 de diciembre de 1956.
- FARALDO, Ramón: *Juan Guillermo en el Museo de Arte Contemporáneo*. "Ya". Madrid, 13 de diciembre de 1956.
- FIGUEROLA-FERRETTI, L.: *Un siglo confuso de pintura pesa sobre 1956*. "Arriba". Madrid, 30 de diciembre de 1956.
- MORALES, Rafael: *Juan Guillermo*. Ateneo de Barcelona, 1957.
- MORATÍN, Arturo: *Juan Guillermo en Bellas Artes*. "España Gráfica de América". Buenos Aires, enero de 1957.

- TRAVASSO, Luis: *La pintura de Juan Guillermo*. "Índice". Madrid, febrero de 1957.
- CATÁLOGO: *Juan Guillermo*. Sala de Exposiciones del Ateneo de Barcelona, del 9 al 22 de febrero de 1957.
- MARSA, Angel: *Juan Guillermo*. "El Correo Catalán". Barcelona, 16 de febrero de 1957.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *Juan Guillermo en el Ateneo*. "Solidaridad Nacional". Barcelona, 17 de febrero de 1957.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *Juan Guillermo en el Ateneo barcelonés*. "La Vanguardia Española". Barcelona, 22 de febrero de 1957.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *Juan Guillermo (Ateneo barcelonés)*. "Revista". Barcelona, 23 de febrero de 1957.
- CORTÉS, Juan: *Juan Guillermo*. "Destino". Barcelona, 23 de febrero de 1957.
- FONT, Lina: *Juan Guillermo en el Ateneo barcelonés*. Radio Barcelona. 24 de febrero de 1957. (Texto mecanografiado.)
- BENET, Jorge: *Juan Guillermo*. "Revista". Barcelona, 1 de marzo de 1957.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *Juan Guillermo*. "Alerta". Santander, 17 de marzo de 1957.
- M.: *El pintor canario Juan Guillermo expone estos días en la sala Sur*. "Diario Montañés". Santander, 23 de marzo de 1957.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *Concesión de los premios de pintura y escultura de la Asociación de Artistas Actuales*. "La Vanguardia". Barcelona, 14 de mayo de 1957.
- ZARCO, Rafael del: *Exposición de Pintores premiados en la Exposición Nacional*. Galería de arte Dintel. Madrid, del 17 al 28 de agosto de 1957.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *El VII Concurso Nacional de Pintura de Alicante*. "Las Provincias". Alicante, 25 de enero de 1959.
- O., L. de: *La Asociación de Amigos del Museo vuelve a la palestra*. "El Correo Español del Pueblo Vasco". Bilbao, 8 de marzo de 1959.
- CATÁLOGO: *Cuatro pintores actuales (Juan Guillermo, Arias, José Caballero y Eduardo Vicente)*. Museo del Parque. Bilbao.
- FIGUEROLA FERRETTI, L.: *La sólida pintura de Juan Guillermo*. "Arriba". Madrid, 1 de abril de 1960.
- SÁNCHEZ CAMARGO, M.: *Juan Guillermo*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, marzo de 1960.
- : *De la seria pintura de Juan Guillermo a la de Pepe*. "Hoja del Lunes de Madrid", 4 de abril de 1960.
- : *La obra de Juan Guillermo*. "Pueblo". Madrid, 6 de abril de 1960.
- SÁNCHEZ MARÍN, Venancio: *Dos pintores de la Escuela de Madrid*. "Goya". núm. 38. Madrid, marzo-abril de 1960.
- LAESPADA, Ignacio de: *Entrevista con Juan Guillermo*. Radio Bilbao, 10 de mayo de 1960. (Texto mecanografiado.)
- B., J. de: *Juan Guillermo en el Museo del Parque*. "La Gaceta del Norte". Bilbao, 11 de mayo de 1960.
- RODRÍGUEZ BÁEZ, Juan G.: *Manuel*. "Medicamenta", núm. 21. Madrid, 21 de abril de 1962.
- CASANOVA: *Oleos de Juan Guillermo*. Salamanca, 11 de abril de 1963.
- RODRÍGUEZ BÁEZ, Juan G.: *Por las mañanas*. "Medicamenta", núm. 30, 27 de julio de 1963.
- COBOS, Antonio: *Juan Guillermo prepara una exposición para la primavera*. "Ya". Madrid, 10 de noviembre de 1964.
- FIGUEROLA-FERRETTI, L. de: *Pinturas de Juan Guillermo*. "Arriba". Madrid, abril de 1958.
- RODRÍGUEZ BÁEZ, Juan G.: *Una paisaje en el recuerdo como un remordimiento*. "Semana Médica de Medicamenta". Madrid, 20 de febrero de 1965.
- SOLÍS, Ramón: *Juan Guillermo*. Ateneo de Madrid, abril de 1965.
- GALINDO, Federico: *Juan Guillermo o el honesto trabajo*. "Dígame". Madrid, 27 de abril de 1965.
- CAMPOY, A. M.: *Juan Guillermo*. "ABC". Madrid, 28 de abril de 1965.
- RODRÍGUEZ BÁEZ, Juan G.: *El Guardavías*. "Semana médica de Medicamenta", núm. 24. Madrid, 12 de junio de 1965.

- RODRÍGUEZ BÁEZ y Claudio DE LA TORRE: *Las Palmas. La España de cada provincia*. Madrid, 1965.
- CAMPOY, Antonio M.: *Juan Guillermo*. "Diario de Las Palmas", 21 de junio de 1966.
- RODRÍGUEZ BÁEZ, Juan G.: *El Toni*. "Semana Médica de Medicamenta", núm. 68. Madrid, 16 de abril de 1966.
- : *Isla de Tenerife*. "Semana Médica de Medicamenta". Madrid, 7 de mayo de 1966.
- CATÁLOGO: *Maestros de la pintura española contemporánea*. Oviedo, abril de 1967.
- FARALDO, Ramón: *Varias exposiciones y una pérdida irreparable*. "Ya". Madrid, abril de 1968.
- FALCÓN CEBALLOS, Oscar: *Luto en el arte canario. Juan G. ha muerto*. "Diario de Las Palmas", 16 de abril de 1968.
- RAMÍREZ, Luis Jorge: *Juan Guillermo*. "La Provincia". Las Palmas, 17 de abril de 1968.
- CAMPOY, Antonio M.: *Juan Guillermo*. "ABC". Madrid, 23 de abril de 1968.
- GÓMEZ DE LA SERNA, G.: *Juan Guillermo: compañero y amigo de jornadas*. "Estafeta Literaria". Madrid, 4 de mayo de 1968.
- N. A.: *Ahora, adiós a Juan Guillermo*. "La Provincia". Las Palmas, abril de 1968.
- RÍO AYALA, Juan del: *Ha muerto Juan Guillermo*. "El Eco de Canarias". Las Palmas, 18 de mayo de 1968.
- RODRÍGUEZ DORESTE, Juan: *Exposición de Juan Guillermo*. El Museo Canario. Las Palmas, 2 de mayo al 17 de mayo de 1969.
- SOSA SUÁREZ: *Una exposición póstuma*. "El Eco de Canarias". Las Palmas, mayo de 1969.
- FALCÓN CEBALLOS, Oscar: *Un gran pintor en el recuerdo*. "Diario de Las Palmas", 15 de mayo de 1969.
- SÁNCHEZ BRITO, Margarita: *Apertura de la exposición de Juan Guillermo*. "El Eco de Canarias". Las Palmas, 3 de mayo de 1969.
- RÍO AYALA, Juan del: *Esencia y presencia de Juan Guillermo en su ciudad natal*. "El Eco de Canarias". Las Palmas, 4 de mayo de 1969.
- FALCÓN CEBALLOS, Oscar: *Juan Guillermo entre nosotros*. "Diario de Las Palmas", 7 de mayo de 1969.
- SALGADO, Enrique: *Juan Guillermo*. "Medicamenta". Madrid, 15 de mayo de 1969.
- LAHIDALGA, Rosa María de: *Juan Guillermo. Seis años después*. "La Estafeta Literaria", núm. 538. Madrid, abril de 1964, pág. 35.
- CRÍTICA ARTÍSTICA: *Dos pintores en su homenaje: Juan Guillermo y Juan Esplandiú*. "Informaciones". Madrid, 21 de noviembre de 1974.
- HIERRO, José: *Juan Guillermo*. "Nuevo Diario". Madrid, 24 de noviembre de 1974.
- MARTÍNEZ DE VELASCO, José: *Recuerdo a Juan Guillermo*. "Desarrollo". Madrid, 24 de noviembre de 1974.
- LAZO, Mercedes: *Juan Guillermo: realismo social*. "Cambio 16". Madrid, 2-8 de diciembre de 1974.
- AREAN, Carlos: *Recuerdo a Juan Guillermo en la sala de arte Lienzo de Madrid*. "Noticias Médicas". Madrid, 28 de diciembre de 1974.
- CATÁLOGO: *Recuerdo a Juan Guillermo*. Sala Lienzo. Madrid, diciembre de 1974.

