

TRABAJO QUE ACEPTA EL AUTOR COMO
COMPLEMENTO A LA INDUSTRIA EDITORIA-
L DE SU RINDORA Y A LA OBRAS DE
INVESTIGACION Y CREACION REALIZADA
EN LOS DOS ULTIMOS AÑOS COMO TEMA
RESUMIDO DE UN TESIS DOCTORAL.

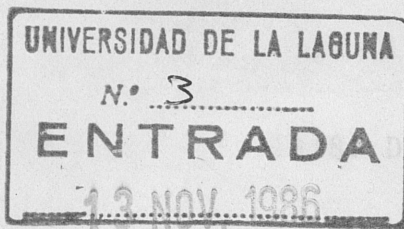
PEDRO DOMESTICO GOMEZ, S.A.

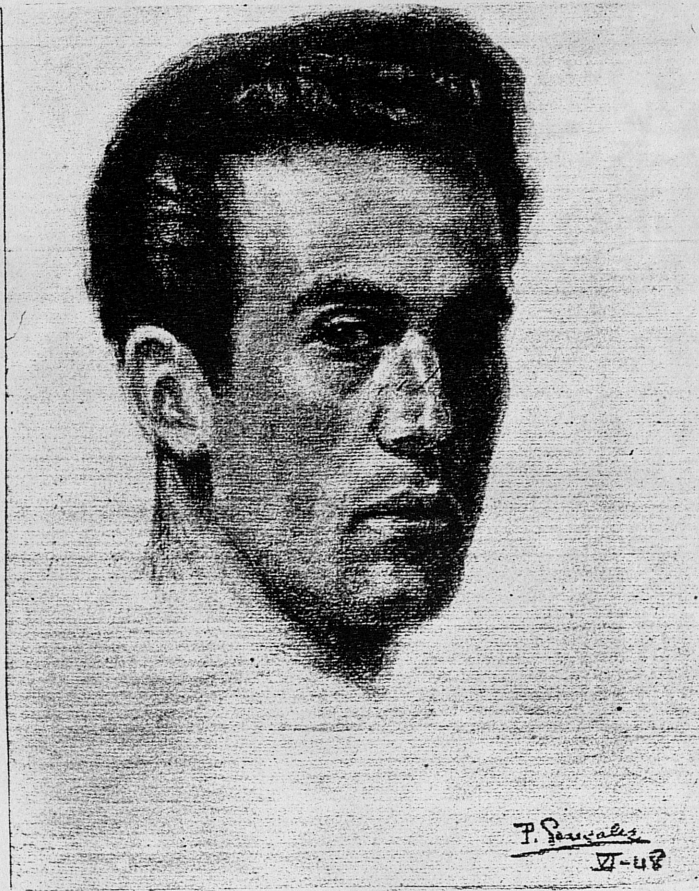
De conformidad con lo preceptado en el artículo 8-3º del Real Decreto 185/1985, de 23 de enero, por el que se regula el tercer ciclo de estudios universitarios, la obtención y expedición del título de doctor y otros estudios postgraduados, queda en depósito el presente ejemplar en la Secretaría General por un plazo de quince días, de lo que doy fe como Secretario General



La Laguna, 13 de noviembre de 1986
Francisco Peris

TRABAJO QUE APORTA EL AUTOR COMO COMPLEMENTO A LA MUESTRA ANTOLOGICA DE SU PINTURA Y A LA OBRA DE INVESTIGACION Y CREACION REALIZADA EN LOS DOS ULTIMOS AÑOS COMO TEMA ESPECIFICO DE SU TESIS DOCTORAL.





Autoretrato. 1948. Dibujo al carboncillo.

Entre los años 1939 y 1946 curso estudios de Bachillerato en el Instituto de Santa Cruz de Tenerife, luego paso a la Academia "Tomás Iriarte" de La Laguna, y los últimos dos años de Bachillerato y Reválida en el Instituto de Enseñanza Media "Cabrera Pinto" de La Laguna. Es una etapa donde, en general, se suele definir la vocación, no obstante, he de decir que mi vocación por la pintura no aparece en estos años de Bachillerato si exceptuamos una cierta facilidad para el dibujo que por demás suele ser frecuente en muchos estudiantes y que utilizaba, también como es frecuente, para la ilustración de chistes, carteles propios de las actividades estudiantiles, etc., pero sólo como instrumento puesto al servicio de esas ideas



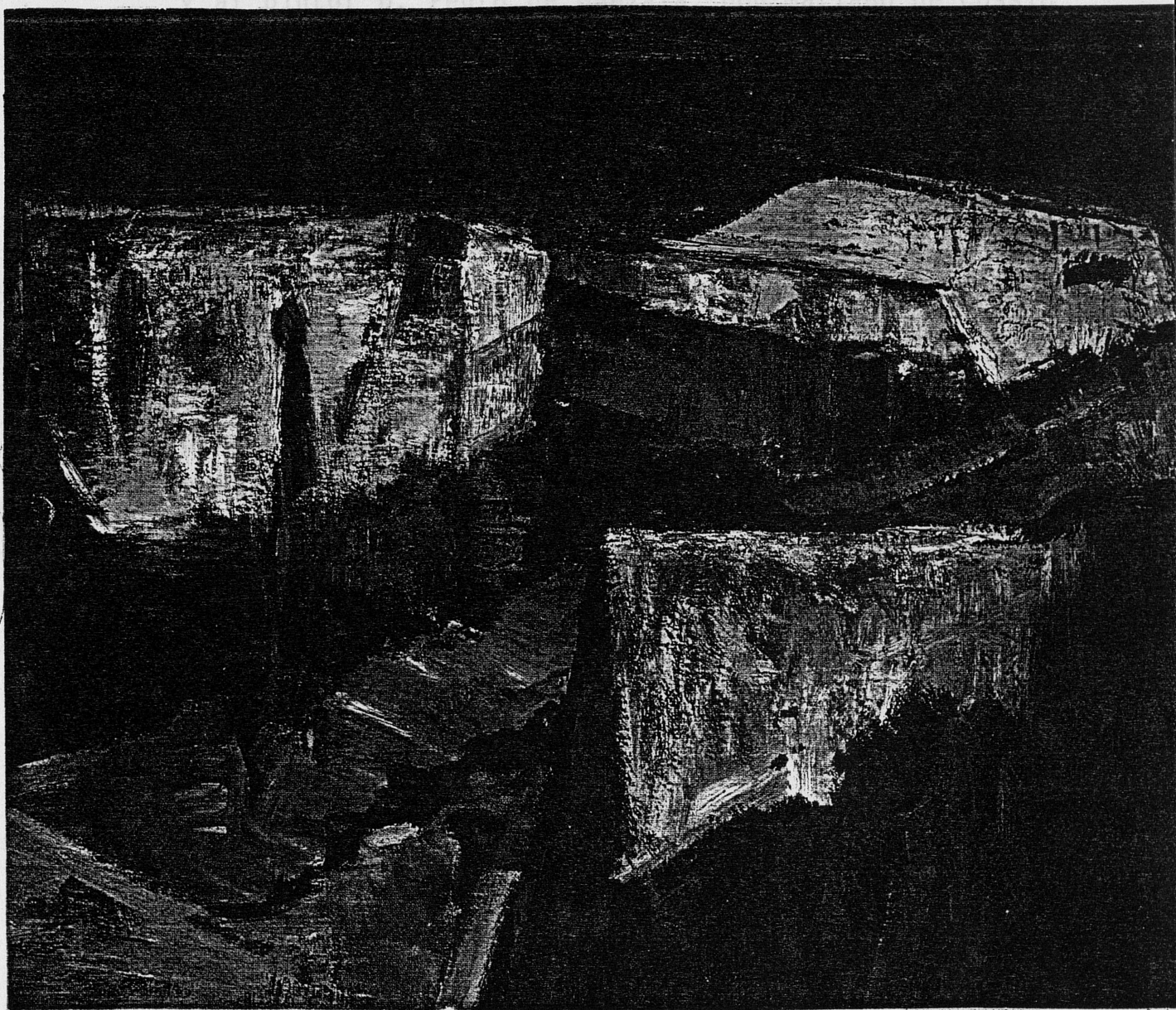
Mujer y casas. 1957. Oleo sobre lienzo.

dadas las condiciones económicas de entonces y las circunstancias sociales que privaban, a sufragar los gastos de una carrera de Bellas Artes que, repito, dada mi trayectoria poco edificante a la hora de mis responsabilidades estudiantiles, podía sonar a una vida bohemia como siempre han entendido ciertos sectores sociales a la hora de hablar del mundo del arte.

Regreso a la Isla en 1950 y comienzo los estudios de la Carrera de Ciencias Químicas en la Universidad

de La Laguna, todo esto inspirado por la buena intención de mis familiares y la tutela de mi hermano Antonio que, por entonces, acaba de ganar la Cátedra de Química Orgánica y que, naturalmente, deseaba como siempre ha ocurrido, ayudarme. Es por estos años donde, junto a la Facultad de Ciencias Químicas, empiezo a frecuentar el estudio de Rafael Llanos. Estudio que fue también del pintor Torres Edwards y donde comienzo a ponerme en contacto, ya desde un clima de taller de pintor, con el dibujo a carboncillo, a la sepia y al pastel, junto con algún boceto al óleo. Naturalmente, el dibujo a lo "Ramón Casas" y la pintura al modo más tradicional, son las primeras cosas que realizo pues se producen en un taller donde predominaba este clima convencional, no exento, sin embargo, de buen gusto y de un buen hacer.

Por el año 50, ya los amigos de la Peña son escritores, poetas, pintores y gente interesada en el Arte, de los que puedo nombrar al pintor y escritor Enrique Lite Lahiguera, el poeta Julio Tovar Baute, el poeta Rafael Arozarena, el pintor Ciro Manuel, el pintor Raúl Tabares, el pintor Víctor Núñez, el crítico Eduardo Westerdahl. Ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, que se crea en esos años con categoría, en realidad, de Academia reconocida bajo la tutela de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, de donde venían los Tribunales para la reválida necesaria para la obtención del título. Esta experiencia académica fue muy importante por muchas razones. Una de ellas que estimo fundamental, era que las exigencias puramente académicas provocaban en nosotros la rebeldía y el inconformismo, despertando no sólo el afán de innovación sino el deseo profundo por la información y por estar al tanto de todo lo que se hacía en la vanguardia, naturalmente, fuera de las fronteras espa-



Mujer y casas. 1957. Oleo sobre lienzo.

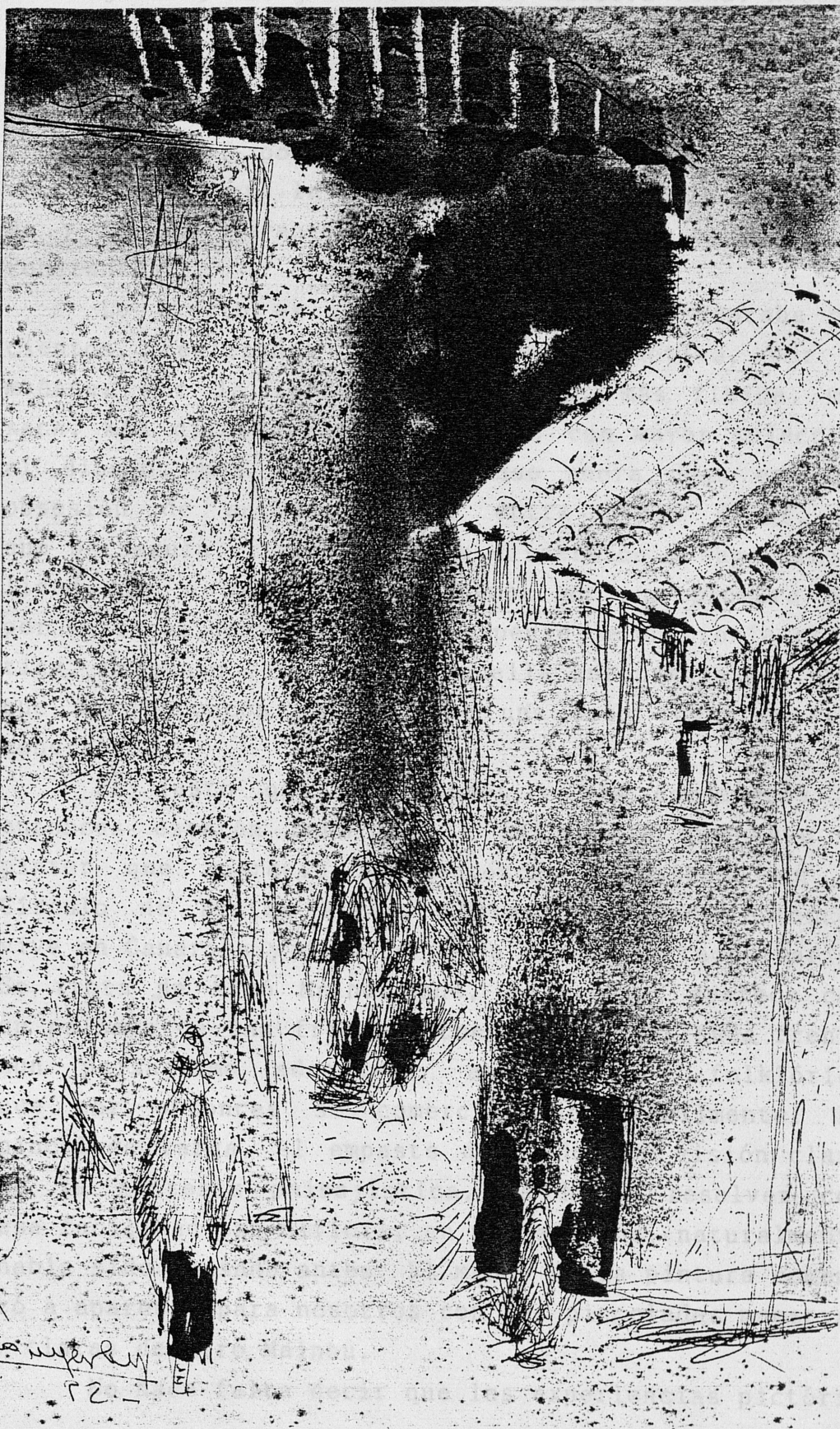
ñolas que, como todo el mundo sabe, eran casi insalvables desde todo punto de vista y, obviamente, para cualquier conocimiento de los movimientos universales del Arte.

También, hay que decir, que dentro del campo puramente académico, tuve la suerte de contar con maestros a los que siempre les estaré reconocido de los cuales quiero destacar al pintor D. Mariano Cossío

y al pintor D. Pedro de Guezala. Don Mariano de Cossío fue un pintor de una gran talla y un conocimiento profundo de los conceptos fundamentales del arte. Su pintura era una pintura fuerte, vigorosa, auténtica, sin concesiones, de la cual nos dejó muchas muestras y un mural espléndido en la Iglesia de Santo Domingo de La Laguna, realizado al fresco que, entiendo es el mejor mural de este tipo de que dispone Canarias. Su conversación amenísima, con su anecdotario sobre el mundo artístico de Madrid, su lección práctica utilizando nuestra propia paleta y su gran personalidad humana, es un recuerdo imborrable lleno de profunda gratitud.

Don Pedro de Guezala me daba clase de dibujo. Junto a su gran conocimiento del dibujo y de la pintura y su peculiar manera de interpretar el costumbrismo canario con sus magas en paisaje local, nos aportó la experiencia de que él mismo en la clase, frente al natural, se encontraba en pleno proceso de superación y estudio y era frecuente que alguna pose de la modelo que le interesaba la servía, arrebatándonos el carboncillo, con verdadera actitud apasionada, para dibujar incansablemente en la búsqueda constante de lo que sería su verdad dibujística en un momento en que se encontraba en plena madurez y, por tanto, en el mejor sentido de este concepto, necesitaba renovarse y aprender, como la mejor lección que siempre dan los grandes maestros.

Fuera de la Academia formamos un grupo de jóvenes pintores y poetas que llamábamos "Garache", ya que era en un garaje donde habíamos logrado instalar nuestros caballetes, no hace falta decir que es esa época hermosa en que se vive con mayor intensidad, donde aparece la audacia, donde aparece la presunción y donde, en definitiva, aflora todo eso que colorea



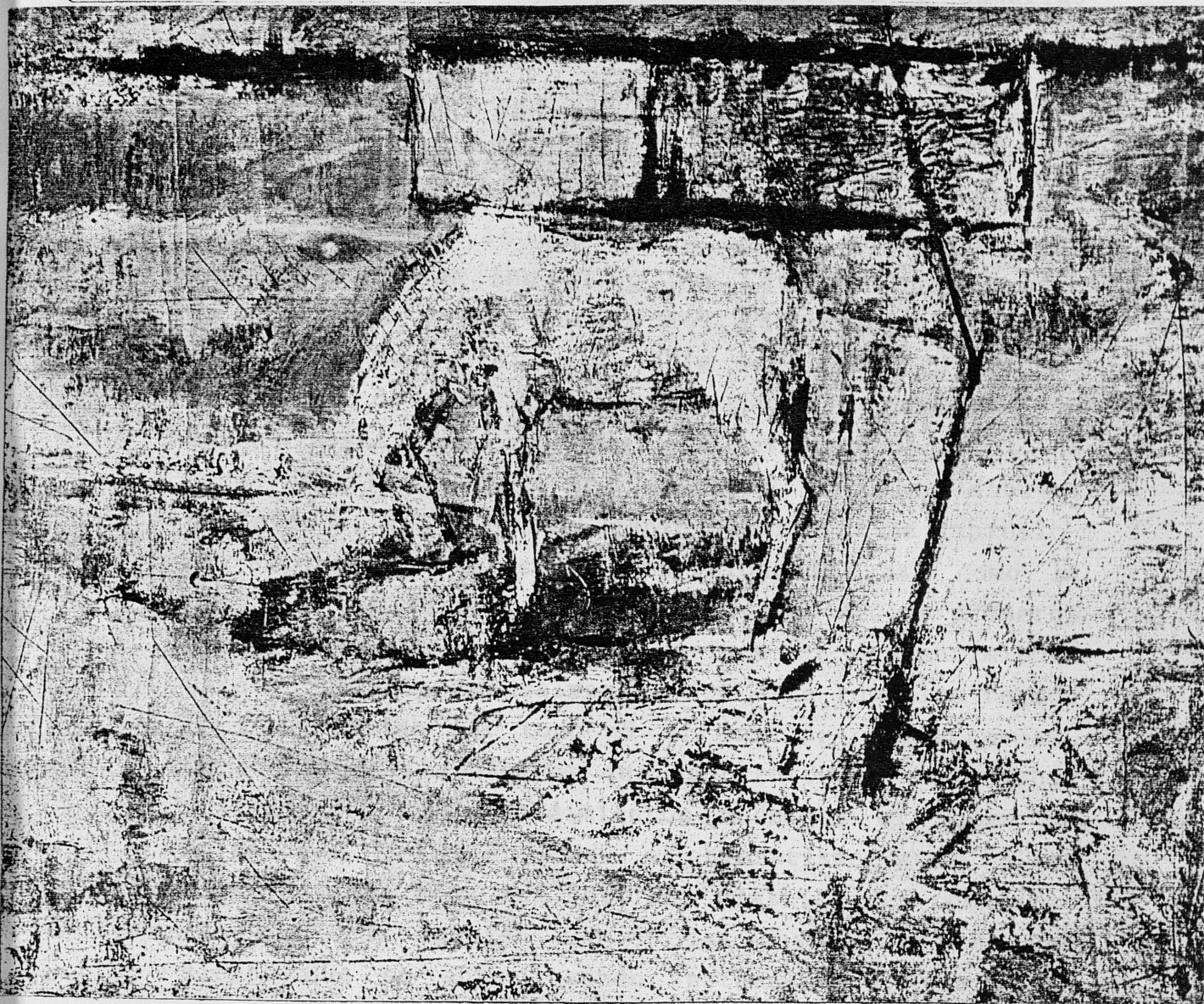
Paisaje urbano. 1962. Monotipo con plumilla.

los mejores y más jóvenes años de nuestra vida. Recuerdo que era la acuarela lo que practicaba con mayor intensidad, no sé si por falta de recursos necesarios para el lienzo y el óleo que por entonces eran caros, como todo, o, porque tal vez, fue y así lo pienso ahora, porque era la mancha lo que siempre me ha atraído y lo que durante toda mi trayectoria ha sido una constante.

Lo cierto es que las acuarelas las contaba por cientos, realizadas frente al mismo motivo, por la mañana, por la tarde, al mediodía, más fluída, más seca, más diluída, más empastada, con mayor sujección al dibujo, más suelta y, pienso ahora, que era una obsesión de autodisciplina, entre otras cosas, lo que perseguía, frente a tanta dispersión y superficialidad que a veces encontrábamos en una pintura que por entonces dominaba en una especie de monotonía. estética, trasunto sin duda de aquella autocracia política que por entonces pesaba como una losa sobre nuestra generación.

Es justo que destaquemos y mis compañeros de entonces estarán conmigo, la influencia que tuvo un pintor que apareció por entonces exponiendo en el Círculo de Bellas Artes, pintor que desde entonces vive en Canarias y que aún sigue siendo extraordinario. Se trata de Miró Mainou que, de pronto, aparece con un paisaje de una frescura conceptual inusitada frente aun paisajismo adocenado, anecdótico y folklórico que por entonces se comercializaba fácilmente. La pincelada larga, el empaste decidido, la visión clara de la síntesis paisajística, le hacía resolver con esa facilidad tan difícil, un paisaje que, naturalmente, había sido pensado antes. El mundo de la pintura comenzó a aparecer para nosotros con las pinceladas maestras y claras de Miró Mainou.

Como No hace falta decir que las experiencias pictóri-



Paisaje con caballo. 1958. Oleo sobre lienzo.

cas fuera de la Academia por aquellos años, querían abarcarlo todo, el impresionismo, el expresionismo, el post-impresionismo y el cubismo junto a la obra picassiana, dirigía nuestras experiencias y nuestro afán de análisis y de estudio constante. Los libros de Skira con sus brillantes reproducciones de los Grandes Maestros, aunque en una versión un poco falsa, como ocurre siempre con toda reproducción, nos abrían

caminos inéditos, conceptos inexplorados y audacias que, naturalmente, eran aceptadas por nosotros con verdadera fruición.

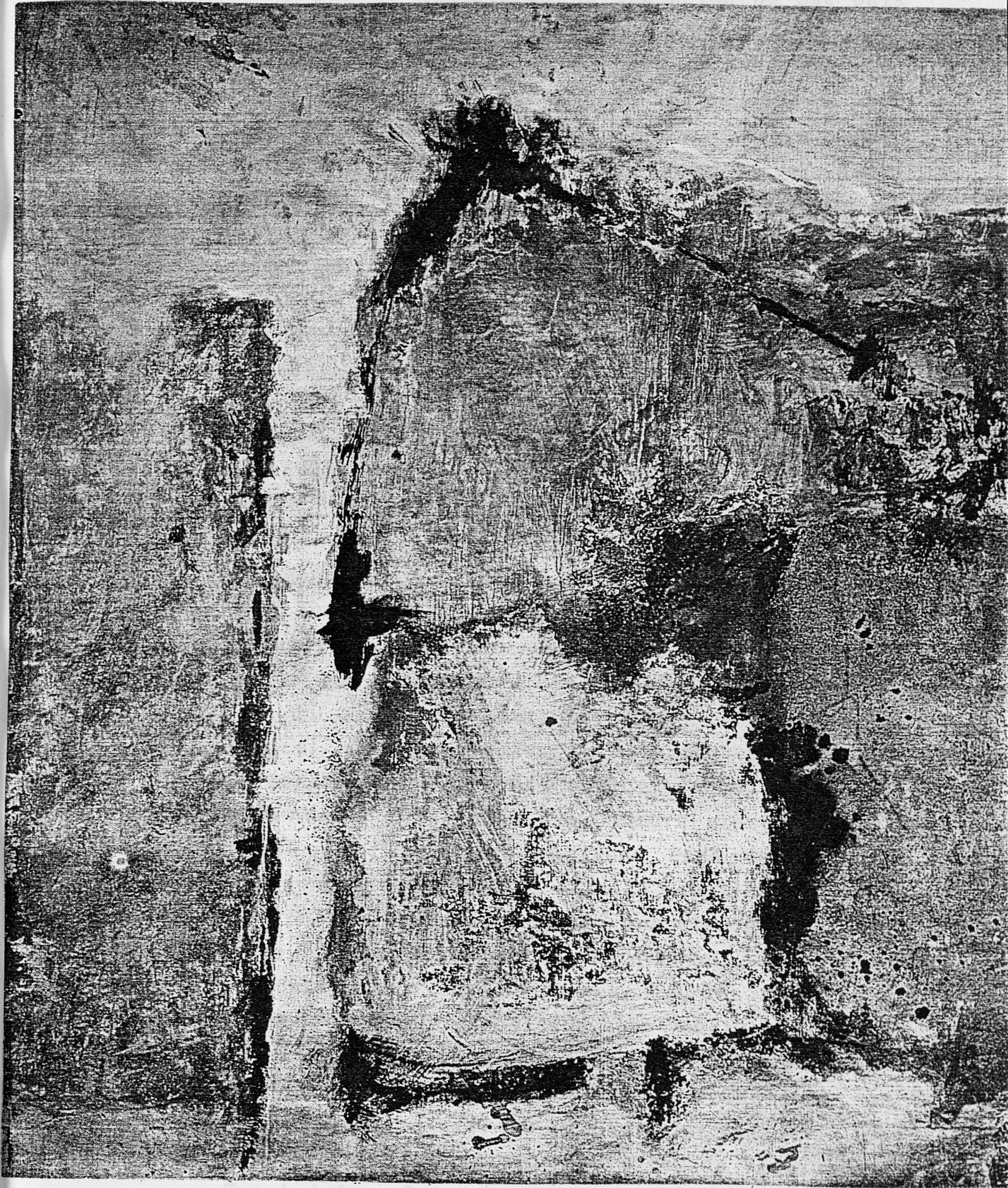
En el año 54 en que termino la Licenciatura de Ciencias Químicas como es natural, ya era más pintor que químico o, al menos, ya sabía que era la pintura y no la química lo que iba a ser el camino de aquí en adelante. Ese año viajó por Cataluña con mi caja de acuarelas y son muchos los cartones del paisaje pirenaico, de Poblet, del Valle del Segre, de Lérida, testimonio de este viaje que me puso en contacto con muchas cosas: las acuarelas de Seferino Olivet y de Lloveras, la pintura de Camarasa, Mir, los dibujos de Casas y, sobre todo, Eugenio Nonell que me impresionó entonces y me sigue impresionando, así como la visita a Cat Ferrat, de Ruiseñol donde vi los primeros picassos y, capítulo aparte merece el descubrimiento para un canario naturalmente, del arte románico regado como es sabido por todo el Pirineo y, concretamente, de los frescos románicos que, por entonces, se estaban trasladando con procedimientos modernos al Museo de Barcelona. La intensidad, el hieratismo y la clara simbología de toda esa liturgia plástica del románico, fue sin duda también una de las puertas en que uno siente que se abren cuando, naturalmente, uno busca afanosamente esa estancia inmensa del arte para residir.

Entre los años 55 y 60 discurre una época pasada en Venezuela que considero fundamental en el desarrollo de mi arte. Se trata de un cambio en todos los aspectos que influyó decisivamente en mi vida, y como es natural, tocó de lleno la idea del arte que hasta ahora no había sido otra cosa que un empeño en el perfeccionamiento, un deseo inagotable de información y conocimiento y una práctica de formas tradicionales más o menos próximas.

En efecto, en el año 1955 me traslado a Venezuela

Icarse. 1961. Oleo sobre lienzo.





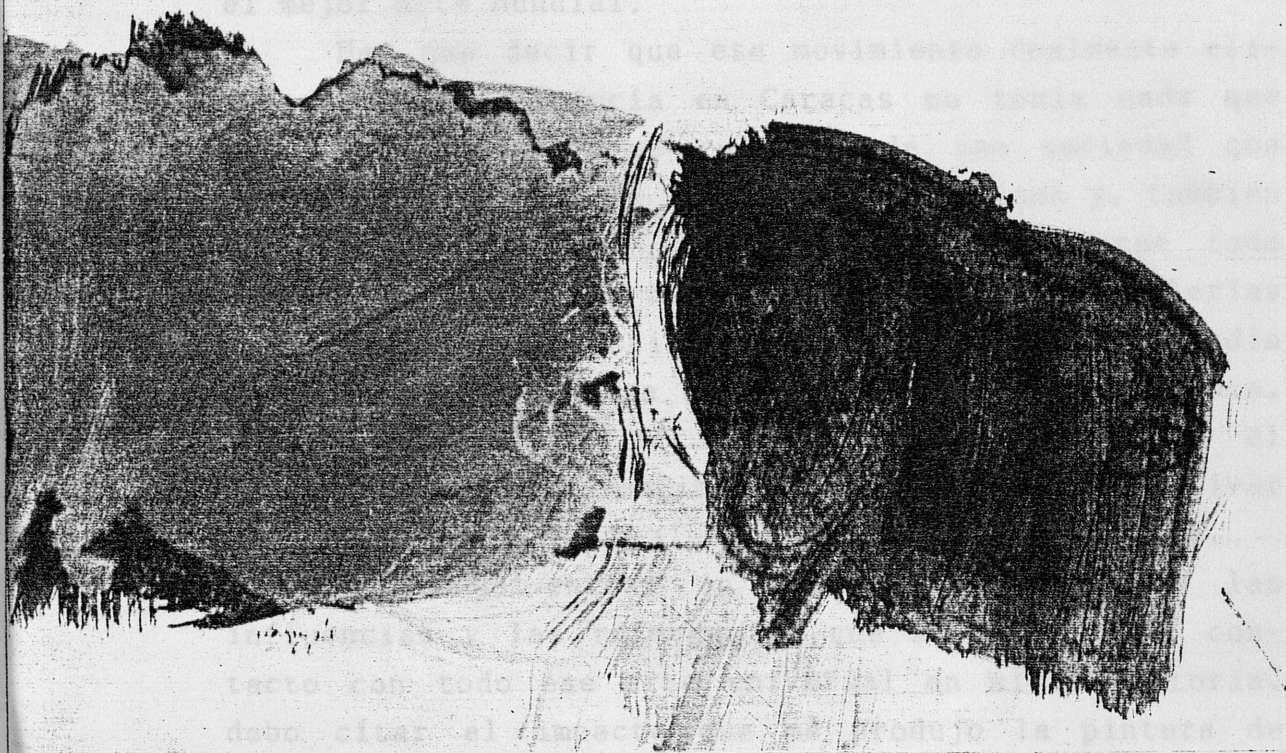
Icerse. 1961. Oleo sobre lienzo.

contratado por el Ministerio de Educación de ese país para dar clases de Matemáticas y Cristalografía en el Liceo "Lisandro Alvarado" de Barquisimeto. De algo me sirvió, naturalmente, a la hora de ganarme la vida esa Licenciatura de Ciencias Químicas que había terminado ciertamente con el mínimo esfuerzo por mi parte y sin la vocación necesaria para que esa carrera me proyectara a otras dimensiones de investigación y dedicación que no fueran el simple ejercicio de dar unas clases que resolvían las necesidades económicas indispensables para poder dedicar tiempo y trabajo a lo verdaderamente mío que era la pintura.

Una vez en Barquisimeto, Estado Lara, además de las clases impartidas en el Liceo "Lisandro Alvarado" fui contratado por la Escuela de Artes Plásticas de esa Ciudad, donde comenzaron mis contactos con la pintura venezolana. Por entonces trabajaba allí el pintor Requena, un pintor naturalista que seguía la línea de los pintores del paisaje venezolanos como Rafael González y Monasterio.

El primer impacto a la llegada a Venezuela, frente a un paisaje exuberante, lleno de color, un sol tropical y unos pueblos rurales muy primitivos, fue dar desahogo a todos mis conocimientos académicos y experimentales realizando una pintura expresionista, espontánea que fijara con claridad esas impresiones fuertes y contrastadas que me ofrecía aquella geografía distinta y nueva para mí. Preparo una exposición donde el paisaje, la figura humana, el retrato, la composición costumbrista y los bodegones son los temas que nutren esta primera exposición en Venezuela y que realizo en Caracas, en la Sociedad de Escritores Venezolanos y que me supone mis primeras relaciones con el mundo capitalino de la prensa, la crítica, los escritores y los artistas más relevantes de Venezuela.

Trasladado a Caracas para dar clases en la Escue-



Icerse. 1962. Técnica mixta.

la Politécnica, en la Ciudad Universitaria, me residencio allí y comienza una etapa fundamental en el entendimiento de la pintura, pues tengo ocasión de ponerme en contacto con aquellos pintores venezolanos que estaban en relación directa y frecuentaban el mundo del arte de París y Londres, muchos de ellos becados y otros por medios propios de los que podemos destacar

grandes pintores como Jesús Soto, Alejandro Otero, Carlos Cruz Díez, Guevara, Jaime Sánchez, etc., que en cierto modo, ayudados por el Gobierno y en un ambiente de élite de la sociedad venezolana, mantenían un movimiento artístico de intercambio constante con el mejor arte universal de entonces. Muestras antológicas de grandes maestros, colectivas de la vanguardia italiana, francesa y americana, se daban cita en los salones del Museo de Artes Plásticas de Caracas, con montajes realmente espléndidos que ofrecía por entonces el mejor arte mundial.

Hay que decir que ese movimiento realmente elitista que se producía en Caracas no tenía nada que ver con la plataforma cultural de una sociedad que normalmente se debatía en el puro consumismo y, también hay que decir y se comprende fácilmente, que todo el arte que acudía a través de las diferentes galerías y relaciones museísticas que, en parte, respondía a la iniciativa de esa élite adinerada de los Mendoza, los Herrera Uslar, etc., sino que, básicamente, el incentivo de este movimiento residía en el bolívar que, por esa época, realmente era una moneda fuerte.

Antes de entrar en consideraciones sobre las influencias y las relevancias que se producen al contacto con todo ese arte universal en mi trayectoria, debo citar el impacto que me produjo la pintura de Armando Reverón; pintor que fallece por esa época y al que se le dedican grandes exposiciones antológicas y que me mostraba un pintor importante con una pintura que había terminado restringiendo el mundo cromático a puras variaciones del blanco sobre arpilleras tratadas primitivamente pero que alcanzaban una gran categoría estética. Se notaba en su pintura y él lo confesaba, influencias de nuestro pintor Goya en las formas composicionales de sus figuras, pero todo esto estaba tratado como por una especie de impre-

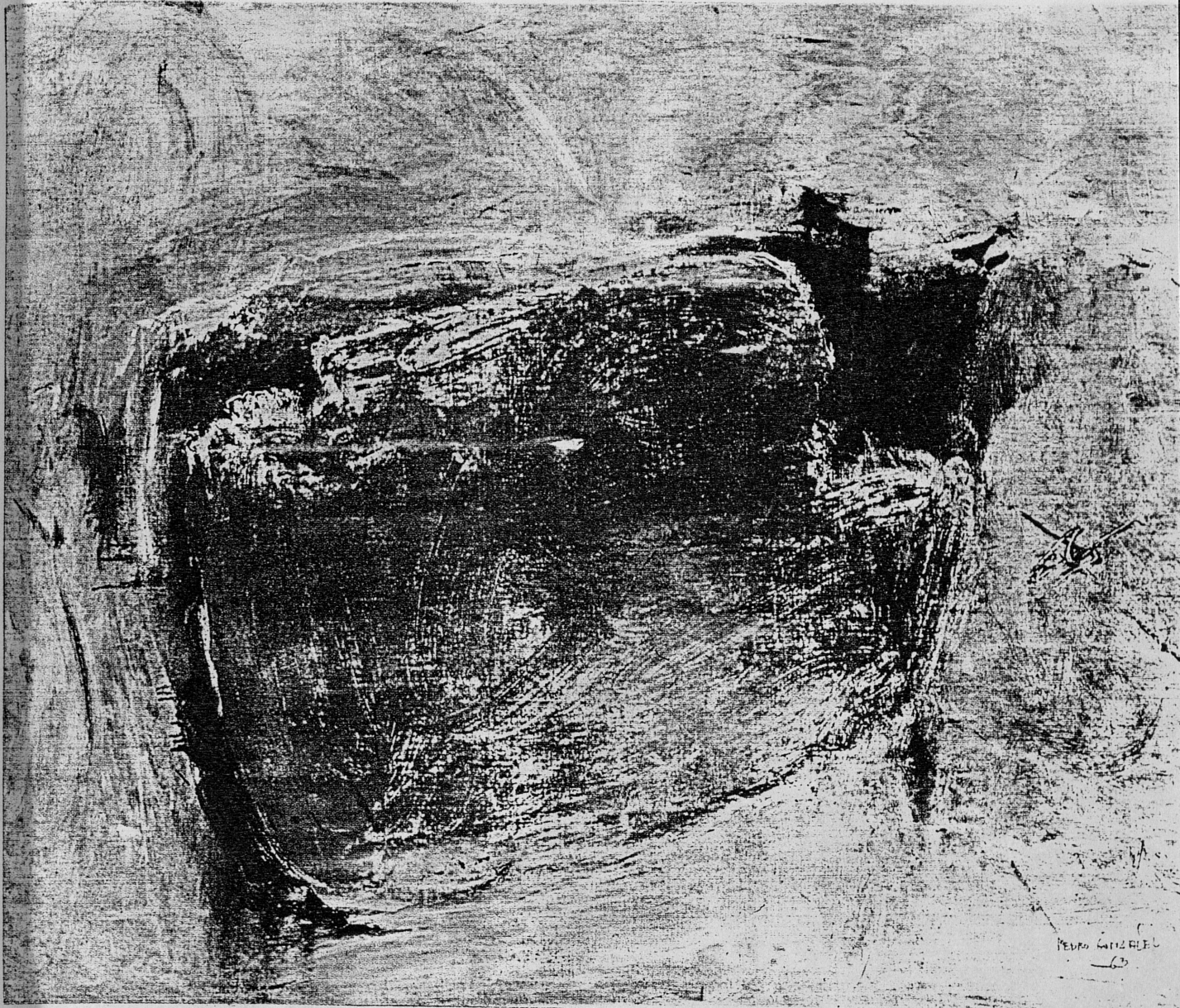


Icerse. 1963. Técnica mixta.

cionismo que el resplandor de las costas de Macuto, como si en realidad la necesidad de entornar los ojos ante tanta luz, había dejado sólo en el cuadro los puros valores de lo que en Europa hubiese sido el cromatismo vibrante de un Pizarro o un Renoir.

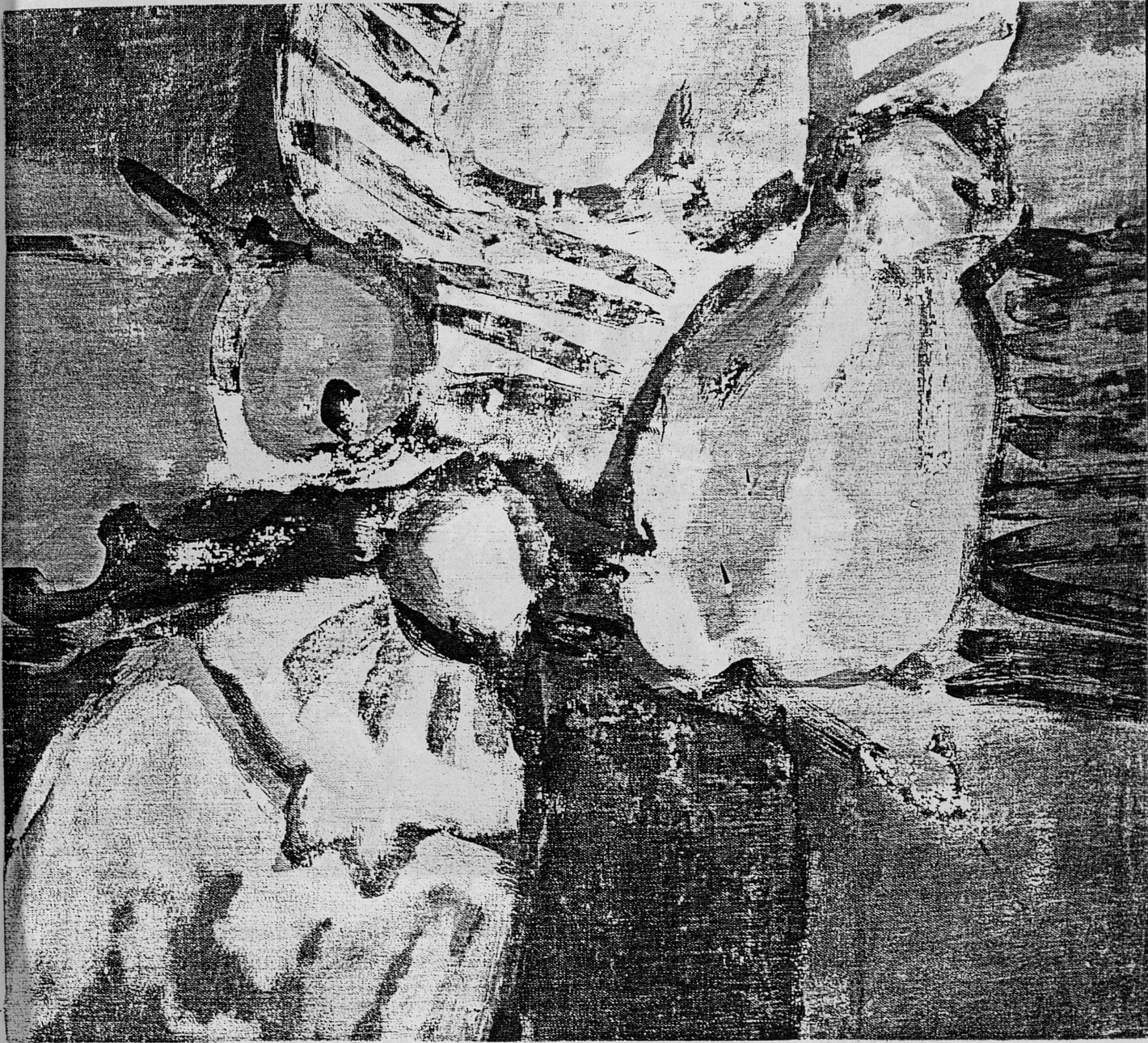
Se produce por esos años, entre los 55 y 60,

Icerse. 1961. Técnica mixta.



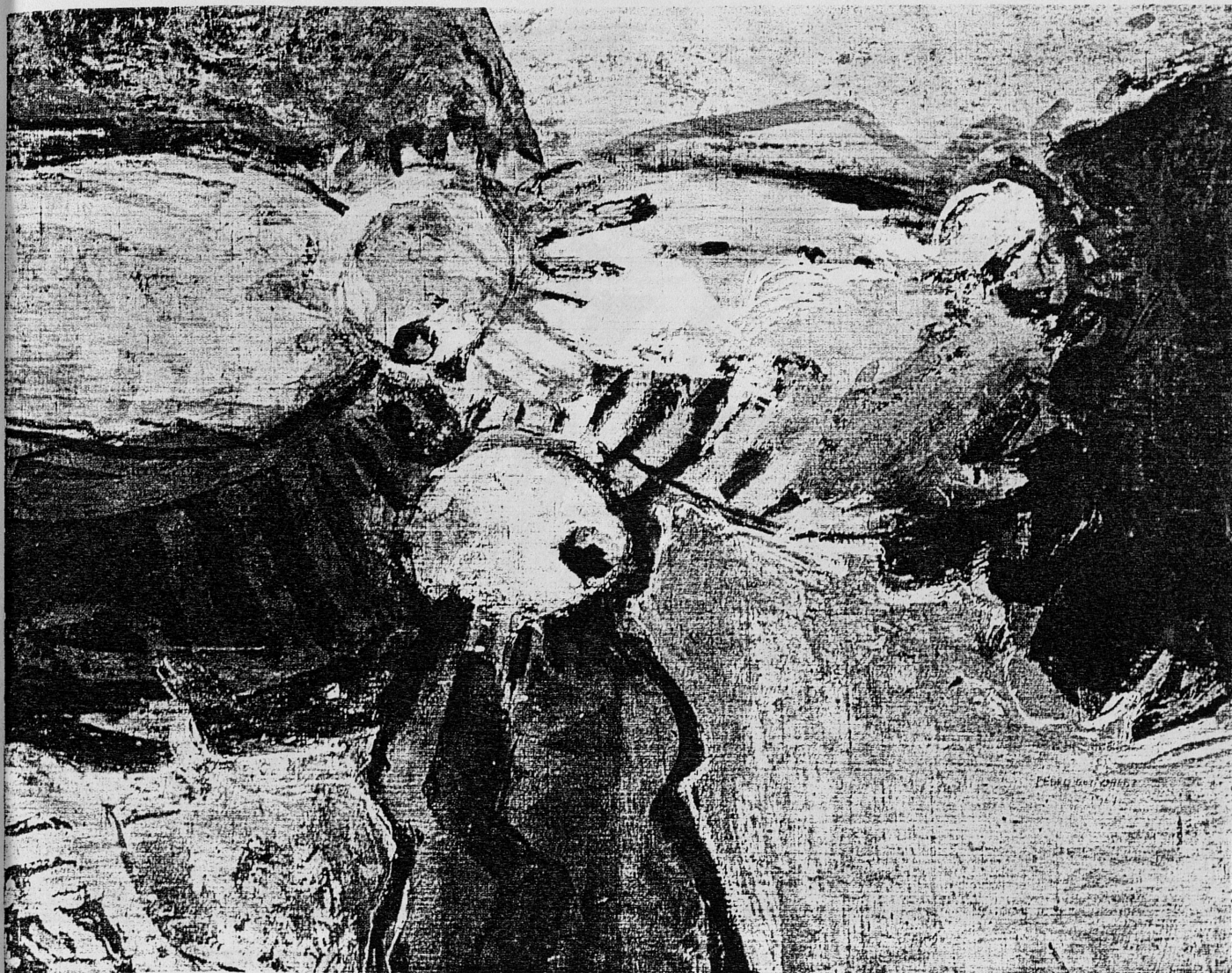
Icerse. 1963. Técnica mixta.

sionismo que el resol de las costas de Macuto, como
 si en realidad la necesidad de entornar los ojos ante
 tanta luz, había dejádò sólo en el cuadro los puros
 valores de lo que en Europa hubiese sido el cromatismo
 vibrante de un Pizarro o un Renoir. representaba a Le Parc
 y Arm Se produce por esos años, entre los 55 y 60,
 el entendimiento y la práctica del arte abstracto,



Cosmoarte. 1968. Oleo y acrílico sobre lienzo.

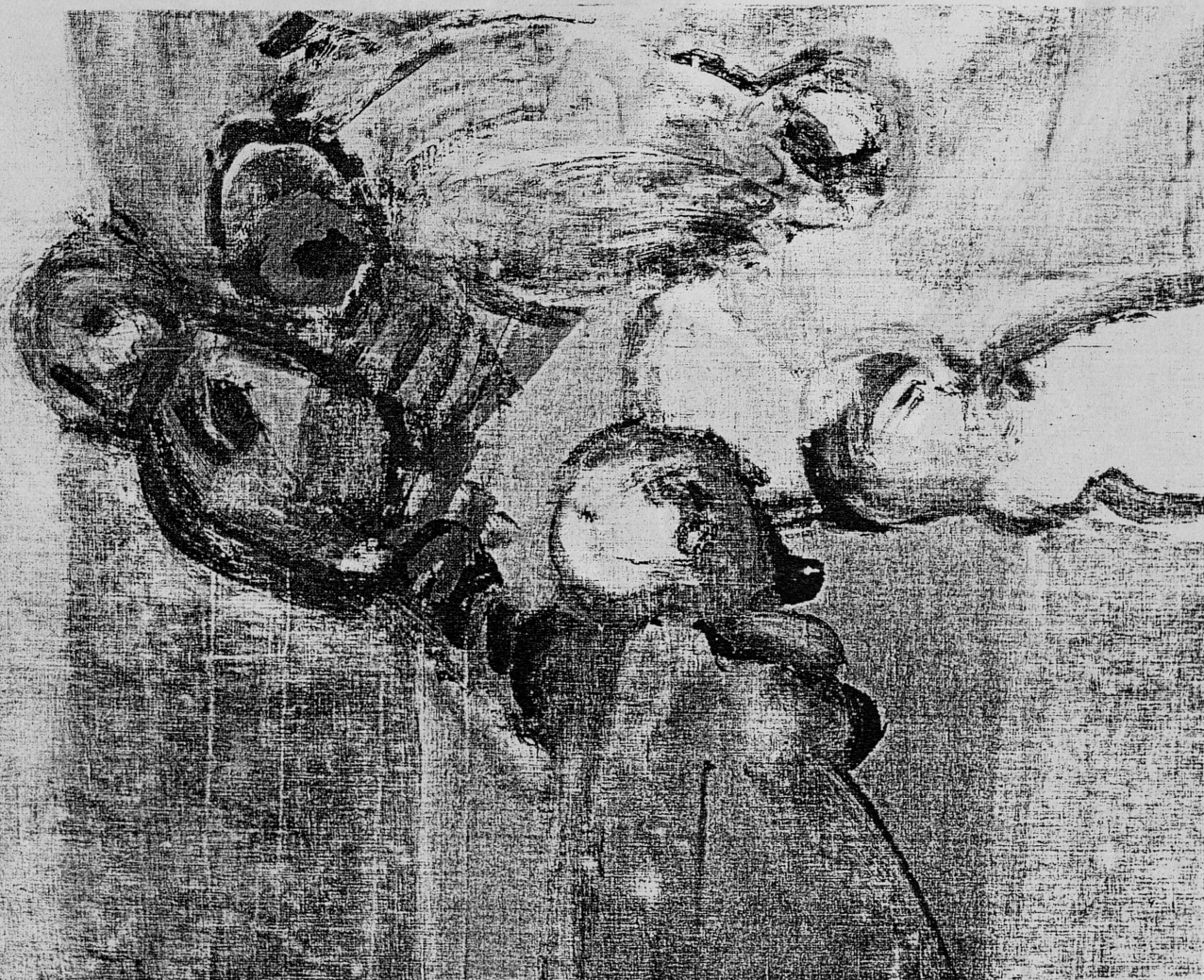
Hay que pensar que por entonces Alejandro Otero exponía sus "coloritmos" y Soto era el discípulo aventajado de Vasarely; Romero Brest daba conferencias en el Museo de Artes Plásticas y presentaba a Le Parc y Armando Barrios realizaba grandes murales abstractos en la moderna arquitectura que dirigía por entonces



Cosmoarte. 1968. Oleo y acrílico sobre lienzo.

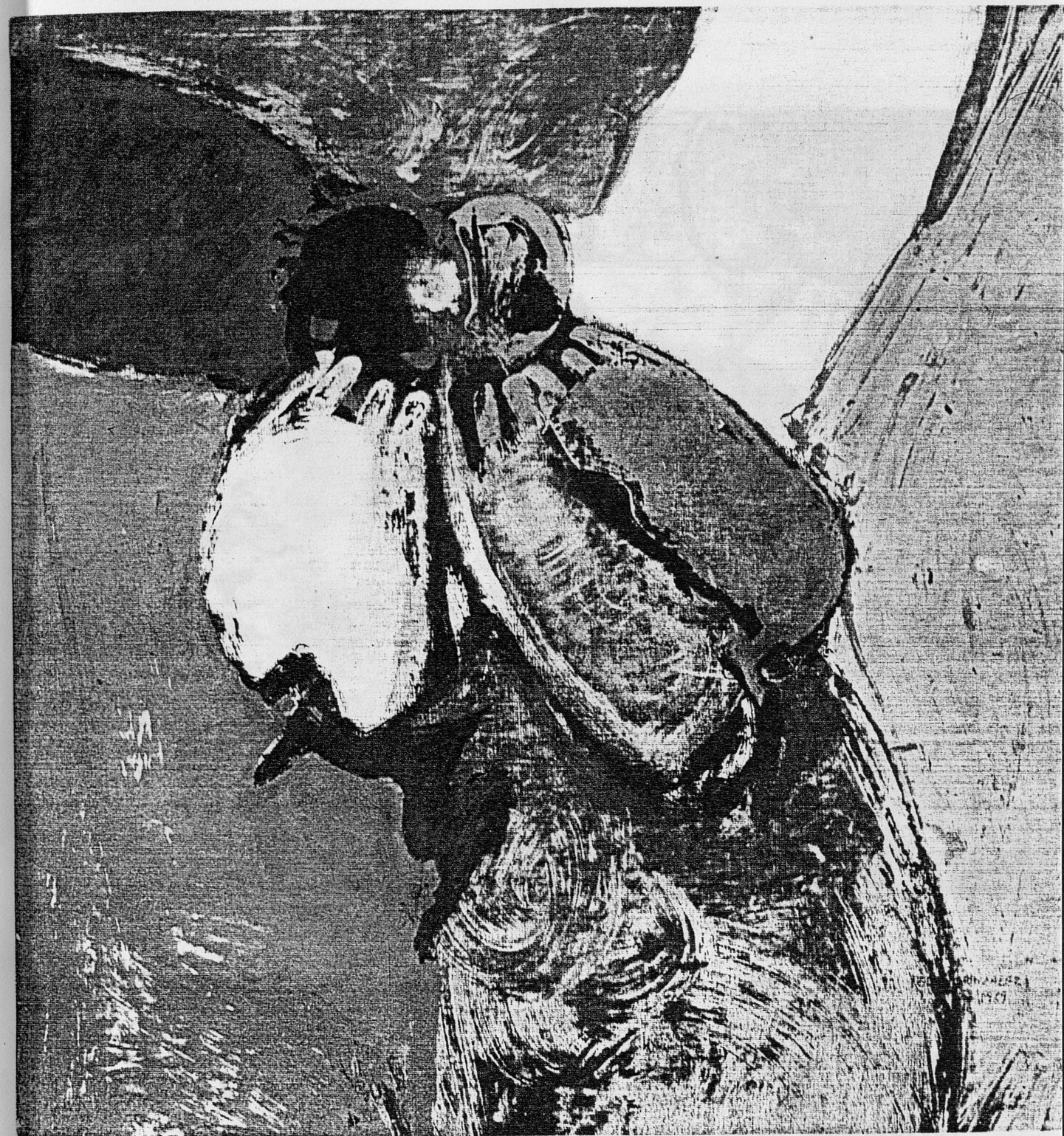
Raúl Villanueva. Punto y aparte merece destacar la obra de Poleo que con sus perfiles de delicada interpretación renacentista hacía una pintura distinta.

Vivo entonces en esos cinco años todo un movimiento que se produce en Caracas bajo la tutela crítica de un Calzadilla o de un Perán Erminy, de incorporación a todas las vanguardias y, naturalmente, con la afloración del arte abstracto en sus dos vertientes, digamos racionalista, o informalista, con todo un mundo de incorporación de materiales, objetos encon-



Cosmoarte. 1968. Oleo y acrílico sobre lienzo.

trados, el gestualismo, etc. Mi modo artístico va cambiando en el mismo sentido que la pintura cambia en general por entonces, es decir, con el desprendimiento de los hábitos tradicionales hasta llegar al encuentro de una obra que, de algún modo, posibilita un cambio fresco y joven y un cierto aire de originalidad a ultranza que parece que el arte necesitaba. Mi pintura retenida conscientemente de cualquier gratuitad o de cualquier aventura que no surgiera de un auténtico conocimiento y necesidad propia, también cumple este ritual de irse desprendiendo de los "



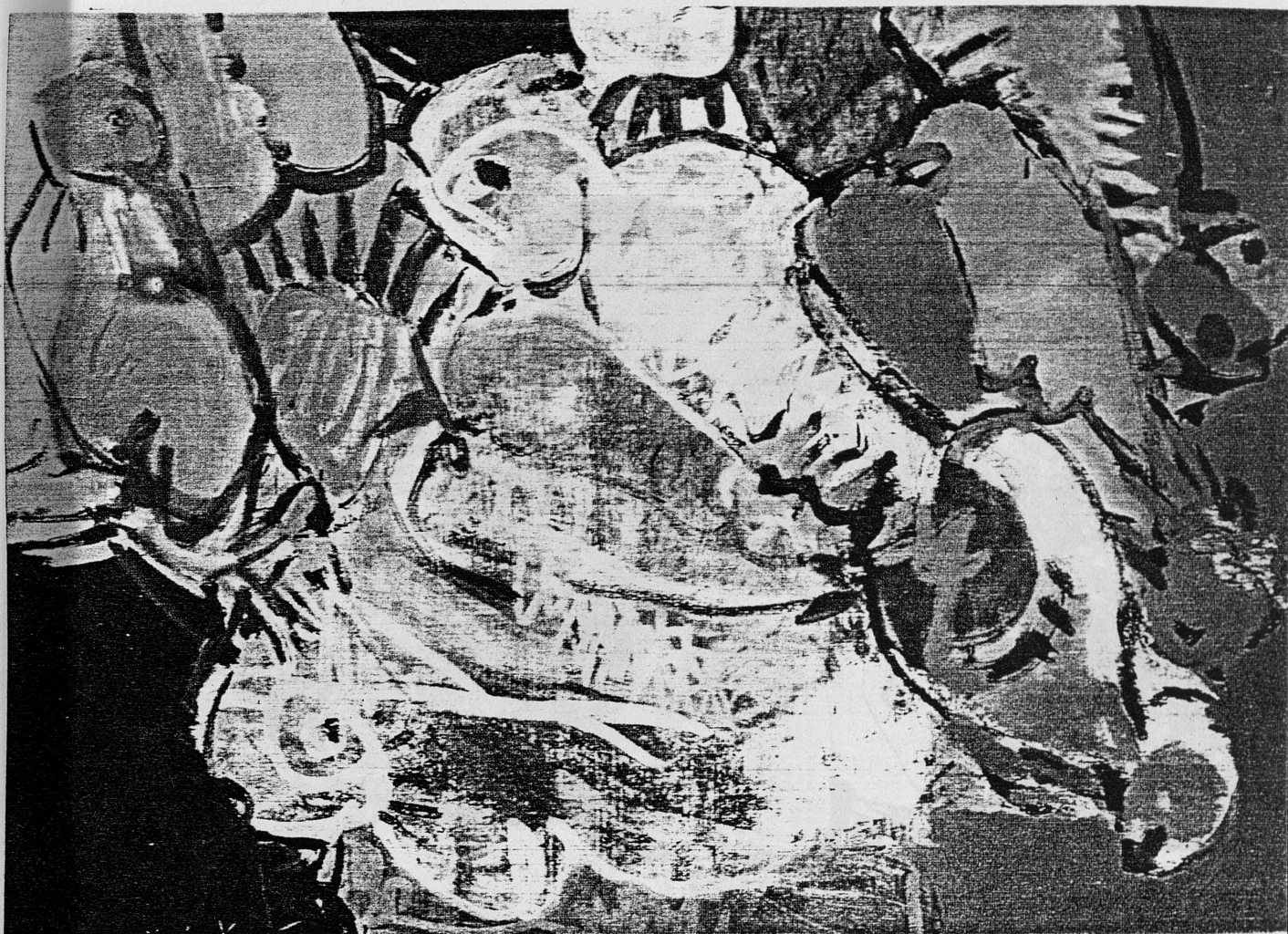
Cosmoarte. 1969. Oleo y acrílico sobre lienzo.

"aprendizajes" para encontrarse por el año 58, que en el lienzo sólo queda una mancha muy tenue con sutiles sugerencias texturales que fijan mi trayectoria desde mi entendimiento, el punto de partida de lo



Cosmoarte. 1968, Oleo y acrílico sobre lienzo.

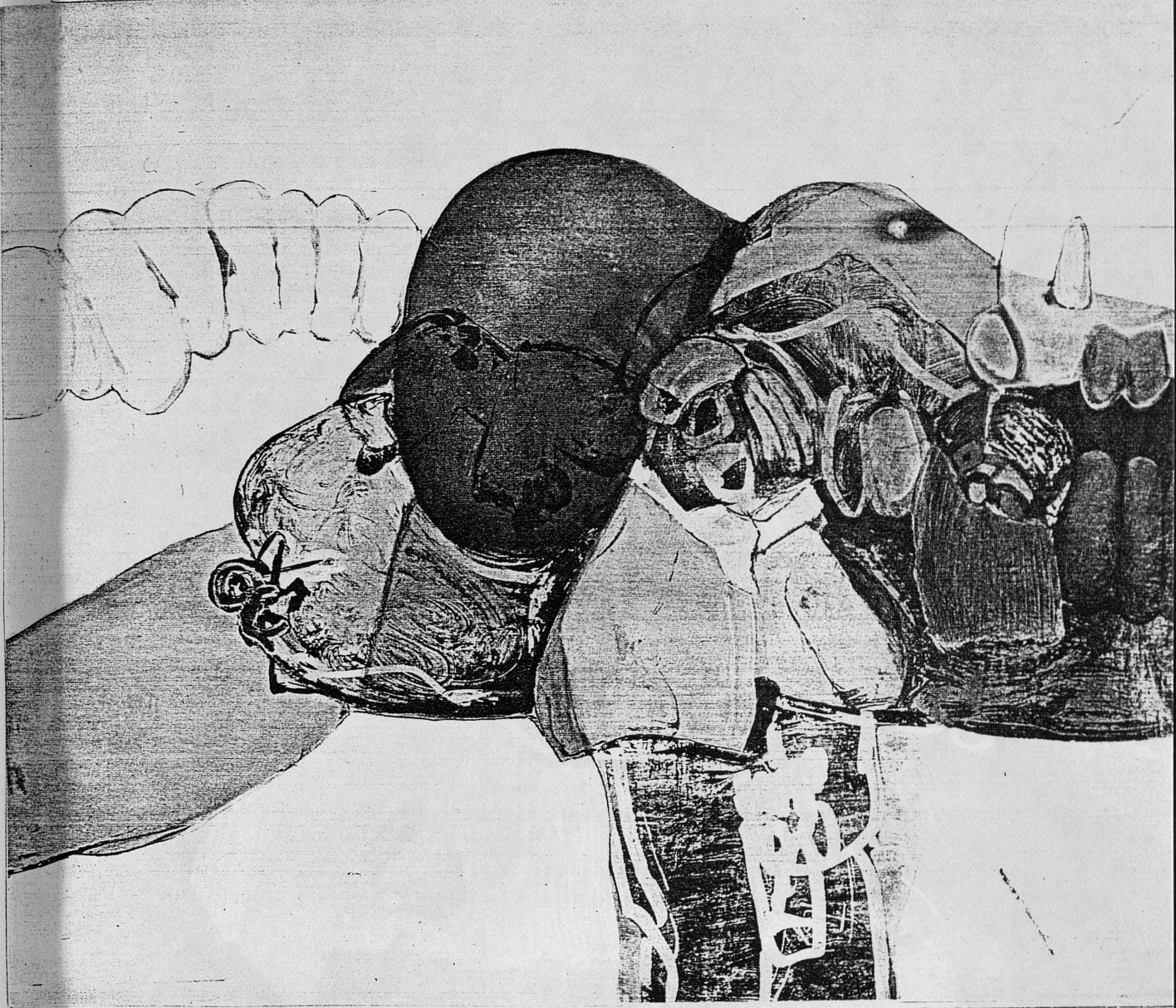
- que se puede llamar "mi pintura". Una obra que expuse en el año 61 en Canarias y en el 63 en la Sala Neblí de Madrid. También el título de "Icerse" con que ilustraba esta obra era de significado desconocido y que es el nombre de una montaña situada en Candelaria, en el Sur de la Isla. A pesar de los cambios que se puedan apreciar a través de mi obra, sigo entendiendo que, en último término, siempre he tenido la impresión de hacer la misma pintura y que sólo me ha guiado a través de estos cambios de perfeccionamiento e investigación como una especie de afán clarificador. Clari-



Cosmoarte. 1968. Oleo y acrílico sobre lienzo.

ficar lo que uno quiere expresar o comunicar o desahogar parece que, en cierto modo, se puede entender como una voluntad de estilo, pero a la inversa, es decir, que es la autenticidad la que, necesariamente, da como resultado unas ciertas constantes en una obra. Todo ello, naturalmente, al margen de cualquier juicio de valor sobre la capacidad de expresión o de comunicación.

Esa pintura abstracta o concreta donde entiendo que se inicia todo un mundo que se va desarrollando casi como una necesidad biológica donde el movimiento, la composición, el color, la línea son los que, en



Cosmoarte. 1978-79. Técnica mixta.

realidad, parece que me van pidiendo diferentes situaciones y determinadas concreciones e, incluso, un sentido dramático que van a llevar mi pintura por diferentes etapas hasta la actualidad, donde unas formas antropomórficas evidentes se sitúan en el espacio pictórico sin olvidar como es natural unos orígenes donde era la abstracción pura, el movimiento sutil



Retrato. 1977. Gouache sobre papel.

de una sola mancha, el esquema riguroso y medido del espacio pictórico, la densidad de una textura, la transparencia de una materia los que iniciaron todo ese mundo que hoy aparece en el cuadro.

A la hora de hablar de las influencias que como se comprenderá son infinitas, creo que es interesante destacar que siempre mis preferencias estéticas han ido, para decirlo de una forma genérica, por el barroco. Teniendo en cuenta, naturalmente, que el barroco, en realidad, forma parte de una línea genealógica que arranca del mundo helénico pasa por el gótico, el barroco y que, en todos los movimientos se distingue claramente, aquellos artistas que prefieren en el cuadro un mundo conmovido donde aparecen ciertos desequilibrios estables como las espirales de un Rubens, o de un Van Gog, el sensualismo de un Appel, etc.

Estamos, por tanto, en la época del 60 donde en la pintura, en los dibujos y, sobre todo, en una serie de monotipos que expongo en el Museo de Artes Plásticas de Caracas, y como consecuencia del contacto con todos los movimientos que se estaban produciendo en la vanguardia de entonces, empiezan a ganar en importancia en el cuadro todos aquellos elementos gráficos, texturales y cromáticos que van subiendo en protagonismo, relegando de alguna manera a un segundo término el interés que podía ofrecer la narrativa referida al mundo fenoménico, concretamente las figuras perdían protagonismo y todo un repertorio de elementos abstractos ejercían en el cuadro la más clara presencia.

Después de varios pasos perfectamente claros en este sentido, que van desde el 60 al 61, en el año 62 expongo una obra ya definitiva en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife que luego traslado a la Sala Neblí de Madrid, donde en el cuadro sólo aparece

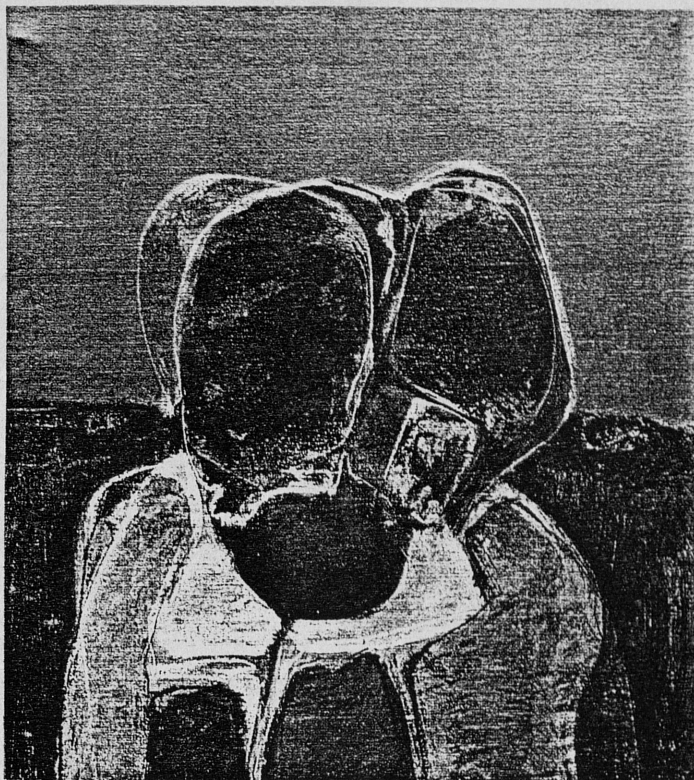
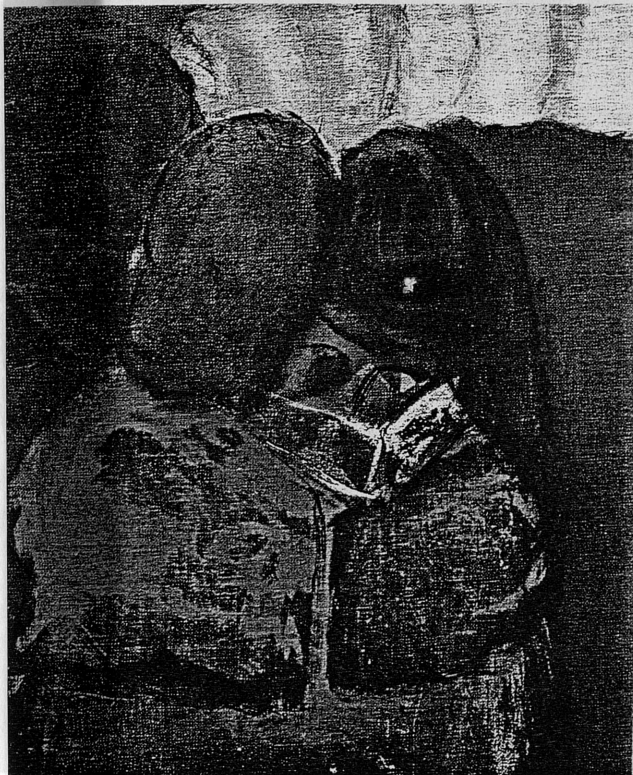
so de separación, de desprendimientos, de concreción



Retratos. 1976. Técnica mixta.

una mancha, en algunos casos dos manchas, que titulo "Icerse" de cuya muestra adjuntamos reproducciones, así como de los dibujos abstractos expuestos en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, que respondían a una misma intención pictórica.

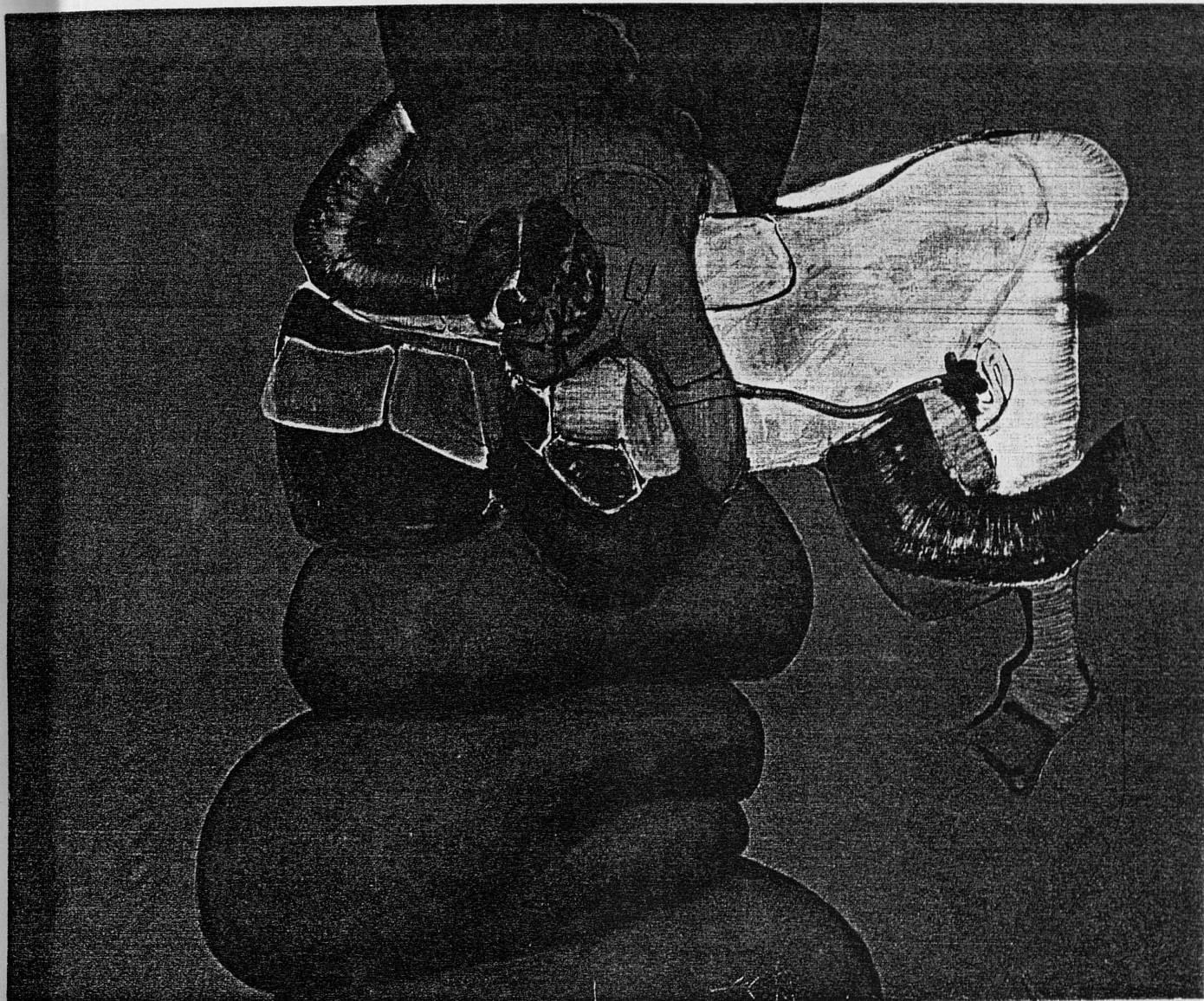
Esta mancha leve que se sitúa en el espacio pictórico con un cierto movimiento contenido, entiendo que es la etapa de donde parte, como hemos dicho en otra ocasión, todo un mundo de interpretación pictórica que se deriva en diferentes etapas hasta la obra actual. Entonces, el raspado, la textura sugerida, el lavado con benceno del espacio pictórico circundante, y unos mínimos grafismos que a veces sujetan, contienen o sugieren determinados movimientos, va a ser el producto de toda la trayectoria anterior que desemboca en esta "pintura síntesis" si se tiene en cuenta todo un proceso de depuración, de desprendimientos, de concreción



Retratos. 1976. Técnica mixta.

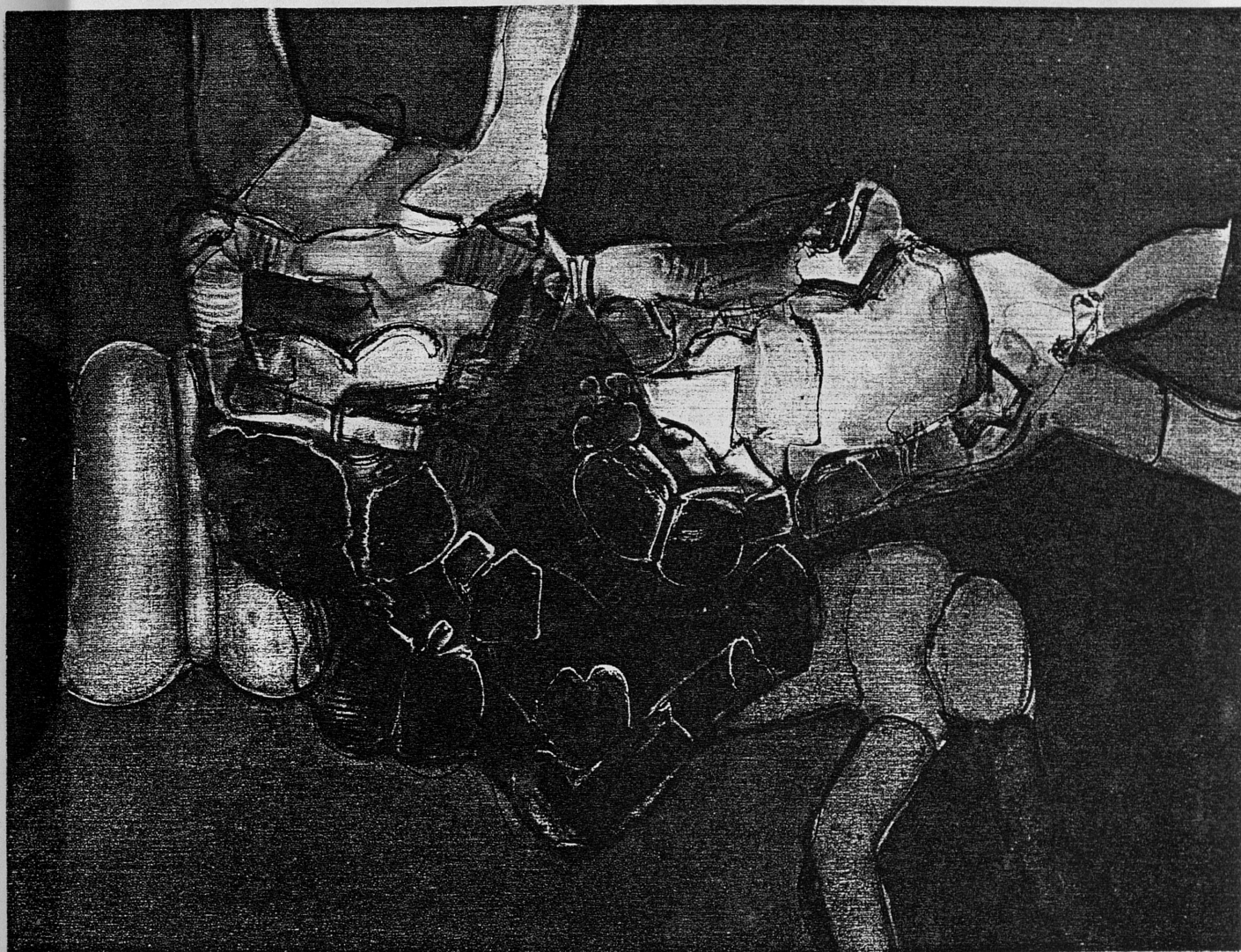
y resumen que hace posible llegar a esta etapa, o de "pintura iniciática" si expresamos que es, a partir de ahí, desde donde se va a desarrollar en camino de transformación perfectamente coherente, las diferentes etapas que desde el año 63 hasta el 86 vamos a ir exponiendo en un resumen aproximado y desde una perspectiva interior o subjetiva que, naturalmente, no tendrá más valor que de lo que puede ser o puede aportar una visión de una obra vista desde la pura subjetividad del creador.

La etapa siguiente, del 64 al 69, se puede considerar como la gestación y nacimiento de toda una serie de elementos formales, de recursos técnicos y de comprensión del espacio pictórico que se puede concretar espigando de todas las series de exposiciones que hago por entonces, lo que va de la exposición



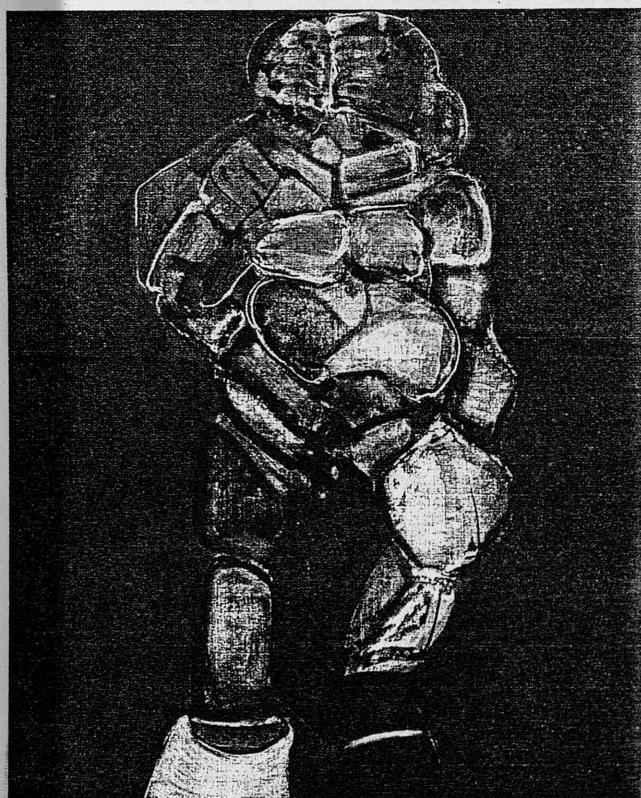
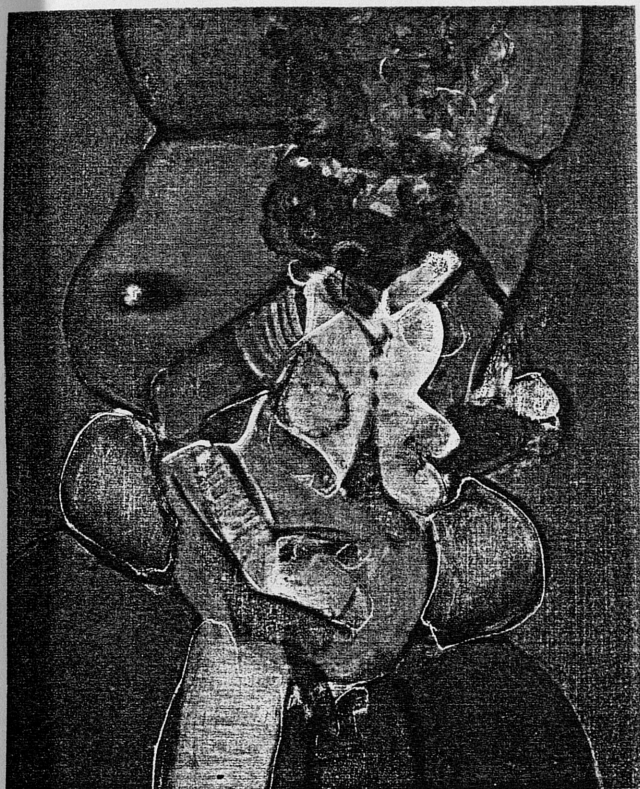
Cosmoarte. 1979. Técnica mixta.

de la Sala Neblí, 1963, hasta la exposición que realizo en el Ateneo de La Laguna donde aparece el título genérico de "Cosmoarte". Se trata y está perfectamente ilustrado en este trabajo, del paso de esa etapa inicial donde está contenido todo un mundo germinal que va evolucionando hasta irse concretando en el cuadro una serie de formas con vocación antropomórfica que en el año 67 adquieren, ya de una manera definitiva, una especie de osamenta perfectamente diferenciada que va a reclamar, como veremos posteriormente, toda



Cosmoarte. 1985. Técnica mixta.

una exigencia de color, de terminados y de incorporación de los más distintos elementos técnicos para desarrollar una exigencia de vida y de corporeidad inevitable. No hace falta decir que en esta etapa donde la preocupación es la forma, la estructura, el andamiaje interior, la topografía en el espacio pictórico, el color queda desatendido y las gradaciones tonales se reducen a un mínimo de grises y ocres, fenómeno que, naturalmente, es normal no sólo en la



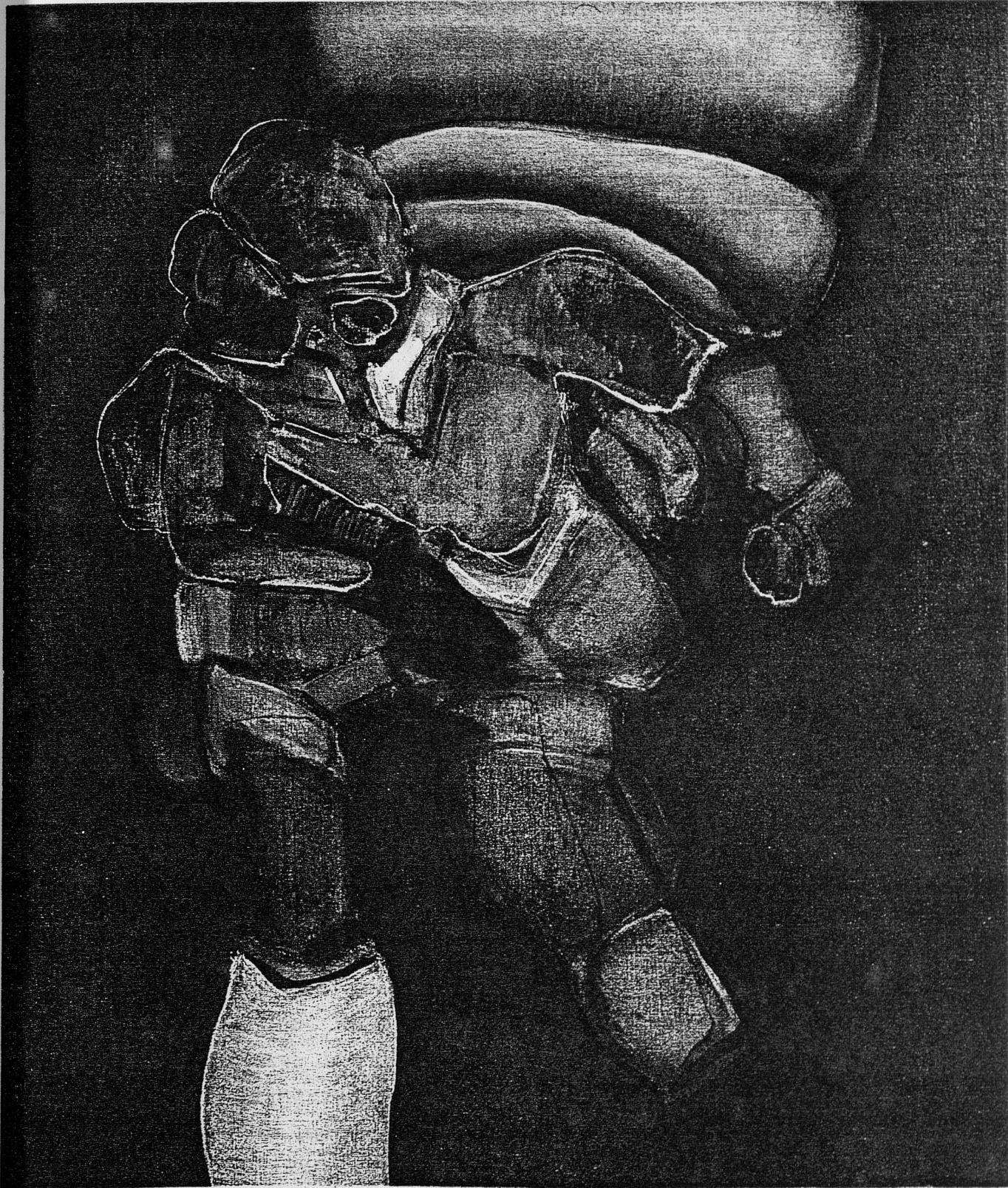
Cosmoarte. 1985. Técnica mixta.

trayectoria personal de un artista sino en los grandes estilos de la Historia del Arte que, cuando lo formal es preocupación principal, el color se reduce; en definitiva, es la osamenta para decirlo de alguna forma, la que exige un primer tratamiento como ocurría con las "grisallas" del Renacimiento y el Barroco para luego ser capaces de soportar todo ese mundo infinito del color que, sin esa robustez íntima que proporciona el conocimiento de las estructuras básicas, puede derivar gratuidades cromáticas engañosas e insustanciales.

Entre el año 67 hasta el 74, se van produciendo dentro, naturalmente, de esta evolución que hemos señalado anteriormente, una serie de experiencias y de cuya etapa podemos destacar la exposición de obra a gran formato que realizo en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, donde se muestra claramente la aparición de todo un mundo estructural, de vocación antropomórfica con un tratamiento cromático aún muy reducido y sobrio, y la exposición en el Ateneo de Madrid, donde el color parece incorporarse ya de una manera más decisiva.

Junto a estas exposiciones, naturalmente, aparecen experiencias de todo tipo, a través de las cuales se van incorporando elementos técnicos perfectamente elegidos para ir completando todo este mundo que va a ambientar y a posibilitar el drama pictórico que, de aquí en adelante, van a protagonizar paralelamente, como siempre ha ocurrido en la pintura de todos los tiempos, los elementos del lenguaje propio junto a las sugerencias narrativas que puedan aparecer en el cuadro.

Por ejemplo, la exposición realizada en la Galería Sen de Madrid, viene a ser un ensayo monográfico para posibilitar la incorporación al mundo de la mancha con tratamiento de acrílicos, látex, gouache, óleos



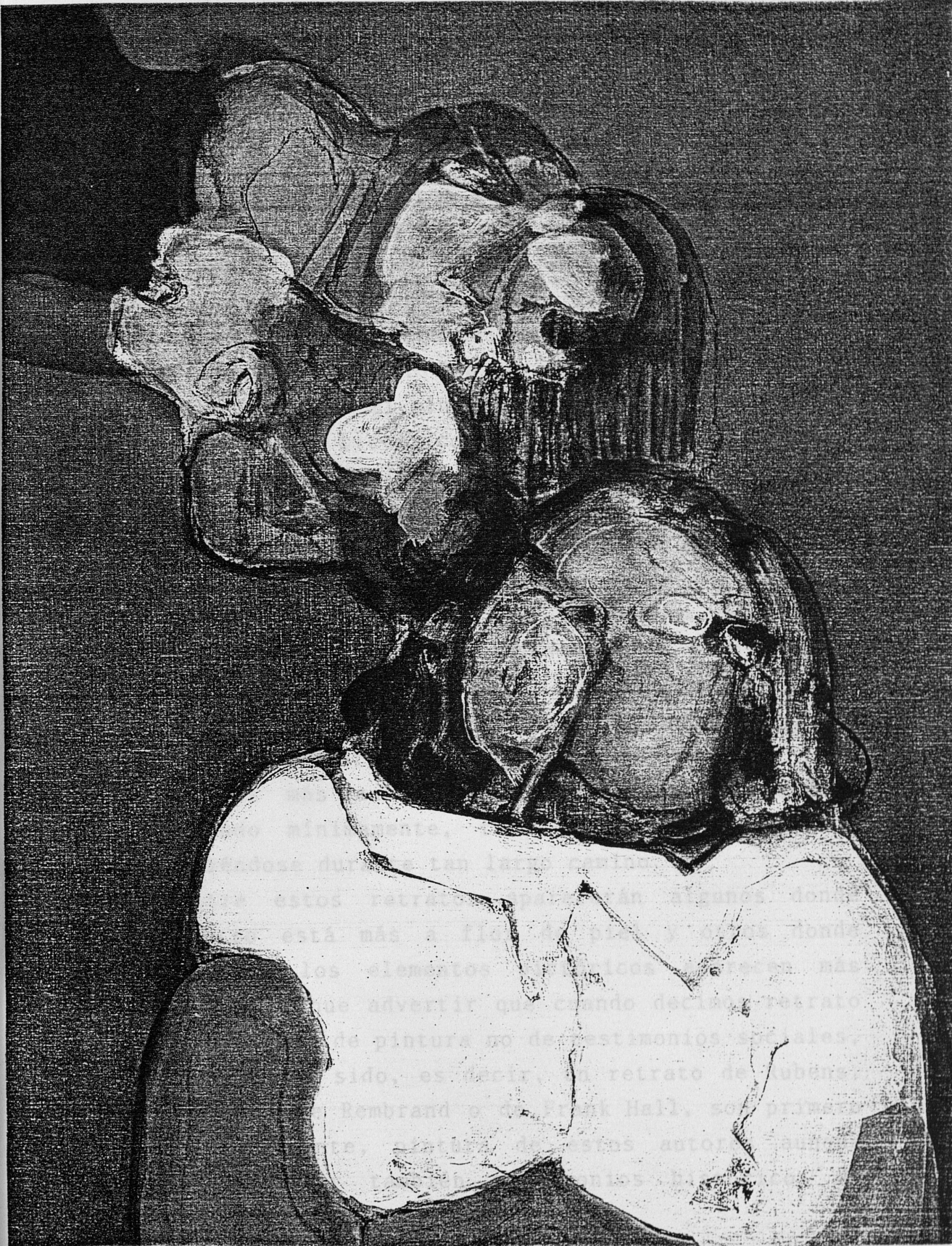
Cosmoarte. 1985. Técnica mixta.

diluídos, etc., volúmenes perfectamente tratados al óleo que van a aportar junto con otros elementos como el rayado frente a superficies lisas, el empaste junto a transparencias, etc., toda esa heterogeneidad técnica y necesaria que autentice el desarrollo compositivo de una figura que, con su cada vez más clara referencia figurativa, necesita para su mayor credibilidad.

A partir del 71 y como se ilustra en abundantes reproducciones de este trabajo, las figuras van adquiriendo carnación, peso y sus cabezas ya asoman fijando toda una variedad de actitudes que en la última obra adquieren una clara presencia figurativa, sin perder, por esto, la impronta de su origen y la autenticidad de toda una trayectoria que hemos resumido ligeramente, pero que, han sido, como es natural, luchas, inquietudes, aprendizajes, influencia, elecciones, desprendimientos, esfuerzos, todo ello del artista solo frente al lienzo.

Y ya que nombramos la actitud o comportamiento frente al lienzo, queremos señalar que a lo largo de toda mi obra siempre ha sido la tónica de trabajo, la búsqueda y el encuentro. Una búsqueda, en muchas ocasiones, intuitiva que luego se justifica no sólo en el encuentro sino en el reconocimiento de lo que aparece en el cuadro. Esto, naturalmente, trae consigo, y así ha sido, a falta de esa actitud "a priorística" de otros pintores, que mi producción sea abundante y que a la hora de pintar, este trabajo, lo hago intensamente, obsesivamente, a tiempo completo, con abundante producción, hasta el agotamiento, para luego entrar en una fase de descanso, donde los pinceles ~~secan~~ secan, el aguarrás se evapora, hasta que de nuevo se produce una nueva incursión en el taller. Digo con esto que entre esas dos actitudes, la del esquema,

el boceto, el estudio previo y la otra un poco a la



Retrato de señora. 1985. Procedimiento mixto.

el boceto, el estudio previo y la otra un poco a la manera "velazqueña" y netamente pictórica, es esta última la que en realidad siempre ha sido la tónica en mi trabajo, trasunto, sin duda, de mi propia condición personal.

Como aportación propia al ejercicio de Doctorado, he realizado durante estos dos últimos años un estudio de lo que yo llamo "retratos" y que ya en épocas anteriores había tocado de alguna manera en manchas de pequeño formato. En esta ocasión, se trata de retratos excentos, cabezas fundamentalmente, de tamaño mediano, grande y gran formato. Era un reto, como siempre lo ha sido a través de mi pintura, enfrentarme a elementos tradicionalmente pictóricos con toda la fuerza que los hábitos y la cultura van poniendo en el enfoque de estas cosas practicadas por todos los estilos, y, el retrato, naturalmente, es uno de ellos. Hacer un retrato, una cabeza, un rostro desde mi pintura, sin abdicar nada de ella, es un planteamiento que me ha parecido interesante y que para mi propia obra, naturalmente, al margen de juicios de valor, tiene el interés de posibilitar que todo mi mundo plástico, elaborado a lo largo de años, es capaz de pasar por los motivos más anecdóticos y tópicos sin perder, o perdiendo mínimamente, todo su contenido que ha ido nutriéndose durante tan largo camino.

Entre estos retratos aparecerán algunos donde el esfuerzo está más a flor de piel y otros donde la mancha y los elementos pictóricos aparecen más liberados. Hay que advertir que cuando decimos retrato estamos hablando de pintura no de testimonios sociales, como siempre ha sido, es decir, un retrato de Rubens, de Velázquez, de Rembrand o de Frank Hall, son primero y fundamentalmente, pintura de estos autores aunque luego puedan ser también testimonios históricos de determinados personajes.

Junto a esta obra a la que acabo de referirme, de los retratos, que ha sido echa como tema de investigación en este Doctorado, apporto también una pequeña muestra antológica que puede ilustrar al Tribunal sobre tantos años de trabajo e investigación con la intención, naturalmente, de alcanzar una mínima consideración por parte de ese Tribunal.

CAPITULO II

BREVES REFLEXIONES SOBRE EL DIBUJO, EL COLOR Y LA COMPOSICION

CAPITULO II

BREVES REFLEXIONES SOBRE EL DIBUJO, EL COLOR Y LA COMPOSICION



Frente a un dibujo que se nos muestra al pasar el tiempo, el espectador se enfrenta a un objeto que se le presenta como un todo. Este objeto es el dibujo, pero también es la obra de arte que se nos muestra. El espectador se enfrenta a un objeto que se le presenta como un todo. Este objeto es el dibujo, pero también es la obra de arte que se nos muestra. El espectador se enfrenta a un objeto que se le presenta como un todo. Este objeto es el dibujo, pero también es la obra de arte que se nos muestra.

EL DIBUJO

En este caso, el espectador se enfrenta a un objeto que se le presenta como un todo. Este objeto es el dibujo, pero también es la obra de arte que se nos muestra. El espectador se enfrenta a un objeto que se le presenta como un todo. Este objeto es el dibujo, pero también es la obra de arte que se nos muestra. El espectador se enfrenta a un objeto que se le presenta como un todo. Este objeto es el dibujo, pero también es la obra de arte que se nos muestra.



Frente a un dibujo tenemos la impresión de estar mirando por el ojo de la cerradura para ver el ámbito de la creación plástica desde una posición indiscreta. Quedan al descubierto, de pronto, aquellos rasgos reveladores de las características que dan fisonomía propia a la personalidad del artista a través de su obra. Sobre todo, prendemos, logramos captar de inmediato, esos modos -maneras de hacer- que facilitan una mayor comprensión de la obra de arte. Al contemplarlos, conseguimos una familiaridad -aptitud para el entendimiento- una, en fin, facultad para reconocer el trabajo de un pintor. Reconocimiento de formas creadas por manos del artista, no confundamos con ese "volver a ver" que desde Aristóteles, mantiene una justificación de la teoría mimética en las Artes plásticas, pues, se trata en este caso, de un reencuentro con la línea, la mancha, el color, que por su tratamiento, son afirmaciones claras de un contenido personalísimo, individual, perfil de una mano, un espíritu. Contamos pues, luego de acercarnos a los dibujos, en la apreciación de un cuadro -por muy complejo y estructurado que haya sido compuesto- con un aliado de valor incalculado que abre una brecha para el análisis. Y no sólo el análisis, que siempre es posterior a una primera emoción, antes de éste, de la actitud trituradora, incisiva, el resquicio que posibilita el dibujo cumple su función propia de comunicar, sencillamente dar paso, relacionar, permitir esa simbiosis que sensibiliza al espectador con la obra. Podemos decir, por lo tanto, que el dibujo abra un pórtico para la "intimidad estética". Después de su contacto, estamos seguros de reconocer cualquier boceto, cuadro, mancha, que se haya materializado por la misma mano. Nos da éste, subrepticamente o de forma impúdica, las posibilidades de que es capaz un hombre dentro de la expresión plástica. Está en

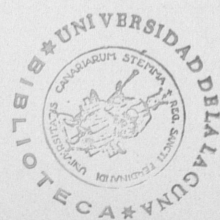
los dibujos, inevitablemente contrastado, todo un contenido grafológico que no engaña, y porta además, valores de autenticidad que ni aún el propio autor podría escamotear.

Ante estas obras dibujísticas nos acercamos por tanto a los pintores por el lado más claro. En los trazos, el rayado, las comas, éste queda más al descubierto - a flor de lienzo- que en otros procedimientos. Y, son preferidos por muchos aficionados al arte los dibujos, porque en ellos, sin duda, a través del lenguaje de grafismos ligeros de ejecución las improntas de la mancha o de la línea, encuentran las posibilidades de un diálogo más llano y despojado. Coloquio que tiene la ventaja -o el inconveniente- de no exigir un clima determinado, protocolos subjetivos, -estados de ánimo que reclama para sí el colorino, que, por el contrario, se desarrolla, por añadidura de su terminología escueta y clara, en el más íntimo y descarnado contacto.

Evidentemente, son más netos los dibujos: tienen, aún sobre el papel -por muy viejos y amarillentos que se encuentren- la tensión propia de una herida. Son abiertos, claros -por director- los enlaces que conectan con el artista. La materia soporte suele estar presente, el papel no se oculta, es noble su permanencia junto a la huella expresiva del trazo. El papel o la piedra, la cerámica o la madera, siempre forman parte del conjunto, y, su textura, se suele respetar y dignificar a su vez. Herida o huella, con claridad de fósil, nos impresiona el dibujo como algo palpitante y vital. Son frescos, con frescura de espontaneidad, que es un valor importante, máxime en los momentos actuales en que las libertades plásticas reclaman esa determinación clara de los substratum más arrinconados del hombre. El dibujo es una forma de expresión que hoy tiene categoría primerísima en

el mundo de la plástica. Los medios son limitados. Se suelen desenvolver -no necesariamente- estas obras en blanco y negro. Y restringe aún más esta limitación el papel que prohíbe grandes rectificaciones por su naturaleza. Son indudablemente, dos topes duros a los que el artista se enfrenta. Cualquier dificultad a un quehacer engrandece a éste, lo dignifica, pero, este sobrio y escueto camino es un reto magnífico. El artista lo acepta. Sólo blanco y negro; al margen del infinito campo del color. Sólo una afirmación; frente a las inmensas posibilidades del plano básico, y al lago, de las posibles rectificaciones que permiten otros procedimientos. El camino es estrecho en demasía, el dibujo es difícil. En especial aquel dibujo que va a quedar definitivamente en el papel como cosa acabada, pues, el otro, el efímero, el eventual, que va a residir debajo de las manchas cromáticas, los empastes gruesos, las texturas variadas -con ser fundamental- tiene más atenuantes y justificaciones. El otro, ése, en blanco y negro, contrasta el triunfo o el fracaso de este reto ascético y noble.

Limitaciones éstas que pesan sobre el contenido del dibujo y gravitan inevitablemente en las intenciones del artista. Acaso, ¿no es el color una de las libertades más amplias dentro del ámbito de expresión visual?. Y, negar la insistencia y la rectificación, ¿no es dejar al descubierto al arte sin esa muleta de la artesanía?. El dibujo aprisiona, por tanto, las libertades pictóricas y sólo permite esta antinomia, blanco y negro, claro y oscuro, y sólo se mantiene la palabra primera, única. Y esto es suficiente, y esto es lo maravilloso. Le basta al dibujo, la pared blanca del papel y el negro carbón; blanco donde abroquela el sol, ventana abierta al negro con visajes de vida interior y celosías mitad a la luz, mitad



a la luz, mitad a la sombra. Tienen los dibujos un extraño sentimiento de prisión y libertad. Tienen los dibujos un extraño sentimiento de prisión y libertad. Los podemos ver desde dentro, encarcelados, y, entonces, los espacios blancos son más espacios, más libres, más brillantes, y, la visión es dramática, o, por el contrario, situarnos fuera de los murallones para distinguir los negros contrastes de esa vida íntima que asoma por los huecos enrejados de trazos; la visión también es dramática. El dibujo siempre es dramático.

Cuando el artista se aleja de la artesanía se acerca al campo puro de la expresión. Y, es aquí, en estas latitudes despojadas del quehacer insistente, donde los grandes precursores insinúan -en obras ligeramente abocetadas y de pobre acabado- las directrices de su modo de ver y de pensar. Lenguaje para decir es el dibujo. Diferente de aquel otro donde el acabado, el buen acabado, hace comprensible a una mayoría las verdades estéticas, está lleno de concesiones, para que el espectador tenga un comienzo fácil, evitando así enfrentarlo con las crudas invenciones, las teorías, o, las subversiones plásticas directamente. El dibujo acoge entre sus límites las comunicaciones donde el hacer es simple y directo, donde se grafían con la mancha y la línea lo que ha de ser una nueva realidad pictórica.

Prescindir del color es propiciar un mundo exagüe, falto de sangre, como a la luz de la luna, una realidad de sombras, de osamentas descarnadas. No es extraño por esto que su lenguaje sea serio, dramáticamente serio.

Es distinta la línea que compone el dibujo a esa otra que aparece en el cuadro pigmentado. En éste, el color, le quita o le da valores diferentes, le desvirtúa o le enfatiza su fuerza de elemento, todo

ello en aras de la unidad del cuadro. Aquel rayado en negro, que atrae el interés hacia su naturaleza como medio, se convierte en el óleo -por mencionar un procedimiento cromático- en pincelada de color, de materia. Un color, que es valioso aporte a la armonía o contraste tonal de la composición de la obra. Una textura material, que completa la tonalidad concretísima del objeto estético, prestando su colaboración efectiva a la intención que determina una especial apariencia corpórea de tal objeto como tal. La línea en el cuadro está irremisiblemente asociada, depende de otros valores, es, en definitiva reforzada o escamoteada según las exigencias del conjunto pictórico, quedando por ello, muy distante de la significación que tiene la línea en el dibujo puro.

Podemos afirmar con un criterio amplio, que la línea en negro del dibujo es más línea y menos línea, según que coloquemos su naturaleza en tal o cual campo de la expresión. Más línea abstracta, con contenido más de idea, con realidad más de pensamiento, con característica, en suma, más como elemento. Menos línea, si la colocamos, la trasladamos al campo donde el color por sí solo fija realidades, donde las líneas se sugieren, dentro de esa sutil y amplia dimensión donde está más en nosotros que en el lienzo. Donde la pregnancia completa y el reconocimiento mimétrico del mundo exterior dibuja. Por que, surgen en este ámbito líneas, que siendo manejadas por el artista, y sentida -más que vistas por el espectador-, no están impresas en el plano del cuadro. Son líneas, pues, sin serlo. señalar aspectos del mundo exterior. O veloces grafis. La línea en el dibujo cuando es clara y preferida por el pintor se regusta en sí misma. La vemos modular grosores, o, tensos y finos filamentos. Se estira y encoge como un gusano. Tiene una vida propia que desarrolla plenamente en el clima blanco y propicio

del papel. Y, como una oruga invita a seguirla irremisiblemente en su desarrollo dinámico. Encontrando en ella sola, todo un contenido de inefables compensaciones para nuestra atención. En la pintura la línea forma parte de un coro inmenso, en el dibujo se queda ella sola -como en un ruedo- frente a su suerte.

Hay dibujos lineales donde ésta se presenta como alambre acerado. En otros es hilo flácido. Va dejando encerradas, o liberando, zonas que pierde o recupera el papel. Dibujos, donde el músculo ejecuta un baile travieso, donde el músculo imprime al arabesco el fluído que regula el trazo. A veces, esta línea es única y reclama una atención que se desliza a lo largo de su trayectoria, y en ese viaje, que sigue su naturaleza, va comunicando lenta y rápidamente la fuerza, la intensión con que fue creada y para lo que fue creada, hecha realidad en el papel. Aquí, nos dice del pequeño espacio que encierra tenuamente, como avergonzada, sugiriendo una fuga de éste, pidiendo un escape, una abertura, un pasaje. Allí, nos recuerda con su trazo fuerte y rotundo el poder de agarre, fuerza de contención, su calidad de preza. Y así, vamos dicurriendo en su río, acercándonos o alejándonos de unas márgenes, precipitándonos en los rápidos gestuales, o remozándonos en los remansos serenos y grávidos. O, es trazo escrito, cortado, como palabra, letra o signo, con el cual el niño dibuja lo que sabe más que lo que ha visto, lo que recién ha aprendido; el árbol, la casa, el perro. O, es línea virtuosa que logra extrañamente con sus sutiles y sabias despreocupaciones señalar aspectos del mundo exterior. O veloces grafismos donde el gesto ejecuta con movimiento rápido haces de apretadas rayas, que, como gavillas de trigo, responden a un geotropismo espiritual de actualidad.

Todo un mundo reside y se comunica a través del blanco y el negro, la línea o la mancha. Un mundo

que es sobrio, pobre y por esto intenso, cargado de gritos y subversiones. Aguafuertes de Goya, puntas secas de Picasso, aguadas orientales. Todo es posible decirlo en el dibujo, en blanco y negro, todo, menos el color. El color no se escribe, el color sólo se ve. Se sugiere a veces, pero, aquel color que sabemos, que conocemos de antemano; sus variaciones, las calidades diversas e infinitas, éstas, quedan fuera de este mundo del dibujo. Se dibuja, por ejemplo, el verde de un árbol determinado, de un naranjo o de un almendro. Se dibuja, el azul de una ola, o el blanco de una nube. Todo ello con una ingenuidad heráldica del cromatismo. Verde, azul y blanco. Verde de árbol, azul de mar y blanco de nube. Nada más vago, nada más concreto sin embargo. Nada más limitado, nada más exacto, también, que este color pegado por nosotros al dibujo. Hacemos, un poco, es estos casos como el niño cuando rellena el dibujo del oso o de la casa con el color que dice el texto del cuaderno. Nuestro texto son las vivencias del mundo exterior. Pero esto no es enteramente válido en el dibujo. Sin negar, por ello, cierta aportación del espectador hacia la obra de arte, en el dibujo sólo hay que ver lo que es blanco y negro. Es quizás el objeto estético para el espectador, más objeto, más objetivo a su apreciación. Nada de catalizadores cromáticos, que nos estremezcan y hagan la imagen preferida o rechazada. Aquí no, la línea, está modulada suavemente o doblada en bruscos vértices, y no hay pátina que suavice éstos o encrespe aquellos. Es por esto, que el grito, si lo hay, sea en el dibujo, más agudo, descarnado, agrio; que el modo encontrado por el artista, en el dibujo, sea más claro; que el orden establecido por el creador, en el dibujo, sea más visible; que el ritmo sea visto con mayor claridad, y que, en definitiva, el artista esté más próximo a nosotros por medio del dibujo.

Pero, también nosotros nos hemos limitado, destacando sólo la línea, cuando en realidad, en el dibujo, intervienen otros elementos, como la mancha, por ejemplo, que es un valor importante. La cual concreta en el dibujo los valores luminosos en graduaciones del negro. En forma de esfumados, manchas o simplemente haciendo crear a la misma línea zonas de medias tintas con rayados más o menos próximos. El artista juega con la luz y la incorpora al dibujo. Una luz, que no arranca vibraciones cromáticas, que sólo sitúa e identifica posiciones, creando volúmenes y masas. La naturaleza de la materia la consigue engañando a esta luz y haciéndola dibujar algún carácter fundamental de aquella; las zetas en blanco de un raso, por ejemplo, o, el punteado de una superficie áspera, es suficiente.

Zonas de luz y sombre, blanco y negro, pero, con otra significación. Si la línea nos hacía recorrer los contornos; seguirla en una visión perfilista, ahora, la maneja, nos detiene a una contemplación inmediata de amplitud, extensión y profundidad.

No sabemos -ni lo supo Wassily Kandinsky- si la línea se fue ensanchando paulatinamente hasta convertirse en mancha o si por el contratio la mancha se menguó hasta ser trazo. La teoría que da sentido a la evolución plática, haciéndola seguir un camino que va de la línea a la mancha, está creada desde una posición donde estos elementos aparecen perfectamente diferenciados, y donde ya cada uno de ellos, son aglutinadores de manera de visión perfectamente también diferenciadas. Al pensar nosotros en este trance de la línea a la mancha, o de la mancha a la línea, queremos quedarnos un momento en esa región confus y reveladora al mismo tiempo. Y no es difícil, ni raro, encontrar en las muestras pictóricas gran número de ellas donde podemos apreciar la confusión



de estos medios, su indiferenciación. Donde la línea, no sólo limita, sino, que aporta su calidad de mancha en el grosor; donde por el contrario, la zona cromática está ejecutada con tal movimiento e intención que logra limitar, realizar con su arabesco una impresión lineal por añadidura a su naturaleza-masa. En muchos casos estos estados límites entre la línea y la mancha son positivas aportaciones a la obra, pues, comunican a ésta esa tensión propia de una mutación.

¿Existió, este tránsito entre la raya y la zona valorada? ¿Ocurre esta transformación, entre la naturaleza de estos elementos? Hemos dicho que existen muestras donde vemos el desconcierto y la indecisión entre estos dos medios, pero, lo cierto es, que, en general, han logrado canalizar preferencias de una manera clara, con venir, como pensamos, de un mismo tronco. Inmediatamente, se han ido a márgenes distantes, y con acercarse muchas veces, siempre hay posibilidad de poderlos diferenciar.

Alejémonos de este campo génico, un tanto resbaladizo, para ver estas dos vertientes que destacan en el dibujo con máxima claridad. Dualidad de preferencia para la visión, para la expresión, por tanto, en este campo. Visión "háptica" y visión "óptica". Maneras de hacer que prefieren el lápiz o que adoptan el pincel. Visión permanente y visión transitoria. Dibujar hacia adentro o dibujar hacia fuera. Entre estas dos regiones pendula la evolución plástica. Entre el carril uniforme, que atrae la mirada conduciéndola por los extraños filamentos, como en las obras a pluma de Klee o los dibujos de Picasso y las manchas de un Polok o un Julio Brissier están contenidas las infinitas aptitudes del hombre a través y para la visión. En el dibujo, poderemos decir, como en ningún procedimiento, están presentes estas dos definiciones.

La mancha y la línea están íntimamente relacionadas, no sólo en su naturaleza, como hemos apuntado anteriormente, sino que, son incitadores la una de la otra. Aún cuando se presentan solas no se pueden sostener sin traernos acentos que hagan recordar a la otra. Así, cuando la línea discurre sola, partiendo el blanco del papel, es inevitable, que establezca preferencias de luz en los campos que crea, si no reales, al menos por contraste, definiendo con ellos dos manchas. El brillo de un blanco limitado por cercano mezquino es distinto, de distinto valor luminoso que el blanco que encuentra sus límites más amplios y distantes. Y de la misma manera, las manchas, aún las que proyectan un infinito, no pueden evitar, aunque sea en nosotros, ser, tener, impresas un límite.

Frene al trazo el papel, el soporte, se defiende, queda tenso y estremecido. Con la mancha no, la mancha tiene un poder distinto, un poder similar al fondo, que en último término, también es una mancha. La mancha, por muy suave que sea, por muy diluída que esté, modifica sensiblemente el fondo. También ella es fondo. La superficie queda alterada, hay un accidente que toca su uniformidad. No es el riel que la zurca, la divide, es un cambio de nivel lo que produce la mancha. El grafismo lineal ya puede escoger entre dos medios, el papel original y la mancha, hay dos fondos, o tres o cuatro o infinitos. La superficie deja de ser uniforme y se escalona o se alabea, dinamizándose como una bandera. Se establece, desde el momento que hay un cambio de valores en el espacio básico del dibujo, una orografía que ordena y da leyes a la línea.

Podemos advertir un cambio extraño en ese dibujo que antes había vivido debajo de la superficie coloreada, que estaba sosteniendo las masas de color. Ese dibujo, que se realizaba como comienzo de una obra.

Ha habido, como una subversión violenta de éste, por tantos años supeditado, y de pronto, lo vemos que está ahí en la superficie. Y, cuando escarbamos en un cuadro actual, llevados por hábito crítico de épocas anteriores, no encontramos nada, porque todo, absolutamente todo, está a flor de lienzo. Hablamos de esa pintura abstracta -concreta- donde la mancha y la textura son los protagonistas de la urdimbre pictórica. En estos cuadros el dibujo está impreso en los rayados texturales, en la grieta que hiere la pared, en la situación exacta de los desconchones, en los grosores, en todos esos accidentes materiales, donde el artista ha puesto o ha encontrado, una forma de comunicación y de entendimiento de su mundo.

Pero, no pensemos que es una invención totalmente actual ésta de dibujar con la materia, pero sí, que es actual, la de dibujar "exclusivamente con la materia". Porque, si bien a Zuloaga, por ejemplo, le gustaba construir el perfil de sus retratos vistos de frente con la dirección de sus pinceladas y el empaste intencional, en una intuitiva interpretación cubista, también es verdad, que debajo de esa manera de hacer superficial, residía aún, el armazón tradicional del dibujo previo. Ahora, sin embargo, en este tipo o manera de expresión plástica actual debajo de esa organización o desorganización de calidades plásticas no hay nada. Se podría objetar naturalmente que en efecto, no hay nada en un cuadro, pero, que esa composición y formas tan espontáneas que el artista nos ofrece, están más que halladas, bocetadas, dibujadas, en sus experiencias anteriores, en su continua búsqueda, en sus horas quemadas: el dibujo, podemos decir, reside en la piel y es por esto que la pintura actual es más directa y llana.

No es necesario indagar en estas obras actuales donde el chorreado, el manchón con todas sus consecuen-

cias, el empaste violento y violentado, el desgarró, el raspado, rupturas, pegamentos, están presentes. No hace falta, con sólo ver estas obras, llenas como mínimo de una espontaneidad tremenda, casi total, nos damos cuenta que no cabe, que no es posible, que el sugesto dinámico y audaz, el trazo gestual, hayan tenido una norma anterior, un camino trazado de antemano, puesto en el lienzo como guía de su intención.

El dibujo, diría yo, es el primer paso. Un primer paso que no sólo está dado dentro de la técnica en el ámbito de la plástica, sino que es también un primer paso en muchos aspectos de la condición humana, de la realidad del hombre. La visión en blanco y negro, es un comienzo y un final, también. Un principio de abocetamiento del mundo exterior, de nuestro mundo interior. Es, por lo tanto, no sólo un primer paso, sino también, un postrer impulso. Es el niño cuando dibuja, antes que pintar, el que da este primer avance hacia el mundo de la visión y es el viejo que termina con una impresión borrosa y en claro oscuro el que acaba aquel inicial y vacilante comienzo.

Entre estas dos cotas de la vida, el color. Un color que está sobre el dibujo, encima de él, sosteniéndose en éste, aunque muchas veces el dibujo se oculte, o quede arrinconado, tímidamente vencido por el lujo cromático. El color, a veces se precia en demasía y salta sobre la verdad del dibujo e impresiona -como un nuevo rico- hasta que, incapaz de sostenerse solo se derrumba lamentablemente. Nada hay más exacto que el color, nada tampoco, puede ser tan engañoso como él. Sin embargo, el dibujo, por sencillo es más difícil de amasar en falsas realidades plásticas. Personalmente prefiero, no sé si por miedo a esa infinitud del color, las épocas estilísticas donde el hombre ha regresado al dibujo y se ha vuelto un poco de espaldas al color. Suele ser un gesto humano lleno

de una auto-conciencia, de valoración de sus propias limitaciones y posibilidades. Es algo que prefiero como espectador que busca las mejores definiciones y las más claras realidades, como pintor acepto el infinito mundo del color es la mayor, más profunda y sugerente aventura.

LIGERA APROXIMACION AL FENOMENO LUMINOSO, COMO INTRODUCCION A LA TEORIA DEL COLOR Y A LA REFLEXION SOBRE EL COLOR EN EL ARTE.

SOBRE LA LUZ.

El fenómeno que nos ocupa es conocido por el mundo exterior que nos rodea por medio de imágenes visuales, va a ser el resultado de llegar a la retina de nuestro órgano visual por acción directa de la luz. Es por tanto interesante, cuando se trata de una materia somera, recordar la historia de la luz, ya que ésta en definitiva, es la base para una comprensión correcta sobre el color. Por otra parte la luz es el efecto de iluminar más o menos los objetos que nos rodean, propone al ojo del espectador una determinada gama de valoraciones sobre los que se identifica ese ámbito fenoménico y sensible que es nuestro mundo exterior. Podemos decir, que la luz, que hay un ángulo de apreciación de ella.

LIGERA APROXIMACION AL FENOMENO LUMINOSO, COMO INTRODUCCION A LA TEORIA DEL COLOR Y A LA REFLEXION SOBRE EL COLOR EN EL ARTE.

que en torno a la naturaleza de la luz hay multitud de explicaciones, teorías y hipótesis que se han venido sucediendo a lo largo de la historia con más o menos aciertos. Desde el punto de vista científico y como puerta que se abre a nuevas investigaciones posteriores, podemos partir en este esquema de referencias históricas en torno al estudio de la luz. Desde finales del siglo XVII cuando Newton propone su "Teoría de la luz", pasando por la "Teoría de la emisión" de Galileo que dice que "la luz es una serie de corpúsculos que se desprenden del cuerpo que produce la luz", hasta el "movimiento ondulatorio" de Huygens, según el cual la luz se propaga en un "movimiento ondulatorio", explicado éste en medio de una sustancia que ocupa todo el espacio desprovisto de materia y la

SOBRE LA LUZ.

El fenómeno que nos pone en contacto con ese mundo exterior que nos rodea por medio de imágenes visuales, va a ser el resultado de llegar a la retina de nuestro órgano visual ese agente físico llamado luz. Es por tanto interesante, aunque sea de una manera somera, recordar la teoría de la luz, ya que ésta en definitiva, es la base para una comprensión clara sobre el color. Por otra parte, la luz en sí, en su efecto de iluminar más o menos los objetos que nos rodean, propone al ojo del espectador una extraordinaria gama de valoraciones capaz por sí sola de identificar ese ámbito fenoménico y familiar que es nuestro mundo exterior. Podemos decir, por tanto, que hay un ángulo de apreciación donde la luz es responsable, al margen, naturalmente, de ese otro gran campo de conocimiento visual que nos presenta el color.

Hay que decir que en torno a la naturaleza de la luz hay multitud de explicaciones, teorías e hipótesis que se han venido sucediendo a lo largo de la historia con más o menos aciertos. Desde el punto de vista científico y como puerta que se abre a nuevas investigaciones posteriores, podemos partir en este esquema de referencias históricas en torno al estudio de la luz, desde finales del siglo XVII cuando Newton propone su "Teoría corpuscular", también denominada "Teoría de la emisión". De acuerdo con esta hipótesis "la luz es una serie de corpúsculos luminosos que proviniendo del cuerpo emisor impresionan la retina del espectador produciendo la sensación visual". Casi simultáneamente a esta teoría aparece otra en 1690, denominada "Teoría ondulatoria", que fue debida a Cristian Huygens, según la cual la luz debía de consistir en un "movimiento ondulatorio longitudinal", verificado éste en medio de una sustancia sutilísima que ocupa todo el espacio desprovisto de materia a la

que denominó éter. Esta teoría última, que tanta importancia tuvo para siglos posteriores, no logró en su tiempo la repercusión que merecía debido al gran prestigio del físico inglés Newton que impuso la suya. A finales del siglo XVIII, fenómenos estudiados de interferencia, difracción y polarización hicieron inaceptable la teoría de Newton, iniciando por entonces el médico inglés Thomas Young la reivindicación de la teoría ondulatoria de Huygens. Más tarde, entre los años 1815 y 1824, aparece una nueva teoría de la luz debida a Agustín Fresnel, quien puede considerarse creador de la óptica moderna. De acuerdo con Fresnel, la luz debe ser un movimiento ondulatorio transversal del éter, con lo cual pudo explicar muchos de los fenómenos luminosos. Sin embargo, esta teoría sigue conteniendo un serio defecto, la introducción de ese medio que ya había postulado Huygens, el éter.

Al deshecharse la hipótesis del éter, dicha teoría fue sustituida en 1865 por la "Teoría electromagnética", propuesta por el físico inglés Clerk Maxwell. En esta nueva interpretación del fenómeno luminoso se entiende que la luz es debida a las variaciones periódicas de un campo electromagnético transversal respecto a la propagación de las ondulaciones. Casi se podría decir que en cierto modo, se rectifican, naturalmente con una base definitoria más sólida y actualizada, las teorías corpusculares y ondulatorias debidas a Newton y a Fresnel, integrándolas en este nuevo concepto. En realidad, de aquel cuerpo denominado éter se prescinde aproximadamente en 1905 con la aparición de la teoría de la relatividad de Einstein. En la actualidad, una nueva rama de la Física, la electrodinámica cuántica, ha dado un nuevo sentido al conocimiento de la luz.

Completar esta breve noción en torno al conocimiento humano sobre la luz, haciendo referencia, incluso, a las ideas más antiguas que sobre tal aspecto ha tenido el hombre, pasando, naturalmente, por las grandes pensadores como Platón, Aristóteles, etc., así como refrescar las ideas sobre las más inmediatas y familiares cualidades de la luz como pueden ser su propagación, proyección de sombra, cámara oscura, intensidad, iluminación, reflexión, etc., aunque sea fuera de las actividades específicas de la cátedra de Colorido y Composición, mediante charlas dirigidas y relacionadas con el aspecto pictórico que todo esto puede entrañar, entendemos que es dar al alumno una base, un conocimiento que, como mínimo, le confiere esa amplitud de mira que entraña todo saber.

El proceso contrario, o sea, la recomposición de la luz, es experiencia bien sencilla, basta hacer incidir el espectro en un espejo cóncavo y se formará de nuevo el rayo de luz blanca. También puede lograrse dicha síntesis mediante el disco de Newton, disco giratorio donde se han pintado los colores del espectro.

Así como el sonido es un fenómeno periódico que se propaga en un medio elástico, también la luz se trata de un fenómeno periódico que se propaga incluso en el vacío.

Físicamente, las radiaciones luminosas se diferencian por su longitud de onda, su frecuencia, su velocidad, su energía, su momento, su masa, su carga eléctrica, su momento angular, su espín, etc. Además, también se diferencian por su longitud de onda, su frecuencia, su velocidad, su energía, su momento, su masa, su carga eléctrica, su momento angular, su espín, etc. que la sensación de color depende de la longitud de onda que incide en la retina. Con arreglo a esta longitud de onda, los colores se pueden clasificar

SOBRE EL COLOR.

Aparte de las muchas referencias históricas que podemos señalar sobre la interpretación del color, muchas de las cuales, sin duda alguna, ofrecen gran interés, ya que por muy intuitivas que hayan sido y faltas de verdadera fundamentación científica, sabemos que en gran número siguen siendo válidas, aunque se haya ampliado el conocimiento de la materia. Prescindiendo, por tanto, de todo este cúmulo de hallazgos en torno al color que los pintores de todos los tiempos han aportado, podemos comenzar el estudio del color partiendo de la experiencia que realiza en 1666 Newton, al hacer atravesar un rayo de luz un prisma de vidrio, fenómeno que se denomina dispersión y que consiste en que por la cara opuesta donde incide el rayo de luz, surgirá una serie de rayos luminosos coloreados que van desde el rojo, que será el rayo que menos se desvía, hasta el violeta que es el más desviado, pasando por el amarillo, el verde y el azul, franja cromática que se denomina espectro.

El proceso contrario, o sea la recomposición de la luz, es experiencia bien sencilla, basta hacer incidir el espectro en un espejo cóncavo y se formará de nuevo el rayo de luz blanca. También puede lograrse dicha síntesis mediante el disco de Newton, disco giratorio donde se han pintado los colores del espectro.

Así como el sonido es un fenómeno periódico que se propaga en un medio elástico, también la luz se trata de un fenómeno periódico que se propaga, incluso en el vacío.

Físicamente, dos radiaciones luminosas se diferencian por su intensidad, su período de frecuencia, además de la longitud de onda. Podemos afirmar, entonces, que la sensación de color depende de la longitud de onda del rayo que incide en la retina. Con arreglo a esta longitud de onda, los colores se pueden clasifi-



car en una tabla desde el rojo, cuya longitud de onda oscila entre 6.000 y 7.800 Å, hasta el violeta que oscila entre 3.800 y 4.500, pasando por el amarillo, el verde y el azul. Las radiaciones de longitud de onda superiores a 7.800 Å se denominan "infrarrojas" y las inferiores a 4.500 Å se llaman "ultravioletas", entre ambas se encuentra el espectro visible según la escala de Fraunhofer.

Se explica el fenómeno de dispersión debido a que cada color se desvía al atravesar el prisma con arreglo a su longitud de onda, fenómeno éste que había sido intuído en la antigüedad.

Diremos, por tanto, refiriéndonos al fenómeno color y al fenómeno visual, que la sensación de luz blanca surge como consecuencia de la superposición en la retina de radiaciones de diversos colores, con sus diferentes longitudes de onda, de modo que podemos decir que el ojo humano tiene un poder de síntesis de los colores, propiedad que es opuesta, por ejemplo, al del oído que es capaz de analizar los sonidos reconociendo los diferentes tonos. Este poder de síntesis no solamente es válido para reconstruir la luz blanca, sino para producir la sensación de los colores intermedios, que a veces ni siquiera aparecen en el espectro continuo. Según Krieg el ojo humano es capaz de reconocer 500.000 matices diferentes.

En principio y para ir concretando ideas, diremos que se pueden distinguir dos tipos de color atendiendo a sus causas: el color de un cuerpo luminoso, que es el resultado de la radiación que él emite y el caso de un cuerpo no luminoso, donde su color depende de la naturaleza y el color de la luz empleada para iluminarlo.

Con respecto a un cuerpo no luminoso, diremos que se pueden distinguir dos tipos de color atendiendo a sus causas: el color de un cuerpo luminoso, que es el resultado de la radiación que él emite y el caso de un cuerpo no luminoso, donde su color depende de la naturaleza y el color de la luz empleada para iluminarlo.

que al llegar un rayo de luz a su superficie, se produce una especie de fenómeno selectivo, donde parte de este rayo es absorbido, parte reflejada y parte es transmitida. Por consiguiente, el color por reflexión de un cuerpo es el resultado de los colores de radiación que él refleja mientras que el color de transmisión de dicho cuerpo es el resultado de los colores que transmite sin absorber.

En general, ambos colores coinciden, pero ocurre que cuando se consideran grandes espesores de un cuerpo, pueden diferir. Por ejemplo, un cuerpo iluminado por luz blanca aparece amarillo por reflexión o por transmisión. Esto puede ser debido a que el cuerpo sólo refleja o transmite la frecuencia que corresponde al color amarillo, o también por reflejar o transmitir el rojo y el verde, absorbiendo los restantes colores. Si ocurre lo primero, cuando se ilumine dicho cuerpo por radiaciones monocromas de frecuencia diferente al amarillo, el cuerpo ofrece un aspecto negro, si por el contrario, se trata del segundo caso, y el cuerpo se ilumina con luz roja, aparecerá de color rojo y se se ilumina con luz verde, aparecerá de color verde por la misma razón, es decir, por no absorber este color.

Hay que señalar con respecto al fenómeno visual, que no todas las personas son capaces de distinguir con naturalidad la gama cromática. Atendiendo a esto, podemos distinguir tres tipos de reacción cromática que se denominan: 1º, el ojo tricromático, que se trata del ojo normal que percibe perfectamente los tres colores primarios; 2º, ojo bicromático, que sólo percibe dos colores primarios y sus combinaciones y, por fin, el ojo monocromático, que sólo aprecia un color, diferenciando la forma mediante contrastes de valores luminosos. Hay que hacer referencia al denominado daltonismo, que comprende una visión limita-

da del color. *El color y la música.*

Atendiendo a las cualidades de orden físico que se determinan en cada color, podemos especificar los siguientes aspectos: tono o matiz, su valor y su intensidad. Entendemos por tono o matiz la cualidad que distingue un color de otro, teniendo en cuenta su propia pigmentación, por ejemplo, un amarillo de un naranja o un verde de un azul. Valor es la cualidad por la cual se diferencia un color claro de otro oscuro de igual tono, es decir, el potencial luminoso de cada color o de cada matiz, por ejemplo, un rojo claro y rojo oscuro, es un mismo rojo de distinto valor. Y, por último, la intensidad va a ser la cualidad que fija la fuerza cromática de un color, así un rojo puro tiene un índice de potencia o cromatismo distinto a un rojo compuesto o degradado.

No podemos dejar de señalar por superficial que sea esta síntesis conceptual en torno al color, esa cualidad que entraña el color por medio de la cual apunta y estremece la cualidad psicológica del individuo. Atendiendo a este ángulo que presenta el fenómeno cromático, es fácil observar a lo largo de la historia de la pintura como se va estableciendo sintomáticamente, una especie de heráldica, una especie de semántica, una especie de simbología por medio de la cual se asigna a cada color un valor psicológico que lo define, por ejemplo, identificar el rojo con la violencia, el negro y el violeta a determinadas liturgias funerarias, la alusión que se cree ver en el blanco hacia la virtud y pureza, la esperanza asociada al verde, etc. También cabe mencionar en este párrafo las identificaciones que hace, por ejemplo, Rimbaud entre los colores y las vocales, o esa idea, bastante generalizada entre algunos pintores, sobre todo en la vertiente de lo lírico, donde se pretende

observado.

identificar el color y la música. Basado en estas observaciones, podemos hacer notar, que Runford pudo establecer "que dos sombras coloreadas vecinas están en perfecta armonía si al mezclarlas se obtiene un gris perfecto". Hay que entender que este gris perfecto en pintura es sinónimo de luz blanca cuando de mezclas de rayos luminosos se trata.

Ya que se habla de gris, recordemos el grito de De la Croix el cual exclama que el enemigo de toda pintura, cuando aún los impresionistas que llevan al lienzo solamente pinceladas de colores puros, sus cuadros se encargan de contradecirlos un tanto al yuxtaponer en la retina del espectador los colores complementarios, y más tarde André Lothe, con base científica afirmará: "Conviene hacer presente que no hay color sin gris, que el gris es, en cierto modo, el soporte, la justificación de toda armonía cromática, ya sea que forma parte de la composición de los colores (Greso, Velázquez, Goya, etc.) o que se coloque en torno, bajo forma de blanco, negro y gris, aislando los tonos puros".

El caso es, según Chevreul, que ningún color puede evitar la compañía de un complementario, idea ésta que ya Goethe había enunciado al decir que un color sugiere siempre otro. Por ejemplo, un círculo verde estará rodeado de una aureola rosa y un círculo rojo de un aro verde, ambos colores sugeridos se irán degradando a medida que se alejen del núcleo.

Otro fenómeno interesante al que se debe hacer mención, es el que se denomina "contraste sucesivo", cuya causa es debida a que los humanos no miran simultáneamente dos colores, sino que se va acomodando de uno a otro, es decir, que el primer color que observan se va superponiendo en la retina al segundo color observado.

Y para terminar la sinopsis en torno a estos fundamentales aspectos que presenta el fenómeno cromático, recordemos que ya Leonardo da Vinci se preocupa por estos efectos cuando dice: "Las vestiduras negras hacen aparecer las carnes más blancas, y las blancas las oscurecen, las vestiduras amarillas hacen resaltar el color de las carnes y las encarnadas las ponen pálidas." y, más tarde, en el siglo XIX, Delacroix, mucho antes que Chevreul llevará al campo riguroso de las ciencias las teorías cromáticas, había dicho "Dadme fango y haré la piel de una Venus si me dejais rodearlo de colores a mi manera".

Lo que hay que decir, en definitiva, con respecto al color, a su uso pictórico, es que no se pueden ignorar una serie de procesos que conducen a la ejecución de armonías e incluso en los contrastes habrá que proporcionar adecuadamente los colores para que siempre resulte uno de ellos dominante, todo ello hacerlo conscientemente antes de que la realidad del cuadro supla por su cuenta lo que no se ha previsto, es decir, por ejemplo, se yuxtaponen un rojo y un verde, se produciría según la ley de resultantes otro color, que participará de los dos contrastados. Se trata, pues, de prever este resultado antes que este efecto ocurra por natural propensión del ojo. En suma, que toda obra de Arte en sí, como observa muy bien Stravinsky, y es lo contrario del caos, en cuanto alude a la organización, es decir, al soporte para el drama creador.

Sobre el comienzo de la práctica del color por el hombre, se presume que en principio el hombre recurre a las tierras y utiliza como soporte de éstas las mismas grasas que le sirven de alimento. Estas tierras fueron los primeros pigmentos y desde ahí comienza esa tremenda evolución que se verifica a lo largo de la Historia en torno a ese vehículo de

expresión que es el color hasta llegar a ser un intérprete de la naturaleza y del mundo íntimo del hombre.

Para señalar algunas referencias que pongan de manifiesto esa evolución del color y de la sensibilidad de hombre, diremos, por ejemplo, que rojo vivo y el amarillo debieron ser los primeros en impresionar la retina mucho antes que los tonos apagados como el azul o el violeta. Los negros bosquimanos del Africa austral, suelen usar para sus pictografías el rojo, el marrón, el negro, el blanco y el amarillo. Los antiguos griegos y los etruscos no estaban mucho más adelantados en este aspecto que el bosquimano como se observa en las pinturas de sus vasos. Tiempo después en la época de Plinio, por ejemplo, ya se hace referencia a otros colores enriqueciendo la gama cromática utilizada. Los egipcios, por ejemplo, llegaron a utilizar el azul, pero no usaron, sin embargo, el violeta. Para terminar este capítulo es interesante señalar que el conocimiento del color es producto de una evolución y de una educación, realidad ésta que no se puede dejar de tener en cuenta a la hora de encauzar a un alumno por el camino de sensibilización y de conocimientos de este inmenso mundo lleno de posibilidades para la expresión y la comunicación a través del conducto visual, como es el color.

EL COLOR EN EL ARTE.

Es indispensable comenzar esta especie de síntesis en torno a la teoría del color y a su aplicación en el Arte, con la frase de Newton: "El color está en nosotros.", con lo cual se adelanta mucho a la definición posterior de ser el color una sensación, provocada por los objetos en combinación con el ojo humano.

Para los antiguos, por ejemplo, el color de los cuerpos era como una especie de película, de sustancia adherida a éstos y exaltada por la luz.

Ambas teorías, nos referimos a la de Newton y a la idea de los antiguos, admiten más rectificaciones, pero conservando, indudablemente, un gran caudal de veracidad, es decir, que en la actualidad se admite que, en efecto, el color, en gran parte, es un fenómeno subjetivo, susceptible de apreciaciones individuales, y en cuanto al aspecto coloreado de los objetos, como la capacidad que éstos tienen de reflejar determinada radiación, como hemos visto en la reseña anterior en torno al proceso científico del color.

Comenzaremos el estudio del color como elemento pictórico, es decir, como medio de que se vale el hombre para expresarse y comunicar en base a esos valores, sus conceptos cosmogónicos, su filosofía, su delineamiento estético, señalando los tres colores primarios, el rojo, el amarillo y el azul. Estos colores con colores puros que se denominan también enteros. Los colores binarios, como el resultado de la mezcla de dos primarios, por ejemplo, amarillo y rojo, producen el naranja, rojo y azul el violeta y el amarillo y el azul darán el verde. La mezcla de estos colores binarios, producen los colores terciarios y la mezcla entre estos últimos los llamados cuaternarios, siendo estos colores compuestos de aspecto sordo, agrisado, poco brillante, apagados, bajos, con los cuales se

suele lograr composiciones sin grandes contrastes, es decir, armonías. Incluso Chevreul, Maxwell, Runford, Oswald y otros muchos tratadistas, asimismo, como las múltiples experiencias de pintores que preocupados por el problema cromático, nos han dejado estudios concienzudos sobre ellos y obras de arte que son verdaderos compendios teórico-prácticos del color, como por ejemplo, Da Vinci, Rubens, De la Croix, Seurat, Cezanne, Kandinsky, Pie Mondrian, etc., aportan al conocimiento del color en el Arte, no solamente sus apreciaciones sensibles, sino su gran capacidad dialéctica en torno a la problemática del color.

Se observa, estudiando las obras de arte, paralelamente a la evolución científica que sobre el problema cromático se va realizando a lo largo de la historia, que los artistas en gran número en muchos casos, intuían soluciones que más tarde eran registradas en el orden científico.

Continuando con nuestra reseña conceptual en torno al fenómeno cromático y enfocándolo prácticamente, diremos que la neutralización de un determinado color se logra mezclándolo con su correspondiente complementario y si se trata de exaltar su presencia, yuxtaponiéndolo a su complementario. Por ejemplo, el amarillo junto al violeta, el rojo junto al verde, el verde junto al naranja, naturalmente todo ello susceptible de matizaciones infinitas, dentro de sus gamas correspondientes.

Hay todo un cúmulo de leyes, de dependencias, exigencias y relaciones para mejor armonizar los colores, reglas todas ellas que están al alcance de cualquier estudioso, al margen, naturalmente, que éste pueda expresar con ellas mediante las posibilidades de su talento, emociones estéticas valaderas. Ya decía Juan Gris "que no basta para pintar armarse de telas,

pinceles y colores, con ellos se hará un paisaje, un desnudo de mujer o se pintarán brillantes cacerolas, incluso triángulos y cuadriláteros, eso sí, pero no se hará pintura jamás si no se tiene a priori la idea de la pintura."

Nada tan susceptible de alteración como el color. Según se le yuxtaponga un cálido o un frío, cualquier color parecerá más entrante o más saliente. Nunca se exaltará tanto el rojo como yuxtapuesto al verde y viceversa. Todo ello consecuencia, como hemos dicho, de que el color es una sensación. El hecho de que el color tenga carácter propio y sufra determinados cambios por la influencia de otros colores vecinos, indica la necesidad de una adecuación previa. Por ejemplo, un naranja mirado insistentemente se agrisa, debido a que la retina, para descansar del esfuerzo requiere la presencia del complementario, un azul pálido. Si se trata del verde, aparecerá en la retina la impresión de un rosa pálido; este contraste de adecuación se denomina contraste misto.

El contraste simultáneo es otro de los caracteres interesantes que presentan los colores y que se puede apreciar, por ejemplo, al llevar un círculo gris sobre cuatro superficies de colores, respectivamente, rojo azul, verde y amarillo. Dicho gris ofrecerá al ojo cuatro calidades distintas y veremos que sobre el azul se comporta amarillento, sobre el rojo, verdoso sobre el verde rosado y, sobre el amarillo, violáceo.

Con arreglo a la capacidad del color para absorber o reflejar la luz, a su valor, se puede establecer una escala de valores que Olswald concreta en cien unidades que comienzan por el blanco, para más tarde, simplificar dicha escala solamente a diez grises. Es obvio, que para pintor va a ser de gran importancia el dominio de la relación de valores, de tal forma que así que debe de ver antes el valor de un color

que el propio color, sobre todo en el proceso de aprendizaje.

La regla que establece una serie de valores que van desde el negro al blanco, registrando entre ellos siete grises exactamente graduados, excluidos el negro y el blanco, los cuales se entiende que son valores puros, es fundamental para el pintor en su quehacer creacional.

Atendiendo la escala de valores a la que nos hemos referido, el violeta es el color más inmediato al negro, es decir, que si a éste le damos el valor 9, el violeta tendrá el valor 8. Y como al blanco le corresponde el valor 1 en la escala, el amarillo sería el 2, quedando el 3 para el amarillo anaranjado y el 4 para el verde, el 5 para el rojo, el 6 para el azul verdoso y el 7 para el rojo violáceo.

También se suelen establecer correspondencias no menos importantes a la hora de establecer la ecuación cromática que define a un cuadro, entre el color y su valor lumínico, teniendo en cuenta su extensión en el lienzo, todo ello naturalmente, en ecuaciones que sin perder el rigor de su exactitud, son modificadas por la propia sensibilidad del artista, que en definitiva va a decir siempre la última palabra.

Ampliando un poco el concepto anterior, hay que recordar la teoría donde se asocia algunas manifestaciones colectivas, ciclos culturales, estilos, épocas, etc., donde se quiere ver el predominio o la preferencia por determinados colores, en torno a tales ideas giran naturalmente factores de presión espiritual que pueden ir desde lo religioso hasta lo político, pasando incluso por la natural influencia que puede producir la aparición de nuevos productos colorados. Es importante saber, a fin de dominar el lenguaje plástico, que cada color tiene un carácter de saliente o entrante, según que participe del rojo o el amarillo

o del azul, y que en general se suelen denominar como colores cálidos (rojo, naranja, amarillo, verde vegetal) y colores fríos (verde esmeralda, verde azulado y violeta), característica ésta que se debe tener en cuenta a la hora de resolver el problema pictórico que entraña todo cuadro.

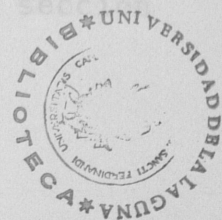
Basados en el conocimiento de que la realidad es que el color no existe como "materia", sino que se trata de una sensación, hay que reconocer las dificultades que entraña para un artista manejar precisamente materiales que no siempre responden a una idea teórica exacta y a pesar de ello ya existía el arte de la pintura de la comunicación estética a través del órgano visual, del tratamiento del color, mucho antes de que los físicos descubriesen que el color es una consecuencia de la luz. Y si el impresionismo, como toda la pintura en cuanto al intento de aprender la luz y trasmitirla, es en cierto modo un fracaso, si atendemos a la extraordinaria evolución que el entendimiento del color ha verificado en el hombre, no cabe duda de que se ha enriquecido notablemente su sensibilidad y ha posibilitado, con la experiencia en torno a este medio de comunicación, que es el color, las más hermosas expresiones estéticas.

En ambos casos habrá en el cuadro una estructuración, una invariables unas relaciones exactas que responden sin duda alguna, a bases de conocimientos. De los unos y de los otros hay sobrados ejemplos en la historia de la pintura: hombres como Kandinsky y como Piet Mondrian, por ejemplo, que ayudados por un gran caudal dialéctico y por una priorística desembocan, sin embargo, en obras de estilos diametrales, como son la lírica, el expresionismo de un Kandinsky y el clasicismo, el mecanicismo de un Piet Mondrian, el dinamismo fluctuante del uno y el equilibrio tenso del otro, el barroquismo y el corte clásico.

COMPOSICION

Poussin escribió lo siguiente: "Un pintor adquiere habilidad observando atentamente las cosas, más que fatigándose en copiarlas bien." La idea de la belleza no se muestra en un motivo si el artista no ha hecho todo lo posible para preparar sus elementos; esta preparación consiste en tres cosas: el orden, el modo, la figura o la forma. El orden significa el intervalo de las partes, el modo se refiere a la cantidad, la forma consiste en los trazos de los colores.

Ya sea el artista de los que rigen su quehacer por una meditación previa, como los intelectuales, o ya sea de los tipos llamados intuitivos, la obra que sale de sus manos adquirirá la categoría de obra de arte cuando se halle en ella un orden, unos factores que rijan exactamente ese mundo que se ha metido entre las cuatro aristas del cuadro. Repetimos, ya sean los que se pueden llamar "sensibles" los que prefieren que sean sus impresiones las que le van a dar la pauta para ordenar su obra dentro de un estilo o de una tendencia clásica o barroca, o los que, por el contrario, con una adecuación preconcebida, producen en el lienzo el hermoso resultado de una obra de arte, en ambos casos habrá en el cuadro una estructuración, una invariables, unas relaciones exactas que responden sin duda alguna, a bases de conocimientos. De los unos y de los otros hay sobrados ejemplos en la historia de la pintura; hombres como Kandinsky y como Pie Mondrian, por ejemplo, que ayudados por un gran caudal dialéctico y por una priorística desembocan, sin embargo, en obras de estilos diametrales, como son la lírica, el expresionismo de un Kandinsky y el clasicismo, el mecanicismo de un Pie Mondrian, el dinamismo fluctuante del uno y el equilibrio tenso del otro, el barroquismo y el corte clásico.



El estudio de las infinitas posibilidades de composición que se pueden establecer nos hacen hacer referencia a todos los estilos y a todos los pintores que han llevado al lienzo un orden, un entendimiento compositivo característico. Desde antes del Renacimiento, los artistas al emprender su obra piensan y meditan concienzudamente la manera de organizar la línea, los valores y los colores sobre una superficie en la forma que más exactamente conviniera a sus intenciones y a sus sentidos. Se dan cuenta que el ojo humano tiene sus exigencias que a veces necesita ser excitado, por ejemplo, por las formas agudas del mundo geométrico para luego pasar a remansos de tranquilidad cromática. Medidas, direcciones, sentidos, adornos, luces, valores, colores, materias, texturas, etc., son entre los elementos, ese inmenso cúmulo de cosas que se prestan a un infinito mundo de interrelaciones a la hora de realizar un cuadro. Este arte de pintar, por tanto, entraña un profundo conocimiento de la leyes de la morfología.

Para citar alguna referencia que ilustre la evolución y el conocimiento que los pintores han tenido en torno a la composición, digamos que desde Luca Paoli, en el siglo XVI, se empieza a estudiar, por ejemplo, lo que se ha llamado la divina proporción, según la cual "para que un todo dividido en partes desiguales parezca hermoso, es necesario que exista entre la parte pequeña y la mayor, la misma proporción que entre la grande y el todo", es lo que los matemáticos llaman media y extrema razón. Pues bien, los cuadros realizados en el Renacimiento responden en su mayoría a este principio. Se puede decir que sigue persistiendo luego para algunos pintores estas leyes de relación, como por ejemplo, Poussin en el siglo XVII, Suerat en el XIX y los cubistas, en particular Juan Gris en el siglo XX. Para el cálculo de la sección

de oro, se utilizaba antiguamente compases especiales y a falta de éstos, en algunas ocasiones era sustituida este tipo de relación matemática por la serie aditiva de Fibonacci, la cual a medida que se aleja del origen se aproxima a la relación áurea.

La implantación de estos módulos de ordenación y dependencia son practicados por los grandes artistas de todos los tiempos (Griegos, Luca Paccioli, Brunelleschi, Paolo Ucello, Piero de la Francisca, Leonardo da Vince, Rafael, el Tintoreto, el Greco, etc.) cumplen el aforismo que grita Delacroix: "El genio es el arte de coordinar las relaciones."

Sería interminable enumerar las relaciones posibles que se pueden establecer en un cuadro, aunque sean a grosso modo, cuando se juega con elementos tan infinitamente variables entre sí, como la línea, el espacio, el valor luminoso, la forma, etc. Indicáramos, sin embargo, a título de ilustración, algunas de las formas más corrientes de ordenación de elementos.

La repetición, la cual indudablemente no sólo puede engendrar monotonía, sino que se puede utilizar para fijar con énfasis y con insistencia intencionada una imagen, un concepto, una idea, pudiéndose también este tipo de ordenación combinarse con una alteración de valores luminosos, con cromatismos variados, etc. La alteración de motivos, de situaciones cromáticas o de valores es otro de los recursos válidos en la plástica, como por ejemplo los efectos pantalla, donde se alternan zonas iluminadas y sombrías, o sea el claro-oscuro, utilizada por todos los paisajistas para alcanzar no solamente la profundidad, sino conseguir que la vista no se entanque en zonas muertas sino que se interese constantemente y sea atraída por las diferentes zonas alternadas en el cuadro.

El contraste también es un elemento de gran valor no solamente desde el punto de vista dibujístico,

sino cromático, luminoso e incluso narrativo, donde el interés de una composición se puede basar precisamente en este recurso.

Composición donde predomina una "dominante", es decir, donde un elemento, ya sea cromático, de imagen, de sentido destaca sobre los demás de una manera clara.

Consonancia, que viene a ser en realidad una repetición en grados diferentes de la dominante. Progresión ésta que puede ser debida a un color modulado, de formas o de luces.

Gradación, se denomina el efecto que presenta una serie de transiciones sucesivas que van desde los extremos determinados ya sean formales, de luz o de color.

Simetría, cuando se distribuyen elementos iguales en torno a una línea, a un centro o a un plano, que puede establecerse entre colores, con arreglo al plano del cuadro, entre líneas y entre imágenes en general podríamos decir que todo orden encierra en el fondo una simetría, aunque a veces el centro que rige ésta no se distinga de inmediato. Como elemento opuesto citaremos la asimetría, como la desigualdad de elementos a los lados de un centro, de una línea o de un plano..

Junto a los mencionados, cabría citar infinidad de distribuciones, de elementos, en horizontal, vertical, inclinados, radiales, curvos, circulares o las diferentes formas geométricas inscritas en un contorno rectangular, cuadrado, etc.

Siendo que el artista tiene que dirigir y organizar una verdadera orquesta de elementos diversos para llegar a concretar esa magnífica unidad que nos lleva a los límites más altos de nuestra sensibilidad y emoción, es obvio que todo estudio sobre las posibilidades de orden que intervienen en un cuadro aportará

al artista un más amplio ángulo de visión y una base más sólida para su intención creadora.

Junto a estas teorizaciones sobre la composición y después de una ligera reseña histórica, así como el haber indicado algunas singularidades intidas o meditadas por los genios de la pintura, cabe señalar que el magnífico libro de Basilio Kandinsky, titulado "Punto y línea frente al plano", donde se muestran interesantes observaciones sobre esta cuestión composicional del cuadro.

Y que va a ser en realidad este elemento abstracto de la composición, lo que hay que conseguir a la hora de desarrollar la asignatura que el alumno vea de inmediato, como primer paso, como base y como recurso indispensable para que el cuadro tenga junto a otros valores estéticos, la solidez que le confiere la idea clara de una forma determinada.

CRONOLOGIA DE EXPOSICIONES Y OTRAS CIRCUNSTANCIAS
EN EL ORDEN ARTISTICO Y PROFESIONAL.

1927

(4 de Febrero) Nace en La Laguna.

1939-1946

Estudia el bachillerato en el Instituto de Enseñanza Media de La Laguna.

1946-1948

Sigue los cursos de ingeniería en Madrid.

Se interesa por la pintura. Frequenta el Prado y la Escuela de Bellas Artes.

1948-1953

Estudios de Ciencias Químicas en la Universidad de La Laguna.

1950

Comienza Bellas Artes en la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

1953

CAPITULO III

Expone en la Sala Provenza, Tenerife. (Individual)

CRONOLOGIA DE EXPOSICIONES Y OTRAS CIRCUNSTANCIAS EN EL ORDEN ARTISTICO Y PROFESIONAL. *Químicas en la Universidad de La Laguna.*

Viaja por Cataluña y estudia la pintura románica.

Expone en Lérida, en la Residencia de Oficiales. (Individual)

1955

Marcha a Venezuela contratado por el Ministerio de Educación de aquel país.

Expone en el Salón Julio T. Arce, obteniendo el segundo y tercer premio de pintura.

Exposición en la Asociación de Escritores Venezolanos. Caracas. (Individual)

1956

Intervención en colectivas del Salón Arturo Michelena y Salón Oficial de Arte Venezolano.

Exposición en el Liceo Lisandro Alvarado, Barquisimeto. (Individual)

1957

Colectivas en el Salón Arturo Michelena, Salón D'Empire.

1927 Oficial de Arte Venezolano.
 (4 de Febrero) Nace en La Laguna.
 1939-1946
 Estudia el bachillerato en el Instituto de Enseñanza Media de La Laguna.
 1946-1948
 Sigue los cursos de Ingeniería en Madrid.
 Se interesa por la pintura. Frecuenta el Prado y la Escuela de Bellas Artes.
 1948-1953
 Estudios de Ciencias Químicas en la Universidad de La Laguna.
 1950
 Comienza Bellas Artes en la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.
 1953
 Expone en la Sala Provenza, Tenerife. (Individual)
 1954
 Termina la licenciatura en Ciencias Químicas en la Universidad de La Laguna.
 Viaja por Cataluña y estudia la pintura románica.
 Expone en Lérida, en la Residencia de Oficiales. (Individual)
 1955
 Marcha a Venezuela contratado por el Ministerio de Educación de aquel país.
 Expone en el Salón Julio T. Arce, obteniendo el segundo y tercer premio de pintura.
 Exposición en la Asociación de Escritores Venezolanos, Caracas. (Individual)
 1956
 Intervención en colectivas del Salón Arturo Michelena y Salón Oficial de Arte Venezolano.
 Exposición en el Liceo Lisandro Alvarado, Barquisimeto. (Individual)
 1957
 Colectivas en el Salón Arturo Michelena, Salón D'Empire,

Salón Oficial de Arte Venezolano.
 Exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, Caracas. (Individual)
 Es nombrado profesor de la Escuela de Artes Plásticas, Caracas.
 1958
 Nuevas colectivas en el Salón Oficial de Arte Venezolano, Salón Arturo Michelena, Sala Mendoza.
 Exposición en el Centro Profesional del Este, Caracas. (Individual)
 1958-1960
 Salón Oficial de Arte Venezolano. Exposición Nacional de Dibujo y grabado, Caracas. Exposición de Pintura Experimental, Caracas. (Colectivas)
 Exposición en el Casino de Santa Cruz de Tenerife. (Individual)
 Obtiene el primer premio en la Exposición Regional de pintura y escultura de Tenerife (1960)
 Exposición de monotipos y dibujos en el Museo de Bellas Artes, Caracas. (Individual)
 1961
 Testimonio de Arte Abstracto (colectiva), Tenerife.
 Regresa a Tenerife y fija su residencia en La Laguna.
 1962
 Exposición en el Círculo de Bellas Artes, Tenerife. (Individual)
 Premio de honor en la Exposición Regional de Tenerife.
 Exposición Spanisch Kulturinstitut, Munich (colectiva)
 Viaja por Francia y Alemania.
 Exposición de dibujos en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife. (Individual)
 1963
 Exposición en la Sala Neblí, Madrid. (Individual)
 Funda con otros artistas el grupo "Nuestro Arte"
 Primera exposición de dicho grupo en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

Exposición Canarias en Madrid. (colectiva) en Marcha, de 1964

Homenaje a Miguel Angel (colectiva). Exposición Experimental de Canarias. (colectiva)

Obtiene el título de profesor de dibujo por la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

Es nombrado profesor de colorido de la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. (individual)

1965 Exposición en la Galería Sen, Madrid. (Individual)

Segunda exposición del grupo "Nuestro Arte".

Obtiene el premio del Cabildo Insular de Tenerife en la VI Exposición Regional.

Nombrado profesor de dibujo técnico por la Universidad de La Laguna. en el Museo Municipal de Bellas Artes.

Exposición homenaje a Julio Tovar. (colectiva)

1966 Exposición en la Galería Sen, Madrid. (Individual)

Exposición en la Casa de Colón, Las Palmas (colectiva)

Exposición Centro Icodense, Tenerife (individual)

Exposición Modern Art Galery, Las Palmas (individual)

Expone fuera del Concurso en la VII Regional.

Interviene como Jurado calificador en esa Regional.

Casa Tomás Morales, Agaete, (colectiva) Cruz de Tenerife.

1967 (individual)

Exposición en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife (individual)

Exposición en el Ateneo de La Laguna, "Cosmoarte" (Individual) Ahorros en el Puerto de la Cruz, Tenerife.

1968-1969 en la Galería Yles, Las Palmas. (Individual)

Exposición homenaje a Oscar Domínguez. (colectiva)

Exposición en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid "Cosmoarte" (Individual)

Le adquiere un cuadro el Museo Español de Arte Contemporáneo.

Gana por oposición la plaza de profesor de entrada de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Santa Cruz, Tenerife.

Octubre, Inauguración de la Galería de Arte Rodin.

Le conceden la beca de la Fundación Juan Marcha, de pintura.

Exposición en el Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz. (Individual)

Participa en la Bienal de Sao Paulo. (Individual)

Exposición en el Museo Municipal de Santa Cruz, Tenerife. (Individual)

Exposición en el Ateneo, Madrid, (Individual)

Exposición en la Galería Sen, Madrid, (Individual)

1970

Exposición en la Sala de la Caja de Ahorros de Tenerife "litografías". (Individual)

1971

Exposición en el Museo Municipal de Bellas Artes, Tenerife. (Individual)

Exposición en la Galería Sen, Madrid. (Individual)

1973

Exposición en la Galería Gánigo, Santa Cruz de Tenerife (Individual)

1974

Exposición en la Galería Sen, Madrid. (Individual)

Exposición en la Club La Prensa, Santa Cruz de Tenerife. (Individual)

Exposición en Casa de Colón, Las Palmas (individual)

1975

Invitado para inaugurar la Sala de Arte y Cultura de la Caja de Ahorros en el Puerto de la Cruz, Tenerife.

Exposición en la Galería Yles, Las Palmas. (Individual)

1976

Exposición en la Galería Aritza, Bilbao. (Individual)

1977

Exposición en la Galería Fondo de Arte, Madrid. (individual)

Exposición en la Galería Botticelli, Las Palmas. (Individual)

1978

Octubre, Inauguración de la Galería de Arte Rodin.

1979

Es elegido Alcalde de La Laguna.

Exposición en la Sala Leyendeker, Tenerife. (Individual)

1980

Exposición en la Galería Vegueta, Las Palmas. (Individual)

1981

Exposición en el Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife. (Individual)

1982

Exposición en el Ateneo de La Laguna. (Individual)

Exposición en el Salón de Actos del Excmo. Ayuntamiento del Puerto de la Cruz. (Individual)

Nombrado Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Canarias, San Miguel Arcángel.

1983

Exposición en la Ermita San Miguel, La Laguna. (Individual)

1984

Exposición en la Sala de Arte y Cultura de la Caja General de Ahorros de Canarias. La Laguna. (Individual)

Exposición en la Sala de Arte Garoé. Santa Cruz de Tenerife. (Individual)

1985

Arco 85, en Galería Proyección, Madrid.

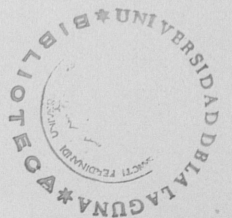
- "El muro y el cuadro", La Tarde, 20 de Julio, 1962.
- "Pintura en el andén", La Tarde, diciembre, 1962.
- "El visitante", La Tarde, 22 de Junio, 1963.
- "El objeto sobre el cuadro", "La pintura de San Seguido", La Tarde, 14 de Junio, 1963.
- "Georges Braque", La Tarde, 17 de Octubre, 1963.
- "Francisco de Zurbarán", La Tarde, 17 de Diciembre, 1964.
- "Le Corbusier", La Tarde, 9 de Septiembre, 1965.
- "Significación de la pintura de Tapies", La Tarde, 5 de Agosto, 1965.
- "Pasen, señores, pasen..." "en torno a la plástica de hoy", La Tarde, 19 de Julio, 1966.
- "La última pincelada" "ligera meditación sobre pintura", La Tarde, 16 de febrero, 1966.
- "Academ **CAPITULO IV** antiacademia", "algo en torno a esa aventura del arte", La Tarde, 1 de marzo, 1966.
- "Noticia y divagación sobre dos cuadros", La Tarde, **PUBLICACIONES DEL AUTOR SOBRE ARTE.**
- "Disyuntiva estética en la pintura de Yolanda Martín", La Tarde, marzo, 1966.
- "Pablo Picasso, la dimensión popular del genio.", 22 de febrero, 1966.
- "Nueva dimensión plástica" "Opticalart, Popart y el cosmonauta", La Tarde, marzo.
- "El arte que se expone" "la visión polar o el movimiento syn", La Tarde, 7 de Noviembre, 1967.
- "La pintura de Name y su apasionada preferencia estética", La Tarde, 27 de Noviembre, 1967.
- "La pintura de Meyes Helbeck", La Tarde, 8 de Diciembre, 1967.
- "José Vento en el Museo Municipal", La Tarde, mayo, 1967.
- "Breve crónica de una conspiración estética", 30 de Julio, 1968.
- "Pinturas de Lola Massieu en el Museo", La Tarde, 8 de Julio, 1968.

- "El muro y el cuadro", La Tarde, 20 de Julio, 1962.
- "Pintura en el andén", La Tarde, diciembre, 1962.
- "El visitante", La Tarde, 22 de Junio, 1963.
- "El objeto sobre el cuadro", "La pintura de San Segundo", La Tarde, 14 de Junio, 1963.
- "Georges Braque", La Tarde, 17 de Octubre, 1963.
- "Francisco de Zurbarán", La Tarde, 17 de Diciembre, 1964.
- "Le Corbusier", La Tarde, 9 de Septiembre, 1965.
- "Significación de la pintura de Tapies", La Tarde, 5 de Agosto, 1965.
- "Pasen, señores, pasen..." "en torno a la plástica de hoy", La Tarde, 19 de Julio, 1966.
- "La última pincelada" "ligera meditación sobre pintura", La Tarde, 16 de febrero, 1966.
- "Academia para la antiacademia", "algo en torno a esa aventura del arte", La Tarde, 1 de marzo, 1966.
- "Noticia y divagación sobre dos cuadros", La Tarde, 5 de Mayo, 1966.
- "Disyuntiva estética en la pintura de Yolanda Martín", La Tarde, marzo, 1966.
- "Pablo Picasso, la dimensión popular del genio.", 22 de febrero, 1966.
- "Nueva dimensión plástica" "Opticalart, Popart y el cosmonauta", La Tarde, marzo.
- "El arte que se expone" "la visión polar o el movimiento syn", La Tarde, 7 de Noviembre, 1967.
- "La pintura de Name y su apasionada preferencia estética", La Tarde, 27 de Noviembre, 1967.
- "La pintura de Meyes Helbeck", La Tarde, 8 de Diciembre, 1967.
- "José Vento en el Museo Municipal", La Tarde, mayo, 1967.
- "Breve crónica de una conspiración estética", 30 de Julio, 1968.
- "Pinturas de Lola Massieu en el Museo", La Tarde, 8 de Julio, 1968.

- "De lo aprendido a lo creado", El Día, 5 de octubre, 1969.
- "Ramón Vunyes en el Museo Municipal", La Tarde, 13 de noviembre, 1969.
- "La Escuela Ukiyo-E, en el Museo Municipal", El Día, 19 de enero, 1972.
- "Dibujo de Jorge Lindell". El Día, 17 de noviembre, 1976.

CAPÍTULO V

NARRACIONES LITERARIAS Y OTROS TRABAJOS



- "Historia de un hombre que construyó una especie de cajón." 22 agosto, 1963.
- "Historia de un mendigo burlesco". La Tarde, 13 de septiembre, 1963.
- "El turista". La Tarde, 13 de marzo, 1964.
- "El embalse". La Tarde, 23 de Julio, 1964.
- "Lectura poética de Pilar Lojendio y palabras de Julio Tovar", La Tarde, 3 de diciembre, 1964.
- "Cuadro de Navidad". La Tarde, 23 de enero, 1965.
- "Tarde de Junio". La Tarde, 3 de junio, 1965.
- "El hombre que no recibía correspondencia.". La Tarde, abril, 1966.
- "Hace un año que murió Julio Tovar.", La Tarde, 8 de septiembre, 1966.
- "El último retrato". La Tarde, 11 de agosto, 1966.
- "El artef CAPITULO V odemes". Agosto, 1966.
- "El cuadro". La Tarde, 20 de Junio, 1967.

NARRACIONES LITERARIAS Y OTROS TRABAJOS PUBLICADOS

- 1971..
- "Mosca y realidad diferida". El Día, 3 de enero, 1973.
- "Viñeta para un epitafio". La Tarde, 20 de septiembre, 1973.

- "Historia de un hombre que construyó una especie de cajón." 22 agosto, 1963.
- "Historia de un mendigo burlón". La Tarde, 12 de septiembre, 1963
- "El turista", La Tarde, 13 de marzo, 1964.
- "El embalse", La Tarde, 23 de Julio, 1964.
- "Lectura poética de Pilar Lojendio y palabras de Julio Tovar", La Tarde, 3 de diciembre, 1964.
- "Cuadro de Navidad", La Tarde, 22 de enero, 1965.
- "Tarde de Junio". La Tarde, 3 de junio, 1965.
- "El hombre que no recibía correspondencia.", La Tarde, abril, 1966.
- "Hace un año que murió Julio Tovar.", La Tarde, 8 de septiembre, 1966.
- "El último retrato", La Tarde, 11 de agosto, 1966.
- "El artefacto de Nicodemes", Agosto, 1966.
- "El cuadro", La Tarde, 20 de Junio, 1967.
- "Felicidades, Don Pablo", El Día, 23 de noviembre, 1971..
- "Mosca y realidad diferida", El Día, 3 de enero, 1973.
- "Viñeta para un epitafio", La Tarde, 20 de septiembre, 1973.

- Alfaro, José R.: Pinturas de Pedro González. "Hoja del Lunes", Madrid, 6 de mayo, 1968.
- Alfaro, José R.: Pedro González. "Hoja del Lunes", Madrid, 14 de junio, 1971.
- Alfaro, J.R.: Sabiduría y sutileza plásticas en la obra de Pedro González. "Hoja del Lunes", Madrid, 1977.
- Alonso, María Rosa: Pedro González. "Catálogo Exposición Museo de Bellas Artes", Caracas, 1957.
- Alvarez Cruz, Luis: Pedro González. "La Tarde", Santa Cruz de Tenerife, 2 de diciembre, 1958.
- Areán, Carlos: Pedro González. "La Estafeta Literaria", Madrid, 3 de marzo, 1963.1
- Areán, Carlos: Pedro González. "La Estafeta Literaria", Madrid, enero, 1970.
- Areán CAPITULO VI Pedro González. "La Estafeta Literaria", Madrid, 1 de septiembre, 1971.
- BIBLIOGRAFIAos: Pedro González (monografía). Galería Sen. Madrid, 1970.
- Areán, Carlos: Pedro González. "Pintura abstracta española", Bellas Artes 72, nº 15.
- Areán, Carlos: Pedro González. "Pintor indefinible", Catálogo de la Exposición Fondo de Arte. Madrid, 1977.
- Areán Carlos: 30 años de arte en España. Madrid, 1972.
- Areán Carlos: Arte joven en España, "Publicaciones españolas", Madrid, 1971.
- Areán, Carlos: La parca magia de Pedro González, pintor indefinible. "La Estafeta Literaria", Madrid, 1976.
- Arozarena, Rafael: La luz de los Hemisferios basales. "El Día", Santa Cruz de Tenerife, 1973.
- Ayllon, José: Pedro González. "Catálogo Exposición Galería Sen", Madrid, 1971.
- Azcoaga, Enrique: Pedro González. "Catálogo Exposición Sala del Prado del Ateneo de Madrid", 1969.
- Ballester, J.M.: Pedro González. "Madrid", 12 de junio, 1971.

- Alfaro, José R: Pinturas de Pedro González, "Hoja del Lunes", Madrid, 6 de mayo, 1968.
- Alfaro, José R.: Pedro González, "Hoja del Lunes", Madrid, 14 de junio, 1971.
- Alfaro, J.R.: Sabiduría y sutileza plásticas en la obra de Pedro González, "Hoja del Lunes", Madrid, 1977.
- Alonso, María Rosa: Pedro González, "Catálogo Exposición Museo de Bellas Artes", Caracas, 1957.
- Alvarez Cruz, Luís: Pedro González, "La Tarde", Santa Cruz de Tenerife, 2 de diciembre, 1958.
- Areán, Carlos: Pedro González, "La Estafeta Literaria", Madrid, 3 de marzo, 1963.1
- Areán, Carlos: Pedro González, "La Estafeta Literaria", Madrid, enero, 1970.
- Areán, Carlos: Pedro González, "La Estafeta Literaria", Madrid, 1 de septiembre, 1971.
- Areán, Carlos: Pedro González (monografía). Galería Sen. Madrid, 1970.
- Areán, Carlos: Pedro González, "Pintura abstracta española", Bellas Artes 72, nº 15.
- Areán, Carlos: Pedro González, "Pintor indefinible", Catálogo de la Exposición Fondo de Arte. Madrid, 1977.
- Areán Carlos: 30 años de arte en España. Madrid, 1972.
- Areán Carlos: Arte joven en España, "Publicaciones españolas", Madrid, 1971.
- Areán, Carlos: La parca magia de Pedro González, pintor indefinible. "La Estafeta Literaria". Madrid, 1976.
- Arozarena, Rafael: La luz de los Hemisferios basales. "El Día", Santa Cruz de Tenerife, 1973.
- Ayllon, José: Pedro González, "Catálogo Exposición Galería Sen", Madrid, 1971.
- Azcoaga, Enrique: Pedro González, "Catálogo Exposición Sala del Prado del Ateneo de Madrid", 1969.
- Ballester, J.M.: Pedro González, "Madrid", 12 de junio, 1971.

- Bessega, Martín: Exposición de Pedro González, "La Religión", Caracas, 24 de agosto, 1968.
- Bon, Juan: Pedro González, "La Tarde", Santa Cruz de Tenerife, 27 de agosto, 1959.
- Borges, Vicente: Arte de Pedro González, "La Tarde", Santa Cruz de Tenerife, 29 de agosto, 1959.
- Calzadilla, Juan: Los dibujos de Pedro González, "El Nacional", Caracas, 8 de septiembre, 1960.
- Cajide, Isabel: Los espacios ingravidos de Pedro González, "Artes", Madrid, 1968.
- Cajide, Isabel: Pedro González, "Artes", Madrid, octubre, 1968.
- Campoy, A.M.: Pedro González, "ABC", Madrid, 31 de octubre, 1969.
- Campoy, A.M.: Pedro González, "ABC", Madrid, junio, 1971.
- Campoy, A.M.: Pedro González, "ABC", Madrid, 1977.
- Castro, Fernando: Veinticinco notas sobre la pintura de Pedro González. "Catálogo Galería Leyendecker". Santa Cruz de Tenerife, 1979.
- Castro, Fernando: La topología del olvido. "Rev. Hartísimo" nº 4, sep/oct/nov/dic/1984
- Castro, Fernando: Las artes plásticas canarias del siglo XX "Historia de Canarias", T. III, pp. 323-324, Cupsa Ed/Ed. Planeta, Madrid, 1981.
- Castro, Fernando: Las artes plásticas después de la Guerra Civil. "Historia de Canarias", pp. 293/296, Edirca S.L., Las Palmas de Gran Canaria, 1982.
- Castro, José de: Pedro González, "Informaciones", Madrid, 11 de mayo, 1968.
- Castro Arines, José de: Pedro González, "Informaciones" Madrid, 1977.
- Cobos, Antonio: Pedro González. "Ya", Madrid, 21 de Julio, 1971.

Díaz-Bertrana, Carlos y Gaviño, Carlos: Pedro González, el estruendo silencioso. "El Día", 11 de mayo, 1983.

Doreste, Ventura: Sobre Pedro González. Un intérprete y enjuiciador de la realidad de su tiempo. "El Día", 4 de marzo, 1976.

Erminy, Perán: Pedro González, "Catálogo Exposición de Museo de Bellas Artes", Caracas, 1960.

Faraldo, Ramón: Pedro González, "Ya", 13 de Marzo, 1963.

Figuerola Ferretti, L.: Pedro González, "Arriba", 26 de octubre, 1969.

Frontado, Valentín: Impresiones sobre el 18º Salón de Arte Abstracto. "El Heraldó", Caracas, 1957.

García, Sergio: Pedro González, "La Tarde", Santa Cruz de Tenerife, 17 de junio, 1957.

García Delgado, Fernando: Pedro González. "El Día", Santa Cruz de Tenerife, 1977.

García Delgado, Fernando: Pedro González, signos y mensajes. "La Provincia", Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

García de Vegueta: Pedro González, "La Provincia", Las Palmas de Gran Canaria, 1976.

García Viñolas, M.A.: Pedro González, "Ya", Madrid, 7 de junio, 1968.

García-Viñolas, M.A.: Pedro González, "Pueblo", Madrid, 22 de octubre, 1969.

García-Viñolas, M.A.: Pedro González, "Pueblo", 2 de junio, 1971.

González Padrón, Celestino: Pedro González, "La Tarde", Santa Cruz de Tenerife, 20 de febrero, 1962.

Gutiérrez, Faly: En las últimas formas de Pedro González, "El Día", Santa Cruz de Tenerife, 1973.

Gutiérrez, Faly: Cuando se abren las puertas esperpénticas de Pedro González. "El Día", Santa Cruz de Tenerife, 1973.

Miranda, Teodoro: Pedro González. "El Nacional", Caracas, 28 de agosto, 1958.

Gutiérrez, Faly: Recensión de una biografía de Pedro González. "El Día", 14 de julio, 1973.

Gutiérrez, Faly: Pedro González, el testimonio de un creador. "El Día", Santa Cruz de Tenerife, 1974.

Gutiérrez, Faly: Pedro González, "El Día", Santa Cruz de Tenerife, 1976.

Guzmán, Félix: Pedro González, "Catálogo Exposición Centro Profesional del Este", Caracas, 1958.

Hernández Perera, Jesús: Pedro González, "Catálogo Exposición Museo Municipal de Bellas Artes", Tenerife, 1967.

Hierro, José: Pedro González, "El Alcázar", Madrid, 13 de marzo, 1963.

Hierro, José: Pedro González, "El Alcázar", Madrid, 8 de mayo, 1968.

Hierro, José: Pedro González, "Catálogo Exposición", Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1968.

Hierro, José: Pedro González, "Nuevo Diario", junio, 1971.

Hierro, José: Pedro González, "La Actualidad Española", 1977.

Izquierdo, Eliseo: Pedro González, "El Día", Santa Cruz de Tenerife, 13 de septiembre, 1967.

Izquierdo, Eliseo: Maestría y Magisterio de Pedro González, "Catálogo Exposición Galería Yles", Las Palmas de Gran Canaria, 1976.

Lite, Enrique: Pedro González, "La Tarde", Santa Cruz de Tenerife, marzo, 1962.

Lledo, Emilio: Lenguaje y pintura, "Catálogo Exposición Museo Municipal de Bellas Artes", Santa Cruz de Tenerife, 1967.

Martínez de Lahidalga, Rosa: Pedro González, "La Estafeta Literaria", Madrid, 1976.

Miguel, Pilar de: Pedro González, "Índice", 1-15 mayo, 1971.

Miranda, Teodoro: Pedro González, "El Nacional", Caracas, 28 de agosto, 1958.

Morales Clavijo, José: Oleos de Pedro González. "El Día", Santa Cruz de Tenerife, 1967.

Morales Clavijo, José: 30 obras de Pedro González. "El Día", Santa Cruz de Tenerife, 15 mayo, 1969.

Memitz, Fritz: Abstrakte Maler au Teneriffa. "Sunddeutsche-Zeiutung", Munich, 23/24 de junio, 1962.

Bueti Arkaudem, Víctor: Pedro González, "Aulas 63", Madrid, mayo, 1963.

Nieto Alcaide, Víctor: Pedro González, "Catálogo Exposición Museo Municipal de Bellas Artes" Santa Cruz de Tenerife, 1971.

Omar, Alberto: Ante 30 cuadros de Pedro González. "El Día", 25 de mayo, 1969.

Ortega Abraham, Luís: Una aproximación a la Gaceta semanal de las Artes de La Laguna, 1974. "Tesis doctoral" (presentada en la Escuela de Periodismo de la Universidad de La Laguna).

Ortega Abraham, Luís: Pedro González en la Galería Sen, de Madrid, "La Tarde", Santa Cruz de Tenerife, 1974.

Ortega Abraham, Luís: "Catálogo Sala de Arte Garoé", Santa Cruz de Tenerife, 1984.

Parejo, Manuel: Pedro González, "Catálogo Exposición Sala de Arte y Cultura", La Laguna, 1970.

Pérez Minik, Domingo: Pedro González, pintor de una Cosmogonía. "Catálogo Exposición Museo Municipal de Bellas Artes", Santa Cruz de Tenerife, 1967.

Pérez Minik, Domingo: Cosmoarte de Pedro González. "El Día", Santa Cruz de Tenerife, marzo, 1968.

Pérez Minik, Domingo: Pedro González, el paréntesis de un itinerario porfiado. "El Día", 2 de diciembre 1973.

Pinto Grote, Carlos: Nuestro Arte, "Catálogo Exposición del Grupo", Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife, 1963.

Pinto, Carlos E.: Pedro González o la unidad del arte. "Catálogo Exposición Ermita San Miguel, La Laguna, 1983.

- Pinto, Carlos E.: Pedro González, "Rev. Hartísimo" nº 2, mar/abr/mayo, 1984.
- Rial, José Antonio: Pedro González, "El Universal", Caracas, 30 de octubre, 1958.
- Ríos Ruíz, Manuel: Pedro González y el Cosmoarte. "SP", Madrid, 30 de abril, 1962.
- Salcedo, Ernesto: Pedro González, "Catálogo Exposición Museo Municipal de Bellas Artes". Santa Cruz de Tenerife, 1967.
- Salcedo, Ernesto: La soledad del hombre en el cosmoarte de Pedro González. "Catálogo Exposición Excmo. Ayuntamiento del Puerto de la Cruz", 1982.
- Sánchez, Mario: La hondura del paisaje venezolano expresada en el pintura de Pedro González"
- Sánchez Marín, V.: La gravidez flotante en la pintura de Pedro González, "Goya", nº 53.
- Sánchez Marín, V.: Pedro González. "Goya", mayo-junio, 1968.
- Sánchez Marín, V.: Pedro González, "Goya", nº 93.
- Santana, Lázaro: Pedro González, "Diario de Las Palmas", Las Palmas de Gran Canaria, 17 de febrero, 1971.
- Santana, Lázaro: Pedro González y su aportación a la pintura de hoy. "El Día", Santa Cruz de Tenerife, 2 de marzo, 1971.
- Santana, Lázaro: La pintura de Pedro González, "Bellas Artes, 72", Madrid, nº 15.
- Santana, Lázaro: Pedro González, "Monografía Col. Artistas Españolas Contemporáneos". M.E.C., Madrid, 1973..
- Santana, Lázaro: Pedro González: Razón y Fantasía. "Catálogo Exposición Casa Colón", Las Palmas, 1974.
- Seco, Carlos: Introducción a la Historia de España. Ed. Teide. Barcelona, 1971.
- Sosa, Chano: Pinturas de Pedro González. "El Eco de Canarias". Las Palmas, 1976.
- Subero, Efraín: Pedro González, "El Universal", Caracas 14 de agosto, 1958.

- Tarquis, Miguel: Pedro González. "Catálogo Exposición Ateneo de La Laguna.", 1967.
- Toro Ramos, Francisco: la pintura de Pedro González. "El Día", Santa Cruz de Tenerife, marzo, 1968.
- Toro Ramos, Francisco: Pedro González. "El Día", 21 de mayo, 1969.
- Villagómez: Pedro González. "La Codorniz". Madrid, 19 de mayo, 1968.
- Esterdahl, Eduardo: "Catálogo Exposición Círculo de Bellas Artes". Tenerife, 1962.
- Westerdahl, Eduardo: La pintura de Pedro González. "El Día", Santa Cruz de Tenerife, 25 de marzo, 1972.
- Westerdahl, Eduardo: Pedro González. "Catálogo Exposición Sala Neblí", Madrid, 1963.
- Westerdahl, Eduardo: Pedro González. "Catálogo Exposición Círculo de Bellas Artes", Santa Cruz de Tenerife, 1968.
- Westerdahl, Eduardo: Pedro González. "Catálogo Exposición Museo Municipal de Bellas Artes", Santa Cruz de Tenerife, 1969.
- Zaya, Antonio: "Gaceta de Arte", Madrid. 1976.

CIAS EN EL ORDEN ARTISTICO Y PROFESIONAL... 73

CAPITULO IV.

PUBLICACIONES DEL AUTOR SOBRE ARTE... 75

INDICE

	PAG.
CAPITULO I.	
TRAYECTORIA ARTISTICA Y EVOLUCION ESTETICA.....	2
 CAPITULO II.	
BREVES REFLEXIONES SOBRE EL DIBUJO, EL COLOR Y LA COMPOSICION:	
EL DIBUJO.....	38
LIGERA APROXIMACION AL FENOMENO LUMINOSO, CO- MO INTRODUCCION A LA TEORIA DEL COLOR Y A LA REFLEXION SOBRE EL COLOR EN EL ARTE:	
Sobre la luz.....	53
Sobre el color.....	56
EL COLOR EN EL ARTE.....	63
LA COMPOSICION.....	68
 CAPITULO III.	
CRONOLOGIA DE EXPOSICIONES Y OTRAS CIRCUNSTAN- CIAS EN EL ORDEN ARTISTICO Y PROFESIONAL.....	73
 CAPITULO IV.	
PUBLICACIONES DEL AUTOR SOBRE ARTE.....	79
 CAPITULO V.	
NARRACIONES LITERARIAS Y OTROS TRABAJOS PUBLI- CADOS.....	82
 CAPITULO VI.	
BIBLIOGRAFIA.....	84

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
BIBLIOTECA



* 6 6 0 3 0 6 0 8 7 9 *