Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

Orígenes de José Guerrero

DISCURSO

pronunciado por el

Ilmo. Sr. D. EDUARDO QUESADA DORADOR

en su recepción académica

y

CONTESTACIÓN

del

Ilmo. Sr. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR

GRANADA

MMXVIII

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

Orígenes de José Guerrero

DISCURSO

pronunciado por el

Ilmo. Sr. D. EDUARDO QUESADA DORADOR

en su recepción académica

y

CONTESTACIÓN

del

Ilmo. Sr. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO DE LA FACULTAD DE DERECHO
DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA EL DÍA CATORCE DE DICIEMBRE

GRANADA
MMXVIII

© de la edición Real Academia de Bellas Artes
de Nuestra Señora de las Angustias, Granada.
© de los textos sus autores
© de las fotografías Javier Algarra

Maqueta Susana Martínez Ballesteros
Impresión Imprenta del Arco, Granada.
Encuadernación Encuadernaciones Olmedo, Granada.

Depósito Legal GR-1570-2018

Discurso del

Ilmo. Sr. D. Eduardo Quesada Dorador

Orígenes de José Guerrero

Sr. Director,
Sras. y Sres. Académicos,
Señoras y Señores:

Gracias a los miembros de esta Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada por considerarme con méritos suficientes para pertenecer a ella; y, en particular, a los miembros de su Sección de Escultura don José Antonio Castro Vílchez, don Miguel Barranco López y don Juan Antonio Corredor Martínez, que fueron quienes hicieron la correspondiente propuesta; y, más en particular todavía, al primero de ellos, don José Antonio Castro Vílchez, presidente de dicha sección, delicado escultor granadino y amoroso investigador de su arte y su oficio en la Granada del siglo XX, en las generaciones inmediatamente anteriores a la suya, que fue quien pensó que yo fuera académico de Granada y me preguntó, para mi sorpresa, si me gustaría serlo.

Gracias, no menos en particular, a mi maestro don Ignacio Henares Cuéllar, quien, adivinando mi deseo de que fuese él quien contestara mi discurso en este acto de recepción y mi temor a pedírselo, que no era sino temor a ponerlo en un engorroso compromiso, me dijo sonriendo que él lo haría.

Siendo tan de agradecer que los miembros de esta centenaria corporación aprobaran mi pertenencia a ella, considerando suficientes mis posibles méritos, no puede serlo menos que don Ignacio Henares se decidiera, además, a respaldarlos de este modo. Me tranquiliza pensar que es lo que siempre ha hecho conmigo, con una generosidad que diría que es una de sus principales cualidades, siendo tantas y tan señaladas en lo intelectual y en lo personal. Su generosidad siempre ha sido su primera cualidad hacia mí, si es que esta frase está correctamente compuesta; generosidad, precisamente,

tan intelectual como personal. Y siempre me ha respaldado o defendido infinitamente mejor que yo mismo, como siempre ha hecho y hará todo. Pero esta vez va a hacerlo ante esta corporación y con un discurso leído, es decir, con un texto escrito, con un auténtico Ignacio Henares, lo que no deja de ir bastante más allá y abrumarme en consecuencia.

Pensarlo me lleva a junio de 1978, al primer texto suyo que leí, siendo estudiante de bachillerato, unos años antes de conocerlo a él: «En el centenario de José María Rodríguez-Acosta: notas sobre estética contemporánea»[1]. Pese a los limitados conocimientos con los que pude leerlo, en sus páginas percibí a un Rodríguez-Acosta literalmente nuevo, sin que dejara de ser el de siempre, el artista que tanto había admirado en el Museo de Bellas Artes de Granada y en su carmen de la Alhambra, el de la Fundación Rodríguez-Acosta; diré más, siendo más exactamente ese artista. Era un ensayo de inusitada intensidad, relativamente breve por extremadamente concentrado; avanzado como ningún otro en la consideración contemporánea, final y definitivamente moderna —posmoderna de hecho, sin ningún menosprecio del orden artístico frente al que surgió y se definió la vanguardia, la más estricta modernidad—, del artista granadino, revelándolo en su preciso momento histórico y cultural. Y no solo avanzaba en esa nueva consideración del artista, sino, con ella, en la de todo el arte novecentista español. A ese artista y a ese arte me dedicaría con asiduidad luego, hasta hoy, y creo que siempre, por inconsciente que pudiera ser al hacerlo, desde lo aprendido en esas páginas, dentro, claro está, de mis capacidades. Del mismo modo recordaría el texto que dedicó en 1984 a José María López Mezquita, «José María López Mezquita y las ideas artísticas de

1 Henares Cuéllar, Ignacio L. «En el centenario de José María Rodríguez-Acosta: notas sobre estética contemporánea». En: Henares Cuéllar, Ignacio L.; Orozco Díaz, Emilio. *José María Rodríguez-Acosta. 1878-1941. Entre el academicismo y el historicismo. Reflexión histórica en los cien años de su nacimiento*. Catálogo de la exposición. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, Banco de Granada, 1978, s. p.

su época»[2], que enseguida vi como continuación de aquel otro, verdadero núcleo de un conocimiento que no podía sino crecer y crecer en torno a él, a partir de él. En realidad, nada suyo que haya leído, escrito breve o libro, ha tenido un valor distinto para mí.

La imagen que tuve de aquel primer texto al leerlo fue la de un todo compacto y brillante como un diamante, con su fulgor y también con su dureza, haciéndome ver de inmediato una exigencia tan modélica como de prácticamente imposible emulación. Unos años después, estudiando Historia del Arte en la Universidad de Granada, fui alumno de don Ignacio Henares, y pude confirmar una y otra vez esas primeras impresiones; como he seguido haciendo hasta ahora, leyéndolo o escuchándolo, siendo lo que siempre seré: un alumno suyo. Muchas gracias.

A estos agradecimientos debo añadir un sentido recuerdo a mi maestro don Domingo Sánchez-Mesa Martín como mi predecesor en la medalla número 9 de esta Real Academia, que trataré de llevar desde hoy con una responsabilidad redoblada por este hecho.

Diría que don Domingo Sánchez-Mesa creyó tanto en mis posibilidades como historiador del arte que nunca he estado ni estaré a la altura de esa creencia, aunque lo intente en lo que pueda. También vio en mí un granadinismo, por utilizar la palabra que él usaba, cercano a lo excesivo; que, sin embargo, sí reconozco. Lo reconozco porque puedo hacerlo sin ninguna jactancia, porque, en lo más sustancial, no lo creo nada distinto de mi condición de granadino, algo que, en principio, no me ha costado nada ser.

Sin duda, don Domingo Sánchez-Mesa tiene mucho que ver con que hoy esté aquí, pues me consta que mi dedicación a Juan Cristóbal, el mayor

---

2 Henares Cuéllar, Ignacio. «José María López Mezquita y las ideas artísticas de su época». En: Gállego, Julián; Henares Cuéllar, Ignacio; Revilla Uceda, Mateo; Rodríguez-Acosta Carlström, Miguel. *López Mezquita*. Catálogo de la exposición. Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1978, pp. 29-38.

escultor granadino del siglo XX, pesó en aquel afán inicial de don José Antonio Castro Vílchez, y fue con don Domingo Sánchez-Mesa con quien la empecé hace más de tres décadas, al proponerle a Juan Cristóbal como tema de mi memoria de licenciatura, tema que aprobó con gusto. Pronto me incorporó a la preparación de la exposición del artista que ideó como cierre del ciclo de muestras individuales de escultores granadinos contemporáneos que venía programando, con empeño e ilusión muy personales, desde el Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada, comisariadas por él mismo. La exposición, *Juan Cristóbal (1898-1961)*, se celebró en el Palacio de Carlos V en 1984, organizada por el Patronato de la Alhambra y el Generalife. Fue la primera exposición en la que trabajé, a la que han seguido otras muchas, espero que afinando mi cultivo del género historiográfico que constituyen, especialmente elocuente por articular un discurso, resultado de una investigación, con piezas originales[3]. Andando los años, esa dedicación a Juan Cristóbal se concretó en otros escritos y en otra exposición, *Juan Cristóbal (1896-1961)*, de la que fui comisario, y, lo que es incomparablemente más importante para mí, en mi preocupación por que el artista esté lo mejor representado posible en el Museo de Bellas Artes de Granada, su ciudad. Por cierto que el que Granada fuese su ciudad, el que él fuese granadino, no lo digo yo, lo decía él mismo, Juan Cristóbal, como suele precisar su hijo Juan Cristóbal González Granel:

> Yo nunca oí a mi padre decir que era otra cosa que granadino. Siempre granadino, y de Granada, que es donde se formó como persona y como artista, que es… la verdad.

Esto no quiere decir que olvidara Ohanes, donde nació y vivió sus primeros años.

Tampoco puedo dejar de referirme a la pasión de don Domingo Sánchez-Mesa por la escultura policromada granadina, su gran objeto de

---

3 *Vid*. Quesada Dorador, Eduardo. «La exposición como investigación». *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série* (Madrid), n.º 46 (2), 2016, pp. 293-301.

estudio, que él, como hijo de escultor de imágenes, sentía con la mayor calidez, con auténtica familiaridad, como si todo ese gran ciclo renacentista, manierista y barroco, sobre todo barroco, hubiese ocurrido en un remoto periodo de su infancia. Le apasionaba ese mundo en sus principales creaciones y figuras: Florentino, Siloé, Gaviria, Rojas, los García, Cano, los Mena, los Mora, Risueño, Ruiz del Peral… Singularmente, Risueño y los García, pero, por encima de todos, Cano. Alonso Cano le apasionaba en todos sus aspectos, no solo como escultor, que es como él lo veía en primer lugar; también, naturalmente, como pintor, y como dibujante, y como diseñador, tracista o arquitecto. Toda esa pasión era y es una pasión plenamente compartida por mí, aunque no haya hecho aportaciones al conocimiento de esa copiosa materia comparables ni de lejos a las suyas.

Este inexcusable recuerdo, que es también gratitud, introduce varios temas interesantes, entre otros que podrían ser: granadinismo, Juan Cristóbal, escultura policromada granadina.

(Granadinismo.) En principio, decía, mi posible granadinismo me habría costado lo que mi condición de granadino: nada. Es más, no tendría otro origen que un primer placer estético ante un primer espectáculo del mundo, diciéndolo con el título de uno de los buenos cuadros de Ismael de la Serna, *Espectáculo del mundo*: el de Granada como paisaje natural y artístico, con tanto protagonismo de lo artístico que incluiría lo natural, las visiones de lo natural, más que al contrario; cosa muy lógica en la ciudad de jardines y miradores que seguía siendo Granada en gran parte, al menos en la parte que a mí me asombraba, por no hablar de tantos paisajes pictóricos, literarios o musicales que iría sabiendo que existían. Muy naturalmente, mi primera y más intensa comprensión de lo estético en general y de lo artístico en particular sería mi primera comprensión de una Granada contemplada o seleccionada en ese sentido. Aunque más sintéticas, no faltarían otras comprensiones así, adquiridas casi en paralelo por otros medios, de los libros a la televisión, y en otros lugares. Verdadero manantial de ellas fueron los viajes por España a los que mis padres nos llevaron a mis hermanos y a mí en vacaciones, que nunca les agradeceré lo suficiente y que hoy, pasados tantos años y tras la pérdida de mi padre,

solo puedo ver como algo muy parecido a la felicidad, a esa felicidad que, como el jinete de *El instante preciso* de Guillermo Pérez Villalta, no vemos en toda su perfección mientras la estamos viviendo. Francisco Javier Parcerisa habría llamado a aquellos itinerarios nuestros, los llamó de hecho en su tiempo, en pleno siglo XIX, recuerdos y bellezas de España: catedrales, iglesias, monasterios, palacios, perspectivas, paisajes... Y, junto a todo ello, museos, cuantos más mejor, y más y mejor que ninguno, obviamente, el del Prado. El «*¡Dios mío!*» del Rafael Alberti adolescente ante el Museo del Prado —«*¡El Museo del Prado! ¡Dios mío!*»— fue el mío, el nuestro, el de todos, aunque no todos llegáramos solamente de pinares, mares y playas[4]. Y también estuvieron los museos más propios de ese tiempo nuestro: el Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca; el Teatro-Museo Dalí, en Figueras; la Fundació Joan Miró, en Barcelona; o el Museo Español de Arte Contemporáneo, en Madrid.

A otra escala, ese tiempo moderno fue en Granada el de la sala de exposiciones del Banco de Granada, a la que se accedía por el vestíbulo del elegante edificio de José María García de Paredes, que exhibía permanentemente una de las mejores telas metálicas de Manuel Rivera y una de las mejores esculturas móviles de Eusebio Sempere, tras dejar a mano izquierda la fuente de mármol blanco del portal, personal versión del arquitecto, más artista que nunca, de varios de los mitos del agua en Granada.

En realidad, nada de lo comprendido en toda esa materia más allá de Granada supuso una contradicción sino un perfeccionamiento de lo comprendido en ella, de esa primera comprensión de Granada, haciéndola cada vez más nítida, más ajustada y objetiva, más real, perfilando los límites de la propia Granada, pero, a la vez, lo que de más extraordinario y único revelaba. Y así hasta ahora, con un conocimiento de causa cada vez más amplio, aunque solo haya sido por el paso imparable de los años, aparte de por unos

4 Alberti, Rafael. *A la Pintura.* Prólogo de María Asunción Mateo y reflexión final de Pere Gimferrer. Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, p. 25.

estudios universitarios especializados, y por una actividad posterior igualmente especializada.

A la conciencia resultante y a la responsabilidad derivada de ella, responsabilidad necesariamente activa, extremada por la irresponsabilidad tantas veces exhibida por muchos de quienes más deberían mostrar lo contrario, es a lo único que llamaría granadinismo, o lo único que aceptaría como tal en mi caso.

Si el coste inicial de ese posible granadinismo fue nada, si fue puro placer estético, el coste del ejercicio de esa responsabilidad es enorme, y el placer, muchas veces, si no la mayoría de las veces, ninguno; todo lo contrario.

En momentos especialmente ingratos de ese ejercicio —la defensa de *El instante preciso* de Guillermo Pérez Villalta o la del Centro José Guerrero serían algunos, al tiempo que puntas de un descomunal iceberg—, es inevitable sentir como Joaquín Sorolla cuando impulsó determinado proyecto artístico en Valencia, su ciudad, según escribió a su esposa: «el haber pensado en algo grande, el haberse acordado de los deberes que yo tengo para con Valencia, todo ello es el más grande disparate de mi vida»[5]. «No lo sienten, no les es necesario, viven mejor como viven...», añadió refiriéndose al arte y a quienes fuera en Valencia; ciudad, había escrito antes, «en que hay tan mala intención», lo que yo no habría dicho de Valencia, ni de Granada ni de ciudad alguna sin precisar más, suficientemente, como tampoco habría hecho Sorolla de no estar escribiendo muy en privado a su esposa, tan valenciana como él[6]. En general, estas palabras revelan que ningún lugar tiene la exclusiva de ciertas circunstancias o situaciones, sea Valencia, Granada o el que sea. No ceder ni abandonar ante ellas sería, para mí, otra posible definición de valencianismo, de granadinismo o del *ismo* que sea.

---

5 Lorente, Víctor, Pons-Sorolla, Blanca, y Moya, Marina (eds.). *Epistolarios de Joaquín Sorolla. II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*. Barcelona, Anthropos, 2008, p. 286.

6 *Ibid.*

Recurriendo a un imaginario diccionario de autoridades, suscribiría sin dudarlo el «granadinismo universal» de Federico García Lorca[7], siendo, como era, el Lorca promotor de la revista *Gallo*, el más contemporáneo y, por tanto, el más real y realista, el más desembarazado de mistificaciones o fantasías andalucistas, gitanistas, flamenquistas, orientalistas, alhambristas o moriscas, ajenas o propias, sumamente valiosas en su arte como tal arte, como invención o ficción, aunque sin ningún valor objetivo, como se advierte en casi todas sus declaraciones acerca de esos temas o relacionadas con ellos… Siendo, en dos palabras, el Lorca absolutamente moderno, por decirlo con Rimbaud.

Granadinismo, para mí, sería vivir como un auténtico trauma la pérdida del museo de «artistas del silencio», como los llamó Gustavo Torner, que la Fundación Juan March quiso instalar a su costa, como verdadero regalo a Granada, en las Torres Bermejas, proyecto del mismo Torner, obra de arte de obras de arte que habría integrado piezas capitales de Mark Rothko, Alberto Giacometti, Joseph Cornell o Constantin Brancusi, entre otras; sin admitir otra curación para ese trauma que la realización del propio proyecto, sin darlo jamás por perdido. O prever con extrema preocupación el posible cierre en cadena de la mayoría de los antiguos conventos de Granada y la pérdida para la ciudad de las obras de arte que contienen desde hace siglos, conjuntos valiosos como tales, pero también, muy en concreto, piezas excepcionales de Alonso Cano en pintura y escultura, una de ellas literalmente única, o de Pedro de Mena y de José de Mora, entre otras; tratando de adelantarse con soluciones aceptables a esta posibilidad tan desgraciadamente cierta. O contemplar con la misma preocupación cómo los principales museos de Granada han sido llevados tan a menos en tantos sentidos desde hace tanto tiempo, respecto a estados, proyectos o ambiciones anteriores, no solo el Arqueológico, cerrado durante años, o no mucho más el Arqueológico

7 García Lorca, Federico. *Epistolario completo. Libro I (1910-1926) al cuidado de Christopher Maurer. Libro II (1927-1936) al cuidado de Andrew A. Anderson*. Madrid, Cátedra, 1997, p. 458.

que el de Bellas Artes; planteando la necesidad de dar la vuelta a esta inadmisible situación. O encontrar inconcebible que en Granada no quede un solo dibujo de Alonso Cano ni un solo paisaje granadino de Joaquín Sorolla, y cómo se han despreciado ocasiones aún recientes de lograrlos; manteniendo firme la idea de que esto no puede ser, no puede seguir siendo. O mostrar constante agradecimiento a los herederos de Manuel de Falla, de José Guerrero y de Federico García Lorca, en vez de corresponder a sus renuncias en favor de Granada con abiertas impertinencias o más o menos veladas calumnias. O exigir que el mirador de San Nicolás o la calle Oficios sean impecables ejemplos de decoro y no exactamente lo contrario, como son ahora; que el mirador de San Nicolás sea el espacio de silencio y contemplación que debe ser, como también la calle Oficios, como otros espacios de la ciudad. O exigir asimismo que, puesto que nos hemos quedado sin la entidad centenaria que era nuestra caja de ahorros, al menos queden para infraestructuras o equipamientos culturales tanto su centro cultural como su antigua sede central, el llamado Cubo de Caja Granada, obras de Alberto Campo Baeza que forman un mismo conjunto. O exigir igualmente que el Maristán sea objeto de una restauración y reconstrucción completa, integral y estricta, no limitada a un ala, dejando esta absurdamente fuera de contexto, y dando para el resto un peligroso pie a supuestas o reales creatividades arquitectónicas absolutamente fuera de lugar. O estudiar cómo revertir el rápido proceso por el que las vistas panorámicas de Granada están dejando de ser ordenados paisajes de tejados, siempre variados, siempre diferentes, para ser una especie de elevación a las alturas de cierto caótico cruce entre asentamiento chabolista y particularmente cutre polígono industrial… Etcétera, etcétera.

La relación de ejemplos de este granadinismo, de lo que creo que puede y debe entenderse como granadinismo, sería interminable. Para formularlos bastaría con ver mucho de lo que sucede, se hace o se plantea en Granada y situarse en la postura contraria. Por supuesto que nada de esto significa ningún desprecio del trabajo de nadie, de lo que tantas personas hacen a diario en el sentido correcto, sea lo que sea, lo que cada uno pueda, que solo merece gratitud y apoyo, y, en caso necesario, auxilio.

Granadinismo sería tener para Granada un proyecto «de honor, de majestad, de gallardía», por decirlo con Góngora; tener la aspiración de una Granada «de mil escudos de oro coronada», por decirlo parafraseando apenas a San Juan de la Cruz. Con esto solo quiero referirme a tener la más alta aspiración para Granada, de tenerla, pese a la apariencia de desmesura, dentro de lo posible en todos los aspectos, empezando por el legal y por el económico, pues en ningún momento he hablado de nada que no sea factible o, incluso, que no haya estado a punto de ser, de realizarse. Tampoco hace falta decir que hablo de una aspiración o un proyecto de modernidad, entre otras cosas porque no creo que haya otros posibles; de un proyecto absolutamente moderno y, por tanto, absolutamente sensible y cuidadoso con el legado del pasado, de la historia.

Tampoco me parece nada que no sea lo normal. No concibo que nadie aspire a nada en Granada sin tener una aspiración así para Granada, porque, de otro modo, solo quedaría en la mayor de las evidencias un mero proyecto partidista o de medro personal a costa de Granada, lo que sí que me parece completamente anormal, o, mejor dicho, que debería ser completamente anormal.

Y tampoco es algo que no piense en general, para todos los lugares, para todas las ciudades, aunque crea que las que parten de una especial dotación artística están especialmente obligadas a estar a la altura de sí mismas. Piénsese, por ejemplo, como aspiración perfectamente factible, realizable, la de una Iglesia o Sacra Capilla del Salvador de Úbeda más renacida que nunca de los graves destrozos que sufrió al principio de la guerra civil, en la retaguardia republicana, no solo volviendo a albergar el todavía recién restaurado o reconstruido *San Juan Bautista niño* de Miguel Ángel en mármol de Carrara, cuya destrucción fue particularmente concienzuda y exitosa, sino la *Piedad* pintada sobre pizarra por Sebastiano del Piombo para don Francisco de los Cobos, que es como decir para la propia capilla, pintura cuya destrucción fue, por fortuna, muchísimo más descuidada, un notable fracaso. Pronto hará tres décadas de que esta obra maestra, conocida internacionalmente como la *Piedad* de Úbeda, fue objeto de una esmerada restauración en el Museo del Prado, donde permanece depositada desde en-

tonces por la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, su propietaria, como lo es del *San Juanito* de Miguel Ángel y de otras espléndidas piezas del templo, singularmente la *Magdalena penitente* del Sodoma, Giovanni Antonio Bazzi, como del propio templo. Una obra así nunca estará de más en el Prado, ni en ninguno de los grandes museos del mundo, pero es evidente que el Salvador la necesita mucho más que el Prado, que la capilla es mucho más su lugar que el museo, al que siempre habrá que agradecer su restauración más allá de su depósito.

Creo que cada ciudad o lugar, que cada sociedad tiene el deber de centrarse en sus propios valores y talentos y llevarlos tan a más como sea posible, y a sí misma con ellos. En Granada, esto sería granadinismo.

(Juan Cristóbal.) Creo, en efecto, que lo más relevante de mi dedicación a Juan Cristóbal ha sido mi preocupación o mi empeño por que esté lo mejor representado posible en el Museo de Bellas Artes de Granada. Debo señalar que el museo no contó con ninguna obra suya hasta la reinstalación general de 1995-1996, proyectada y realizada por mí, para la que planteé dos depósitos particularmente importantes, que se hicieron efectivos: el de *Desnudo*, bronce sobre base de piedra, por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y el de *Rafaela*, mármol sobre base de serpentina, por la Casa de los Tiros. Poco después gestioné el depósito en el museo, con idea o propósito de inmediata donación, por doña Esperanza Clavera Pizarro, de la escayola original de *Miguel Pizarro*, uno de los mejores retratos del escultor, siendo de los primeros de su temprana madurez, y siendo él, como siempre fue, un retratista nato. Esta obra llegó a estar en el museo, entregada personalmente por mí, pero terminó siendo donada a la Casa de los Tiros, aunque yo pensaba y pienso que su lugar es el primero, el Museo de Bellas Artes, porque encuentro evidente que el criterio para delimitar ambas colecciones debe ser la diferente calidad, el diferente valor de las piezas: las piezas de valor fundamentalmente artístico deben ir al Museo de Bellas Artes; las de valor fundamentalmente documental o ambiental, a la Casa de los Tiros. Claro que este caso concreto siempre tendrá fácil arreglo. Dicho sea de paso, hablo de la Casa de los Tiros, que es como se ha llamado siempre y como debería volver a llamarse, no del Museo Casa de

los Tiros, actual denominación oficial casi en el mismo castellano o español macarrónico en el que el Patronato de la Alhambra y el Generalife es hoy, oficialmente, el Patronato de la Alhambra y Generalife, que es como si se hablara del Patronato de Alhambra y el Generalife; todo lo cual tiene fácil arreglo también.

Más recientemente gestioné la donación al Museo de Bellas Artes, por don Francisco Javier Marín, de la escayola original de ese *Desnudo* del Reina Sofía, interesante pieza inédita, escultura para escultores, dedicada por Juan Cristóbal a su maestro, el escultor granadino Nicolás Prados Benítez, figura interesante, a su vez, más allá de su obra, en la refundación del Centro Artístico y Literario de Granada en 1908, que fue el principio de la etapa más brillante de aquella sociedad, sin la que, entre otras cosas, apenas podrían entenderse los inicios de las carreras artísticas de Federico García Lorca, Manuel Ángeles Ortiz, Ismael de la Serna o, sobre todo, el propio Juan Cristóbal: «A mi maestro Nicolás Prados con todo el cariño y admiración que sabe le tengo / *Juan Cristóbal* / Madrid 11-9 del año 1917». Y, finalmente, procuré y gestioné la donación, por don Enrique Pastor Rivas, de *Cervantes*, media figura en madera tallada y dorada, segunda y más despejada versión de una de sus más elogiadas creaciones. Con la cabeza y la mano en madera y todo lo demás, ropajes y libro, en pan de oro, siempre lo vi en el museo como inmejorable cierre del ciclo escultórico de cuatro siglos, del Renacimiento al novecentismo, que iniciaría el *Entierro de Cristo* de Jacobo Florentino, con su espléndido equilibrio de planos, pormenores y detalles dorados, y el bello relieve de la *Virgen con el Niño* de Diego de Siloé, en pura madera, aunque con restos de oro y policromía en su espectacular pero contenida ornamentación grutesca.

Gestioné estas dos donaciones de acuerdo con el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, propietario del museo y de lo más sustancial de su colección. Sin embargo, ambas han sido saboteadas hasta ahora, de unos años para acá, desde la instancia concreta de la administración autonómica que hubiera debido agradecerlas e impulsarlas, ya que no ha procurado ninguna, y que, en cualquier caso, tenía la obligación de tramitarlas; poniéndolas en grave riesgo de pérdida, muy en particular la última, la del *Cervantes*,

con el que se donaban varias pinturas, entre ellas un buen retrato femenino de Gabriel Morcillo. No hace falta decir que se trataba de donaciones totalmente desinteresadas, sin contrapartidas ni condiciones; sí llamar la atención sobre la realidad en la que nos encontramos, sobre la clase de acciones subrepticias que sufren con demasiada frecuencia nuestros museos y, con ellos, Granada.

Insisto en que nada de esto va con las personas que trabajan cada día en el sentido correcto, cumpliendo con su deber o su obligación con una buena voluntad que, desgraciadamente, no siempre se puede dar por supuesta.

El depósito del *Desnudo* de Juan Cristóbal no fue el único del Reina Sofía con motivo de aquella reinstalación del Museo de Bellas Artes, inaugurada en 1996; también planteé el del *Desnudo de la bola de cristal*, lienzo de José María Rodríguez-Acosta, que se logró igualmente. Del mismo modo, el depósito de la *Rafaela* de Juan Cristóbal no fue el único de la Casa de los Tiros; también planteé, y se hizo efectivo, el de la pareja de bustos de *Ecce Homo* y *Dolorosa* de José de Mora que desde entonces representa al propio Mora en el museo, en el que tampoco había tenido nunca ninguna representación. Ambas eran lagunas demasiado grandes en el discurso que debía tener el museo, más aún, seguramente, la de Mora que la de Juan Cristóbal, pero las dos. Y tanto la obra de Juan Cristóbal como las de Mora solo funcionaban en la Casa de los Tiros como piezas de prestigio o de alta decoración, o poco más, sin decir nada sobre la historia del arte en Granada sintetizada en una secuencia expresiva más o menos completa, que es o debería ser el papel del Museo de Bellas Artes.

(Escultura policromada granadina.) En los últimos años se asiste a una revalorización internacional de la escultura policromada española casi sin precedentes, con hitos que van desde la exposición *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, celebrada en la National Gallery de Londres y en la de Washington, hasta la adquisición por el Metropolitan Museum of Art de Nueva York de una imponente pareja de medias figuras de *Ecce Homo* y *Dolorosa* de Pedro de Mena. Al mismo tiempo, estas piezas han ido alcanzando precios cada vez más altos, jamás imaginados. Quien las haya ido observando en el mercado artístico, y no se

haya limitado a obnubilarse con sus precios, habrá advertido una desproporcionada cantidad de ellas de procedencia granadina, lo que ya hablaría en parte de una ciudad, si no en expolio, sí en almoneda, lo que es obvio que puede ir a peor. Esa llamativa escalada de precios ocurre en la más alarmante de las coincidencias con la posibilidad, apuntada más arriba, de que de los antiguos conventos de Granada salga un buen número de estas esculturas, incluidas algunas de las mejores. Obviamente, hay que impedir ese indeseable futuro, que puede estar a punto de empezar, si no ha empezado ya.

Cierto es que el Estado ha venido adquiriendo algunas de esas obras granadinas, pero no para el Museo de Bellas Artes de Granada, cuya gestión está transferida a la Junta de Andalucía, sino para el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, gestionado directamente por el propio Estado. Mientras tanto, la Junta de Andalucía no ha adquirido ninguna, y, de haberlo hecho, tampoco es seguro que hubiera sido para el museo de Granada, como ha ocurrido con algunos dibujos de Alonso Cano, comprados para el Museo de Bellas Artes de Córdoba con el argumento implícito, evidentemente discutible, por decirlo con gran diplomacia, de que un dibujo de Cano tiene más que ver con otro dibujo de quien sea —de Zuloaga, por ejemplo— que con las pinturas y las esculturas de Cano. Y todo sin que nadie desde Granada, institución o persona, pregunte siquiera que por qué no para el museo de Granada; y, menos aún, nadie directamente concernido.

También el Estado ha adquirido últimamente una *Adoración de los pastores*, buena tabla de Pedro Machuca, o atribuida con todo fundamento a él, principal iniciador de la pintura en Granada; obra ambientada en un escenario entre arquitectónico y arqueológico relacionable con el Palacio de Carlos V. Pero tampoco la ha adquirido para el Museo de Bellas Artes de Granada, otra de cuyas lagunas o carencias es esta, la de una sola pintura de Machuca, sino, una vez más, para el Nacional de Escultura de Valladolid, sin tratarse de una escultura ni de una obra que tenga algo que ver con la ciudad. Si tenía que ver con la ciudad la soberbia tabla de Rubens *Demócrito y Heráclito*, comprada por el Estado para el propio museo de

Valladolid, sin duda, además, por ser museo nacional, y de gestión directa suya, no autonómica, que es por lo que compró el Machuca. Viendo esta encomiable adquisición, la del Rubens, cabe preguntarse qué ganó el antiguo Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán de Granada con dejar de ser nacional y limitarse a ser el Museo de la Alhambra, más allá de algunas pequeñas compras, que siempre encontraré interesantes —una, de hecho, propuesta por mí—, y de la conversión de la que iba a ser su sede, pienso que apropiadísima, de los llamados Nuevos Museos, obra de Francisco Prieto-Moreno, en un gigantesco cascarón medio vacío y enteramente infrautilizado, amén de ocupar una parte del Palacio de Carlos V que, entre otras posibilidades, habría liberado al Museo de Bellas Artes de la crónica merma o falta de espacio que supone su utilización para grandes exposiciones temporales; y, en general, sobre quiénes, cómo y cuánto velan por los intereses de Granada en estas materias. Y vuelvo a insistir en que esto solo va con quienes va.

Por fortuna, no siempre ha sido así y, en determinados periodos, ha habido verdaderas políticas generales y de adquisiciones para nuestros museos o colecciones públicas, en las que he tenido el privilegio de participar en alguna medida, siempre pequeña, pero tomada muy en serio. Por ejemplo, quisiera recordar algunas de las adquisiciones propuestas y gestionadas inicialmente por mí para el Museo de Bellas Artes de Granada: *Patio de los Arrayanes*, de José María López Mezquita; *Predicación de frailes capuchinos en Granada*, de John Frederick Lewis; *Ayuntamiento Viejo de Granada*, de Mariano Fortuny; *Capilla de los Reyes Católicos. Granada. Noche de luna*, de Darío de Regoyos; *Carpintería de la calle de la Colcha*, de López Mezquita; *La semilla* e *Interior con Susana*, de Ismael de la Serna; *Paseo de los Cipreses*, en tabla, de Manuel Ángeles Ortiz; *Arcos negros*, de José Guerrero… Ninguna de estas adquisiciones hubiera sido posible sin la presencia de verdaderos responsables políticos en puestos desde los que podían actuar como tales, ejerciendo su responsabilidad. Tras las dos primeras estuvo don Carlos Gollonet Carnicero como delegado en Granada de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía; tras las siguientes estuvo doña María del Mar Villafranca Jiménez como directora general de Instituciones del

Patrimonio Histórico de la misma consejería, con don Ignacio Henares Cuéllar como presidente de la comisión competente en la materia, la llamada Comisión Andaluza de Bienes Muebles, de la que fui miembro. No siempre, por tanto, fue así; pero esa, la apenas esbozada anteriormente, es la situación actual.

Se supone que la función de un historiador del arte es hacer avanzar el conocimiento de su materia con el aporte de nuevos datos y nuevas interpretaciones; la función de un historiador del arte o la de un licenciado en Historia del Arte, que es lo que yo me considero, porque, para mí, un historiador del arte es don Ignacio Henares. Hablando de datos aportados por mí, puedo recordar que esta Real Academia anunció en prensa sendos homenajes a Ismael de la Serna, Juan Cristóbal y Francisco Soria Aedo en el centenario de sus respectivos nacimientos, en 1998. Al leerlo, advertí a don Domingo Sánchez-Mesa, entonces académico, que quizá Soria Aedo hubiese nacido en 1898, pero, con toda seguridad, no La Serna, que nació en 1895, ni Juan Cristóbal, que nació en 1896. De hecho, el verdadero año de nacimiento de La Serna lo averigüé preparando una exposición encargada por la Diputación de Granada con motivo de su supuesto centenario en 1998, muestra que, no obstante, se celebró. El verdadero año de nacimiento de Juan Cristóbal lo averigüé en 1984, antes de que cerrara aquella primera exposición del artista en la que trabajé, ya titulada sin remedio *Juan Cristóbal (1898-1961)*; pero lo pude consignar en mi memoria de licenciatura, leída poco después, desde su mismo título, *El escultor Juan Cristóbal (1896-1961)*, y, por supuesto, en el título de la segunda exposición mencionada, muy posterior, *Juan Cristóbal (1896-1961)*. Averiguar ambas fechas fue consecuencia de no acabar de creerme las que se daban por buenas en casi todas partes, seguro que indicadas en su tiempo por los propios artistas; y en ambos casos fue divertido comprobar el desparpajo con el que se quitaban años. Lorca también lo hacía, naciendo, según él, que sí que había nacido en 1898, en 1900. Quiero decir que he aportado algunos datos de interés, y creo que también algunas interpretaciones de algún valor, aunque tenga dudas sobre cuál sea en última instancia o sobre cuál sea en el futuro. Sin embargo, no tengo ninguna duda del valor de la

pertenencia del *Patio de los Arrayanes* de López Mezquita al Museo de Bellas Artes de Granada, que encuentro absoluto, y el que partiera de una idea o una preocupación mía me produce un orgullo que jamás me producirá ninguna de mis interpretaciones, de valor siempre relativo, ni tampoco ninguno de esos datos, que alguien habría buscado y encontrado de no hacerlo yo. La gestión inicial de aquella adquisición ante el propietario de la obra, don Julio López-Mezquita Morales, o don Julio López M. Mezquita, como le gustaba firmar, único hijo del pintor, que siempre se había resistido a venderla, fue muy fácil, o, mejor, muy rápida, o tampoco, pues suponía una confianza cultivada desde hacía bastantes años, hasta convertirse en auténtica amistad. Después de tratar el asunto con don Carlos Gollonet, que dio vía libre a mi gestión, llamé a don Julio para preguntarle si estaría dispuesto a vender el cuadro para el Museo de Bellas Artes de Granada, lo que hice con tanto miedo a un posible *no* como si fuera a declararme a la chica de mis sueños, pero me dijo que sí; que sí, subrayó, porque era para el Museo de Bellas Artes de Granada y porque era yo quien se lo pedía. Lo llamé un sábado por la mañana desde el Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, a donde había ido para distintos asuntos, y, según la documentación que preparé luego, debió de ser el sábado 16 de septiembre de 1995. Fue testigo de la llamada el actual conservador de la fundación, entonces investigador del instituto, don Javier Moya Morales, que compartió mi inmensa alegría.

Espero que se me pueda perdonar esta pequeña declaración de orgullo, del único orgullo que creo que me puedo permitir, solo en su justa medida, ni un milímetro más allá, y, en general, toda esta parte más personal de mi discurso, con la que solo he pretendido mostrar con qué preocupaciones entro a formar parte de esta Real Academia, deseando poder ser útil a sus fines.

No obstante, como el protocolo exige que aporte nuevos datos e interpretaciones sobre el tema escogido, sobre el *topos* que me decía don Ignacio Henares que debía encontrar para mi discurso, trataré de hacerlo sobre José Guerrero, sobre un Guerrero anterior a Guerrero, al gran artista que fue finalmente, siendo siempre él mismo. Parece que fue Juan Manuel Bonet

el primero en aplicarle la fórmula usada por Alexandre Cirici Pellicer al titular su libro *Picasso antes de Picasso*[8], entre bastantes ejemplos que podrían ponerse en distintos idiomas: Miró, Dalí, Matisse, Duchamp, Brancusi, Rothko antes de, *avant de* o *before* ellos mismos. Pero Bonet lo hizo refiriéndose a un Guerrero ya en marcha, llegando incluso a un Guerrero que ya era tan Guerrero como el de los años sesenta[9]; y yo voy a referirme a un artista mucho más en formación o en preparación, a un artista que aún no era artista, que era aún artesano, o ni eso todavía. Con ello le rindo homenaje en esta Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, pero también lo hago a la Escuela de Artes y Oficios de Granada, heredera más o menos directa de las antiguas funciones docentes de la propia academia, y, más ampliamente aún, al ambiente de artes y oficios de la Granada que fue el mundo original del pintor, ambiente que me gustaría que más de uno de los presentes, como los miembros más veteranos de la Sección de Escultura de esta casa, reconociera enseguida, pese a haberlo vivido mucho más tarde. Es un avance de la visión de cierto Guerrero esencial, de ese Guerrero que siempre fue Guerrero, que espero poder alcanzar y presentar a mucha mayor escala en breve.

Orígenes de José Guerrero

El caso de José Guerrero es el de un artista de larga carrera internacional iniciada en París y centrada definitivamente en Nueva York, como la misma actividad artística de su tiempo; artista en el que, sin embargo, nunca dejó de reconocerse de inmediato al muchacho que había sido, que no

---

8 Cirici Pellicer, Alexandre. *Picasso antes de Picasso*. Barcelona, Iberia-Joaquín Gil, 1946.

9 *Vid*. Bonet, Juan Manuel. «José Guerrero antes de José Guerrero». En: Baena, Francisco, y Romero, Yolanda; Bonet, Juan Manuel; Jiménez-Blanco, María Dolores; Navarro, Justo. *José Guerrero. Los primeros años. 1931-1950*. Catálogo de la exposición. Granada, Centro José Guerrero, 2008, pp. 21-33.

había salido de su provincia natal, ni casi de su ciudad natal y sus cercanías, hasta la edad de veintiún años. Cualquiera que haya cumplido y dejado atrás esos años sabe lo que son: los años que transcurren más morosamente, más densa e intensamente; los que más configuran para siempre. Pero se diría que en Guerrero fueron así hasta extremos poco frecuentes, mucho más allá de lo normal, teniendo en cuenta, además, la densidad y la intensidad, el extraordinario poder configurador de los que vivió luego, tan diferentes. En la medida que se conocen esos primeros años suyos, sorprende cuánto explican de ese Guerrero posterior, el de madurez y plenitud, de la persona y del artista.

Puede que nadie lo haya expresado mejor que Miguel Olmedo —miembro que fue de esta Real Academia—, querido amigo de adolescencia y juventud del pintor, en el texto que le dedicó en el catálogo de su primera exposición antológica, celebrada en Granada, en la Fundación Rodríguez-Acosta y el Banco de Granada, en mayo de 1976, que empieza así:

> «Yo soy un trozo de roca arrojado al espacio» dijo de sí mismo Napoleón Bonaparte, con frase que no pretendía ser exacta más que desde cierto ángulo. Desde el mismo ángulo, podría decirse también de José Guerrero que es una roca lanzada al espacio. Hay en él un núcleo primario que ni el tiempo ni los espacios recorridos corroen ni desgastan. Un trozo de la Granada recóndita, íntima, ignorada de crónicas y memorias, irrecuperable salvo para los que pasamos el medio siglo. Granada de la Placeta de los Lobos, al borde de las huertas, entre el Carril del Picón y la Catedral, alrededor del colegio de los PP. Escolapios en la calle del Buen Suceso, en cuya capilla coincidimos con Pepe, por primera vez y sin saberlo, mi hermano Bernardo y yo[10]…

Continuaba Olmedo con más y más claves biográficas y artísticas de Guerrero para terminar definiéndolo de un modo mucho más objetivo, mucho menos exclusivamente personal de lo que parece: «Pepe Gue-

---

10 Olmedo, Miguel. [Texto sin título]. En: Amón, Santiago; Dyckes, William; Olmedo, Miguel. *José Guerrero. Obra antológica*. Catálogo de la exposición. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, Banco de Granada, 1976, pp. 9-10.

rrero, el gran artista, nuestro paisano, trozo irrenunciable de la Granada mejor»[11].

José García Guerrero nació en Granada, en la casa familiar del número 1 de la calle del Horno del Haza, bocacalle del carril del Picón, en esa pequeña geografía bosquejada por Olmedo, el 29 de octubre de 1914. Y, en efecto, no salió de su provincia natal hasta los veintiún años, durante su servicio militar, cosa corriente en la España de entonces. Incluso sus salidas de su ciudad natal fueron a muy pocos lugares y muy breves, todas o casi todas yendo y volviendo en el día, salvo las de los veranos al cercano pueblecito de Chite, en el Valle de Lecrín, de donde era su madre, Gracia Guerrero Padial, y donde vivía casi toda su familia materna, pero que tampoco debieron de ser salidas de meses, sino, a lo sumo, de unas semanas. A Loja, de donde era su padre, Emilio García López, parece que solo fue alguna vez.

Era el tercero de cuatro hermanos: Emilio, Rafael, José y Eduardo. Su madre había sido sirvienta casi desde niña en Granada, y su padre fue un cochero que había sentido el moderno impulso de hacerse chófer.

Al enviudar ella en enero de 1929, quedó con sus hijos en la situación que Guerrero describiría a Antonio Muñoz Molina en 1984, de manera bastante reveladora de su carácter:

> Mi familia era pobre, porque cuando mi padre murió mi madre tuvo que fregar suelos y limpiar casas para sacarnos adelante a sus cuatro hijos, pero yo no recuerdo haber sentido nunca tristeza ni resentimiento. Aquella era una vida muy feliz[12].

Con la muerte de su padre, Guerrero vistió de riguroso luto, que continuó con la muerte de su hermano Emilio en 1931 y con otras muertes cercanas, de forma que ya casi solo fue de negro hasta que se puso el uniforme de soldado. Tampoco recordaba a su madre vestida de color, solo de negro. «A mi madre jamás la vi vestida de color, siempre con velos y el rosario, entre

---

11 *Ibid.*, p. 12.

12 Muñoz Molina, Antonio. *José Guerrero. El artista que vuelve*. Granada, Diputación de Granada, 2001, p. 25.

el cementerio y la Catedral», escribiría muchas décadas después, en la de los setenta o en la de los ochenta, en un texto titulado «Negro vivo»[13]. Toda esa presencia del negro pasaría a su obra con ese significado original de muerte cercana, y, a la vez, con los matices implícitos en ese título, «Negro vivo», y aun en su declaración a Muñoz Molina de que, a pesar de todo, aquella «era una vida muy feliz». Pero, básicamente, resulta inevitable pensar en el negro del luto como abstracción de muerte y como primera experiencia abstracta de Guerrero a través del color, o, en este caso, del no color; experiencia personal mucho antes que artística. También él iría regularmente al cementerio, donde se sentiría muy impresionado por los nichos, lo que pasaría igualmente a su obra.

Nunca dejaría de referirse Guerrero a esa presencia del negro, en esa forma o en otras muchas, como una presencia de siempre, tan remota como su propia memoria; presencia que implicaba la omnipresencia del blanco, la luz y los colores, en la que forzosamente se daba, aunque él no la refiriese con tanta insistencia.

Aparentemente, Guerrero no recordó su paso por el colegio, por distintos colegios, sobre todo por ese de los Escolapios mencionado por Olmedo, en relación con su pintura; pero de entonces datan las que consideraba sus primeras observaciones conscientes del color, de los colores y la luz, en la capilla de las Esclavas del Sagrado Corazón, en la calle San Jerónimo, que describiría en otro texto, «Notas de color»:

> En un convento de Granada que se llama las Esclavas, donde de niños nos preparaban para la comunión, tuve mis primeras observaciones de color. De las vidrieras, rayos de luz se reflejaban en las calvas limpias de los adoradores de la adoración nocturna. Eran esferas, óvalos, verdes, azules, amarillos, violetas, rojos. Los pensamientos míos iban siguiendo la evolución de movimiento y color en aquellas calvicies cansadas de toda la noche

13 González, Marta. «Selección de escritos de Guerrero». En: Bonet, Juan Manuel; Fernández del Amo, José Luis; González, Marta; Guilbaut, Serge. *Guerrero*. Catálogo de la exposición. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, p. 109.

> adorando, y por fin amaneciendo íbamos a misa y los rayos de luz nos iluminaban a todos[14].

También recordaría observaciones conscientes del color ante el paisaje.

Obviamente, todas las posibles variaciones del negro, el blanco y los colores se producían en todas partes y a todas horas según el incesante juego de las luces y las sombras. Sobre ese juego tenía Guerrero otro recuerdo lejano, todavía más lejano que el del color en la capilla de las Esclavas y tanto como el de la presencia del negro, pues era de cuando vivía en su segunda casa familiar, única que sigue en pie, en la esquina de la calle Molinos con la cuesta del Caidero, en las Vistillas de los Ángeles, casi frente al convento de monjas franciscanas de ese nombre, el Convento de los Ángeles, o de Nuestra Señora de los Ángeles, teniendo él unos tres años, y que relataría en otro texto más, «La claridad y la oscuridad»:

> […] frente a mi casa existía en el barrio de las Vistillas un convento de clausura […]. Mi madre, mujer muy religiosa, me llevaba al convento blanco por fuera y yo dentro solo veía la oscuridad. Me ponían en el torno y las monjitas al otro lado me admiraban. Al dar la media vuelta se pasaba de la claridad a la oscuridad. […] Salía y volvía a ver la cal y calle. […] Tal vez es ese torno el que tantas veces en mis sueños he visto y entre el terror de la oscuridad siempre vi la pequeña ventana abierta[15].

Pronto volvería con su familia a su barrio natal, pero no a la calle del Horno del Haza, sino a la del Horno del Abad, paralela y muy cercana a la primera, transversales ambas al carril del Picón que evocaría Olmedo como límite de aquella Granada «recóndita, íntima», «al borde de las huertas». La casa número 13 de esa calle del Horno del Abad sería su definitiva casa familiar en Granada, en la que viviría y a la que volvería durante largos años.

---

14 «Notas de color», sin fecha, años setenta u ochenta, manuscrito en el Archivo José Guerrero, en el Centro José Guerrero de Granada.

15 «La claridad y la oscuridad», sin fecha, años setenta u ochenta, manuscrito en el Archivo José Guerrero, en el Centro José Guerrero de Granada.

Aquellas imágenes del negro, la luz y los colores, la claridad y la oscuridad, son como Guerreros o fragmentos de Guerreros, cuadros de la plenitud desde las que el pintor las fijaría por escrito toda una vida después; pero imágenes de un tiempo en el que no solo no era aún pintor, sino que ni siquiera podía imaginar que lo sería algún día.

Empezó a trabajar tras la muerte de su padre, teniendo catorce años, en una carpintería de su misma calle, la del Horno del Abad; trabajo en el que ya se había iniciado en vacaciones, según contaría a Pancho Ortuño en 1980, en su imprescindible conversación con él: «los veranos cogía y me daban vacaciones y me iba a trabajar de carpintero»[16]. Y, ya con quince años, entró en la casa Martínez Herrera, de don Juan Martínez Herrera, «Muebles de Estilo. Martínez Herrera. Granada», como se anunciaba por entonces, en octubre de 1929, en la revista granadina *Reflejos*, añadiendo a su oferta tapicerías, lámparas, decoraciones, objetos para regalos, muebles de fantasía y, en exclusiva, autopianos Warbling, todo a precios moderados, con exposición en el Zacatín y talleres en la calle Recogidas[17], ya hacia las afueras, también «al borde de las huertas». En esos talleres se haría Guerrero tallista, oficio artístico que declararía como su profesión hasta que solo se considerase pintor y con el que se identificaría siempre.

Una nota publicitaria de la firma, «J. Martínez Herrera. Muebles de Arte. Granada», publicada en diciembre de 1933 en la revista madrileña *Blanco y Negro*, de máxima difusión nacional, permite asomarse a esos talleres:

> La casa Martínez Herrera es algo muy serio en el arte del mueble. Sus dibujantes no descansan en la confección de modelos de dormitorios, despachos, comedores, etc. La estancia en el gabinete de recibo revisando modelos y sedas de tapicería se hace agradable. La competencia del Sr. Martínez Herrera sobre los diversos estilos y épocas, y el buen gusto con que sabe armonizar

16 Ortuño, Pancho. «Conversación con José Guerrero». En: Bonet, Juan Manuel; Ortuño, Pancho; Pleynet, Marcelin. *José Guerrero*. Catálogo de la exposición. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 89.

17 *Reflejos. Revista literaria ilustrada* (Granada), octubre de 1929, s. p.

> tallados y tonos, le hacen ser el primero en una zona que traspasa los límites de la provincia para triunfar en las más apartadas y de primera categoría. Claro es que los cien operarios —todos seleccionados— que llenaban sus talleres se han reducido a sesenta, que son los que actualmente, y a pesar de la crisis general, siguen sosteniendo esta casa, que para instalaciones de oficinas bancarias es la única. Sus proyectos triunfan siempre[18].

Uno de esos operarios escogidos era o había sido el joven Guerrero, más probablemente lo primero.

Volviendo a la entrada de Guerrero en la firma, si el dibujo era imprescindible para diseñar toda clase de mobiliario, también lo era para perfeccionarse como tallista, lo que vinieron a decirle «dos oficiales que había que eran muy buenos…: "Mira, niño, si quieres ser un buen tallista, dibuja"», según recordaría a Ortuño[19]. Para ello se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, por consejo del propio Martínez Herrera, «que sabe de sus aptitudes artísticas», como anotaría Juan Manuel Bonet en su completa cronología del pintor, repleta de datos o detalles facilitados por el mismo Guerrero, también de 1980[20].

La Escuela de Artes y Oficios seguía siendo la prestigiosa institución organizada a partir de la antigua Escuela de Bellas Artes de Granada por el pintor y erudito granadino Manuel Gómez-Moreno González. Aún en su tiempo —murió en activo en 1918—, allí habían tenido su primera formación Manuel Ángeles Ortiz, Ismael de la Serna y Juan Cristóbal, entre otros muchos jóvenes granadinos, como la tendría unas décadas después Manuel Rivera. Guerrero se matriculó en el último turno, el de las siete de la tarde, el más numeroso, con una pequeña multitud de muchachos y muchachas que trabajaban o estudiaban durante el día. Si su primera impresión fue de agobio, enseguida vio todo lo contrario, nada menos que su vida, como contaría en un nuevo texto bajo el epígrafe «Desde el principio»:

---

18 *Blanco y Negro. Revista ilustrada* (Madrid), n.º 2.219, 24 de diciembre de 1933, s. p.

19 Ortuño, P. «Conversación con José Guerrero», p. 89.

20 Bonet, Juan Manuel. «Cronología». En: Bonet, Juan Manuel; Ortuño, Pancho; Pleynet, Marcelin. *José Guerrero*. Catálogo de la exposición. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 88-90.

> Me hablaron de la Escuela de Artes y Oficios, que yo no sabía que tal cosa existía. Mi impresión fue agobiante al ver reproducciones de obras de escayola a tamaño natural. Gente pintando, esculpiendo, modelando. Aquí yo vi algo que era y sería mi vida. Una de las clases que más me interesaron fue la de Historia del Arte[21].

Muy pronto, salir del trabajo cada tarde, lavarse, cambiarse e irse a la escuela a dibujar fue su gran alegría: «era la gran alegría de mi vida», aseguraría a Ortuño[22]. Allí dibujó escayolas, en ejercicios de dificultad creciente, progresiva, pero no se limitó a eso, pues también sintió y empezó a desarrollar su vocación de pintor, y, efectivamente, disfrutó las clases de Historia del Arte, que, como explicaría al mismo Ortuño, le hacían viajar mentalmente: «me llevaban a Roma, me llevaban a Florencia, me llevaban a Francia sin moverme de Granada»[23].

En realidad, Guerrero permaneció en la escuela más tiempo del que recordaría, no entre 1931 y 1934, como siempre se repite, sino desde el curso 1929-1930 hasta el 1934-1935, como acreditan los libros de matrícula del centro. En ese primer curso, 1929-30, fue alumno de la asignatura Dibujo Artístico, en la que obtuvo una calificación de notable[24]. En el curso 1930-1931, también en Dibujo Artístico, consiguió un sobresaliente[25]. En

---

21 «Desde el principio», sin fecha, años setenta u ochenta, manuscrito en el Archivo José Guerrero, en el Centro José Guerrero de Granada.

22 Ortuño, P. «Conversación con José Guerrero», p. 89.

23 *Ibid*., p. 91.

24 «Escuela de Artes y Oficios de Granada. Matrícula del curso de 1929 a 1930. Asignatura Dibujo Artístico». En: *Matrícula oficial. 1929-1932. Escuela de Artes y Oficios de Granada*, s. p. Archivo de la Escuela de Arte de Granada. Este libro, como el siguiente, está compuesto por páginas impresas para cumplimentar a mano, con portadas por cursos y asignaturas, todas con un pie indicando que es trabajo hecho en Granada por la Tipografía Navarro en 1926, y cuadros a doble página con casillas para anotar los siguientes datos de cada alumno: número de orden, número de matrícula, apellidos, nombre, nombre del padre, nombre de la madre, pueblo de su naturaleza, provincia, edad, profesión, domicilio y calificación en los exámenes.

25 «Escuela de Artes y Oficios de Granada. Matrícula del curso de 1930 a 1931. Asignatura Dibujo Artístico». En: *Matrícula oficial. 1929-1932*…, s. p.

el curso 1931-1932, en la misma asignatura, volvió a conseguir un sobresaliente, mientras que Bernardo Olmedo, matriculado por primera vez, obtuvo un notable[26]. En el curso 1932-1933, por primera y única vez, Guerrero estuvo matriculado en Historia del Arte, o Concepto del Arte e Historia de las Artes Decorativas, pero, aunque asistió a las clases, que tanto disfrutó, no se presentó a examen[27]; y, por primera vez, estuvo matriculado en Pintura, o Pintura Decorativa y Figura del Natural, asignatura en la que sacó un aprobado, mientras que el futuro pintor Manuel Maldonado consiguió un sobresaliente[28]. En el curso 1933-1934, Guerrero obtuvo un notable en la misma asignatura, al igual que otro futuro pintor, con el que mantendría una perdurable amistad, Miguel Pérez Aguilera, mientras que Maldonado volvió a conseguir un sobresaliente[29]. En ese curso 1933-34 estuvieron matriculados en Historia del Arte los dos hermanos Olmedo, Bernardo y Miguel, que terminaron con un sobresaliente y un notable, respectivamente[30]. En el siguiente curso, 1934-1935, los Olmedo estuvieron matriculados de nuevo en Historia del Arte, esta vez con tres de sus hermanas, Amalia, Ana María y Aurelia, aunque solo se presentó a examen Bernardo, que obtuvo

---

26 «Escuela de Artes y Oficios de Granada. Matrícula del curso de 1931 a 1932. Asignatura Dibujo Artístico». En: *Matrícula oficial. 1929-1932*…, s. p.

27 «Escuela de Artes y Oficios de Granada. Matrícula del curso de 1932 a 1933. Asignatura Concepto del Arte e Historia de las Artes Decorativas». En: *Matrícula oficial. Cursos de 1932 al 1936. Escuela de Artes y Oficios de Granada*, s. p. Archivo de la Escuela de Arte de Granada. En los encabezamientos de las páginas dice solo «Historia del Arte».

28 «Escuela de Artes y Oficios de Granada. Matrícula del curso de 1932 a 1933. Asignatura Pintura Decorativa y Figura del Natural». En: *Matrícula oficial. Cursos de 1932 al 1936*…, s. p. En los encabezamientos de las páginas dice solo «Pintura Decorativa».

29 «Escuela de Artes y Oficios de Granada. Matrícula del curso de 1933 a 1934. Asignatura Pintura Decorativa y Figura del Natural». En: *Matrícula oficial. Cursos de 1932 al 1936*…, s. p.

30 «Escuela de Artes y Oficios de Granada. Matrícula del curso de 1933 a 1934. Asignatura Historia del Arte». En: *Matrícula oficial. Cursos de 1932 al 1936*…, s. p.

un notable, mientras que Pérez Aguilera sacó un aprobado[31]. En ese curso 1934-35, volvió a ser alumno de Pintura, o Pintura Decorativa y Figura del Natural, asignatura en la que ocurrió el episodio con el que terminó su paso por la escuela, que protagonizó a su pesar con su profesor, el pintor granadino Gabriel Morcillo, y contaría así a Ortuño:

> […] mi última clase con Morcillo fue lo siguiente… como era un señor muy especial todos le imitaban menos yo… y una noche entró y me dijo: «Pepito, parece mentira que usted es el único alumno que…», un poco cachondeándose de mí ¿sabes? y entonces todos los alumnos vinieron alrededor de mí y me dijo: «Usted… usted me recuerda a un pintor mejicano que se llama Rivera», y yo no sabía ni quién era Rivera, y cogí un tubo de negro y pinté el cuadro de negro y me fui y no volví más. Aquella noche lo pasé muy mal… me fui por ahí… me creía que era un inútil, que todos sabían pintar y yo no[32].

A Muñoz Molina le haría un relato algo distinto, con un final menos amargo gracias a la presencia de la hija del ingeniero Juan José Santa Cruz:

> Y estaba también Morcillo, con quien yo me peleé. Toda la clase pintaba exactamente igual que don Gabriel Morcillo, y si uno no lo hacía le tomaba el pelo y se reía de él, así que todos copiábamos su pintura. Por la Escuela aparecían Bernardo Olmedo, su hermano Miguel, y el ingeniero Santa Cruz, que […] tenía una hija guapísima. El día en que se rió de mí Morcillo, llamó a toda la clase y dijo: «Mirad, Pepito pinta como un pintor mejicano muy malo muy malo que se llama Diego Rivera». […] Y me dio tanta rabia que cogí una brocha, pinté todo mi cuadro de negro y ya no volví más, y ese mismo día fue cuando Santa Cruz me dijo: «Oye, por qué no te vienes a pintar a mi casa, con mi hija». Fijaos qué ocasión, con una niña tan guapa; y en casa de Santa Cruz nos daban bocadillos y todo, era la gloria en comparación con la Escuela[33].

---

31 «Escuela de Artes y Oficios de Granada. Matrícula del curso de 1934 a 1935. Asignatura Concepto del Arte e Historia del Arte». En: *Matrícula oficial. Cursos de 1932 al 1936*…, s. p. En los encabezamientos de las páginas dice solo «Historia del Arte».

32 Ortuño, P. «Conversación con José Guerrero», p. 91.

33 Muñoz Molina, A. *José Guerrero. El artista que vuelve*, p. 16.

La escuela, su gran alegría, se le había quedado ya pequeña. El libro correspondiente confirma que allí estaba Teresa Santa Cruz Heredia, con dieciséis años en el momento de matricularse —Guerrero tenía ya diecinueve— y la calificación final de sobresaliente, como Bernardo Olmedo y como Maldonado, mientras que Pérez Aguilera obtuvo un notable[34]. Pero lo sorprendente es la calificación de Guerrero, que no aparece como no presentado ni como suspenso, como cabría esperar tras aquel episodio, sino con sobresaliente y premio, la calificación máxima, y la más alta de las obtenidas por los sesenta y tres alumnos de la asignatura, solo lograda, además de por él, por otro compañero, Bonifacio Torralba Martínez, de cuya posible dedicación artística no ha quedado noticia[35]. Fue una calificación más alta que la de Maldonado, que, si no era el discípulo predilecto de Morcillo, era algo muy parecido. Puede haber otra explicación, pero, mientras no se encuentre, se diría que Morcillo no menospreció tanto a Guerrero, ni fue tan incapaz de valorar un modo de pintar o de querer ser pintor tan diferente del suyo; todo lo contrario. Parece seguro, por otra parte, que la decisión de Guerrero de no volver a la escuela fue tan tajante que nunca llegó a saber su última calificación en ella. De haberla sabido, sin duda la habría referido como guinda de su relato, quizá desconcertado todavía con Morcillo, sin acabar de explicarse hasta qué punto podía ser «un señor muy especial».

Morcillo personificaría más que nadie la «falsificación envejecida y mustia» que se presentó a Guerrero como arte y él «rechazó con vehemencia», según Miguel Olmedo[36], que hablaba desde la línea moderna o de vanguardia en la que Guerrero era artista y a la que se habría incorporado simbólicamente con ese rechazo. Desde esa línea o visión, Morcillo era un pintor anticuado, pero, desde una más general y objetiva, en absoluto era

---

34 «Escuela de Artes y Oficios de Granada. Matrícula del curso de 1934 a 1935. Asignatura Pintura Decorativa y Figura del Natural». En: *Matrícula oficial. Cursos de 1932 al 1936*…, s. p.

35 *Ibid*.

36 Olmedo, M. [Texto sin título], p. 10.

un pintor mediocre, como se le suele mostrar en contraposición con Guerrero. De él debió de aprender Guerrero, como mínimo, oficio, y puede que una primera imagen de un pintor como alguien con un puesto en una sociedad, que vivía bien de serlo. También debió de ser importante lo que aprendiera del profesor de Historia del Arte, don Ricardo Agrasot, al que recordaba como «un hombre extraordinario»[37]. Y no cabe olvidar la base de dibujo que adquirió allí Guerrero, sobre todo con don Joaquín Capulino Jáuregui. Sin duda alguna, la formación adquirida en aquella escuela fue utilísima para Guerrero de por vida, aunque la perfeccionara por otros cauces y, años más tarde, estudiando la carrera de Bellas Artes en Madrid. De la carrera en Madrid diría, sin embargo, que nada de ella le sirvió de verdad, salvo lo que aprendió de Vázquez Díaz, así como, de nuevo, las clases de Historia del Arte, con Lafuente Ferrari. Parece evidente que, si pudo decirlo, fue por esa primera formación en Granada, al menos en gran parte.

Además de ir a las clases de la Escuela de Artes y Oficios, Guerrero fue a las que se daban en el Centro Artístico, ya denominado Centro Artístico, Literario y Científico de Granada, clases con modelo vivo que habían sido importantes para otros artistas granadinos, como Juan Cristóbal, para el que lo fueron tanto que en ellas nació su vocación de escultor. Eran de nueve a doce de la noche, y Guerrero iba a ellas después del trabajo y la escuela, de manera que solo podía cenar al volver a su casa pasadas las doce, y así cada día[38].

Fue importante el inicio de la amistad en la escuela con los hermanos Olmedo, Bernardo y Miguel, con los que ya había coincidido en la capilla del colegio de los Escolapios. Esa amistad supuso para él una formación alternativa en arte moderno, actual, de la mano de Bernardo; en poesía actual, de la que se hizo buen lector, de la mano de Miguel; y en música, atento, sobre todo, a la madre de los dos, doña Amalia, a la que recordaba como «una

37 Ortuño, P. «Conversación con José Guerrero», p. 91.
38 *Vid. Ibid.*

gran pianista»[39]. Se trataba, como diría Miguel, de «la gran música»[40], de la llamada música clásica, no de flamenco o cante jondo, que, para muchos granadinos, puede que para la mayoría, era cosa de ambientes tabernarios o marginales y, en todo caso, sin valor cultural. El gusto de Guerrero por el cante jondo sería posterior y le vendría desde una alta cultura que había acabado de tomarlo en consideración, nunca de una forma automática, innata o consustancial a él como granadino. Normalmente pintaría oyendo música clásica.

En el futuro, Bernardo Olmedo sería escultor, y Miguel, un abogado del Estado con permanente vocación intelectual, que plasmaría principalmente en su ensayo *El pensamiento de Ganivet*[41].

En esa formación alternativa en arte moderno, tuvo también su papel el joven pintor alemán Hans Bloch, que, en 1935, de paso por Granada, en cuyo Centro Artístico celebró una exposición de dibujos[42], visitó a Guerrero en su estudio, donde le enseñó y comentó «unas postales de los alemanes… Franz Marc… Paul Klee»[43], y le habló «de Estados Unidos, del *jazz*»[44].

Aparte de pintar en el «cuartillo de la torre de la casa» de los Olmedo «en la calle Hileras» recordado por Miguel[45], y pese a carecer de dinero, Guerrero tenía, efectivamente, un estudio, y no en cualquier sitio, sino donde lo había tenido Alonso Cano casi tres siglos atrás, en la gran torre inacabada de la Catedral de Granada, lo que siempre recordó él con orgullo, sintiendo una especie de continuidad artística y granadina con el maestro barroco. El caso fue que Santiago Martín López, compañero suyo en los talleres de la casa Martínez Herrera, era hijo de los campaneros del templo, que vivían

---

39 *Ibid*.

40 Olmedo, M. [Texto sin título], p. 9.

41 Olmedo Moreno, Miguel. *El pensamiento de Ganivet*. Madrid, Revista de Occidente, 1965.

42 *Vid*. «Centro Artístico. Exposición Hans Bloch». *El Defensor de Granada* (Granada), 7 de noviembre de 1935, p. 4.

43 Ortuño, P. «Conversación con José Guerrero», p. 91.

44 Bonet, J. M. «Cronología», p. 90.

45 Olmedo, M. [Texto sin título], p. 9.

con su numerosa prole en la propia torre, y le permitieron disponer de aquel espacio como estudio a cambio de tocar las campanas a sus horas mientras pintara en él.

Pero no solo la torre fue importante para Guerrero, sino la catedral entera. «Cuando yo conocí la torre, el cuerpo de campanas, las vidrieras, los cuadros, las esculturas, la música en los órganos, los coros, un mundo nuevo tomó parte en mi vida y las puertas de la catedral se abrieron para mí», escribiría en otro texto, titulado «La catedral y los cerdos» porque en él se terminó refiriendo a los cerdos que los Martín López criaron allá arriba, entre la torre y los tejados catedralicios, tras haber hecho lo propio con pollos, «con mucho secreto», «colocando una tela metálica como protección»[46]; anécdotas en sí mismas y origen de otras que a Guerrero, nada erudito ni profesoral en su discurso, le divertía contar, y que, obviamente, solo eran eso, anécdotas sin más trascendencia.

La catedral se abrió para él y él la frecuentó como pintor en formación, ansioso de aprender; «iba mucho por allí a ver las pinturas que había», recordaría a Ortuño[47]. «Yo aprendí mucho de pintura en la catedral, porque veía los cuadros de Alonso Cano y de Bocanegra, y me acuerdo que había uno de Bassano en la sacristía», aseguraría a Muñoz Molina[48]. Se trataba, ante todo, de las pinturas de Cano, fundamentalmente del gran ciclo sobre la vida de la Virgen, destacado por Harold E. Wethey como una serie «única en la historia de la pintura española»[49].

Aunque no tanto como con Cano, Guerrero sentiría también esa continuidad artística y granadina con Siloé, como la sentiría con Lorca. Sería una continuidad con Siloé como arquitecto de la catedral y como escultor en piedra y en madera, incluso como tallista, como el tallista, en concreto,

---

46 «La catedral y los cerdos», sin fecha, años setenta u ochenta, manuscrito en el Archivo José Guerrero, en el Centro José Guerrero de Granada.

47 Ortuño, P. «Conversación con José Guerrero», p. 91.

48 Muñoz Molina, A. *José Guerrero. El artista que vuelve*, p. 13.

49 Wethey, Harold E. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Trad. de Ramón Palencia del Burgo. Madrid, Alianza, 1983, p. 87.

de la sillería del coro del Monasterio de San Jerónimo, modelo insuperable del mundo formal que el historicismo convirtió al cabo de los siglos en lo que se llamó jocosamente, ya desde un gusto moderno más extendido de lo que podía parecer, Remordimiento Español, uno de los estilos en los que Guerrero empezó la dedicación artesanal que lo llevaría a ser artista, si no el principal de ellos. En esa dedicación vivió un avance de lo que, treinta años después, siendo un pintor expresionista abstracto, viviría con la llegada del pop, pero con la de los llamados muebles cubistas, como los del despacho diseñado por Hermenegildo Lanz por encargo de Antonio Gallego Burín para la Casa de los Tiros: «para nosotros los tallistas de muebles fue un desastre porque entonces todo se llevaba plano… fue como el pop»[50].

Julio Juste, el mayor artista granadino de su generación, valorado por Guerrero como ningún otro, ambas cosas con mucha diferencia, recordaría cómo este, Guerrero, conservaba uno de sus trabajos de entonces en su casa de Nueva York, revelando su afecto por aquel lejano oficio artístico suyo, su profunda identificación con él. «En la mesita de noche de su casa de NYC guardaba un cuarterón con una cabeza de guerrero tocado con un yelmo de estilo conocido como "remordimiento" (corrupción de Renacimiento), con el que bromeaba en un juego equívoco entre el tema, la cabeza de un guerrero, y su apellido», escribiría[51]. El hijo del pintor, José Antonio, Tony, tiene por seguro que su padre lo talló para sí por su apellido, jugando a ese juego desde el principio. Sería un curioso caso de *autorretrato* de un artista que aún no lo era, o sí, como se vería en detalles como este.

Pasado un año largo de la muerte de Julio Juste, y hablando en esta Real Academia sobre Guerrero, quien tanto lo valoró, no puedo encontrar más oportuno resaltar su importancia y lo que Granada ha perdido con él, no solo como pintor, sino, por destacarlo en otra de sus facetas, como

---

50 Ortuño, P. «Conversación con José Guerrero», p. 91.

51 Juste, Julio. «José Guerrero (Granada, 1914-Barcelona, 1991), intuición, pasión y acción». Juste, Julio. *José Guerrero. Canciones del color*. Folleto de la exposición. Granada, Ayuntamiento de Granada, Diputación de Granada, 2014, s. p.

diseñador gráfico, como artista gráfico. La diferencia entre tenerlo y no tenerlo es la diferencia entre tener al mejor y no tenerlo. En todas sus facetas diría de él lo que Juan Agustín Ceán Bermúdez escribió sobre Luis Paret y Alcázar: que muy pocos artistas, o ninguno, «tuvo España en estos días de tan fino gusto, instrucción y conocimientos […], y yo que le he tratado de cerca lloraré siempre su muerte y el poco partido que se ha sacado de su habilidad»[52].

La Casa de los Tiros, singular construcción del siglo XVI en su parte más antigua e importante, se había inaugurado en 1929 como sede granadina del Patronato Nacional del Turismo y museo de la historia y la intrahistoria de Granada. Pero el acontecimiento artístico de su inauguración fue la *Exposición Regional de Arte Moderno*, escaparate de obras tan dispares como un bronce de Benlliure y unos dibujos de Lorca. Guerrero recordaba haberla visitado, pero debía de ser demasiado pronto para que apreciara con plena conciencia esos dibujos de Lorca, o el óleo de Juan Gris, o los de Ortiz o La Serna que allí pudieron verse entre otras obras de vanguardia. Sí que pudo tener una impresión del arte de entonces como un amplísimo campo con distintas y hasta antagónicas opciones, desde las más tradicionales a las más modernas. En el apartado de artes industriales —los hubo de pintura, escultura, dibujo, grabado y artes industriales, con más de trescientas piezas en total—, Juan Martínez Herrera presentó unos muebles granadinos, como se consignaron en el catálogo[53]. Sin duda vería Guerrero otras exposiciones en la misma Casa de los Tiros, o en el Centro Artístico, como la que presentó La Serna en 1933, tras haberlo hecho en Madrid, en la Sociedad de Artistas Ibéricos, o la de Hans Bloch en 1935.

A Cano no solo lo admiró Guerrero en la catedral; también lo hizo, al menos, en el Museo de Bellas Artes de Granada, unido entonces al Arqueológico y a la Real Academia de Bellas Artes —a esta Real Academia— en la

52 Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, t. IV, p. 55.

53 *Catálogo de la Exposición Regional de Arte Moderno*. Catálogo de la exposición. Granada, Patronato Nacional del Turismo, 1929, p. 38, n.º 304.

Casa de Castril, en la carrera del Darro. «Estaba entonces muy influenciado por lo que se veía en Granada que era una pintura muy sobada, muy triste, muy pobre… pero me iba a ver el Museo Arqueológico y había unas cosas de Alonso Cano que para mí eran las cosas más modernas… más modernas, por ejemplo, que Rodríguez-Acosta y que Morcillo»[54]. Lo que había allí de Cano era, por encima de todo, el exquisito lienzo de *San Juan de Capistrano y San Bernardino de Siena*, pintura sutilísima, que solo Velázquez hubiera podido hacer, y la habría hecho de manera muy distinta.

Persona intuitivamente moderna, de una modernidad de un siglo XX ya bastante avanzado, Guerrero sentiría que su pintura no podía ser ya como la de Morcillo o la del Rodríguez-Acosta al que se refería, de apariencia cada vez más académica, aunque seguramente no habría encontrado nada sobados, ni tristes ni pobres sus grandes paisajes de juventud, paisajes siempre de Granada.

También avanzaba en el gusto por la poesía actual, en la que lo había iniciado Miguel Olmedo, frecuentando, por ejemplo, por 1935, las reuniones juveniles de la casa de Luis Rosales, en la calle Angulo, muy cerca de la suya del Horno del Abad; la casa que sería allanada en el 36 para detener a Lorca:

> Por esa época yo frecuentaba la casa de Rosales que fue donde lo detuvieron. Allí nos reuníamos a leer poesía, en el patio… yo entonces era muy tímido… como no tenía una preparación como esta gente yo hablaba lo menos posible…[55]

No cabe olvidar que aquella Granada era la de Lorca y la de Falla, aunque verlos por la calle o tener amigos o conocidos comunes no significara formar parte de sus círculos, necesariamente restringidos. Más que de Luis Rosales, Guerrero fue amigo de su hermano menor, Gerardo, por quien conoció a Lorca aquel año 1935:

---

54 Ortuño, P. «Conversación con José Guerrero», p. 91.
55 *Ibid*., p. 93.

> […] me lo presentó Gerardo Rosales en el Palacio de Carlos V en un ensayo teatral con Margarita Xirgu y con Borrás. Yo notaba que tenía una vitalidad formidable… me impresionó mucho. Me preguntó lo que yo hacía y le dije que quería ser pintor… entonces… lo recordaré siempre… me dijo: «Tira los pinceles al aire y vete a Madrid»… también me habló del movimiento revolucionario que era el surrealismo…[56]

Esa fue la «entrevista casual y decisiva» con Lorca referida por Miguel Olmedo, en la que el poeta le habría dicho que se fuera «de Granada»[57], cosa muy distinta, tomada al pie de la letra, a decirle que se fuera «a Madrid», como recordaba en su relato Guerrero. Debió de decirle esto último, que, en todo caso, es lo que quiso decirle: que se fuese tras un horizonte más amplio, claramente más amplio; y, sí, seguro que a Madrid, donde lo había encontrado él como escritor. Por supuesto que no se trataba de irse de Granada sin más, a cualquier sitio. ¿A cuál? ¿A qué otra ciudad española que no fuese Madrid, para seguir luego, si acaso, un camino internacional? También le habría podido decir Lorca que se fuera a Barcelona, ciudad que el poeta adoraba y consideraba clave en su dedicación al dibujo, ponderada allí por su amigo Sebastià Gasch más que por nadie en ninguna parte; pero, para eso, igual traía más cuenta al joven pintor irse directamente a París, como habían hecho bastantes años atrás La Serna y Ortiz, no menos amigos del poeta.

Dejando de lado su casi general impertinencia, las referencias al provincianismo de Granada, a su conservadurismo o su marginalidad cultural, solo son admisibles si se precisa respecto a qué otras ciudades. Normalmente, resultarían ciertas en relación con ciudades que eran grandes centros culturales porque eran grandes centros económicos, políticos y de población, no por ninguna virtud innata, de derecho natural o divino, de sus habitantes. Sería prolijo extenderse sobre las diferencias de aquella Granada con otras ciudades españolas, de las que muy pocas, por lo pronto, eran ciudades universitarias, como era Granada desde hacía cuatro siglos. Tal vez basta

---

56 *Ibid.*

57 Olmedo, M. [Texto sin título], pp. 10-11.

con preguntarse en cuántas ciudades era frecuente o sencillamente posible una escena como la descrita por el pintor, para la que se necesitaban determinados personajes, lugares y circunstancias: un Federico García Lorca; un joven inquieto que sería José Guerrero; otro joven inquieto, hermano de un Luis Rosales que empezaría a ser Luis Rosales ese mismo año 1935 con la publicación por Cruz y Raya de su primer libro, *Abril*; un Palacio de Carlos V en medio de una Alhambra; así como un ensayo teatral de una Xirgu y un Borrás; todo en unos metros y en unos minutos.

Adviértase cuántas cosas pasaron al futuro pintor ese año 35, relacionadas precisamente con su futuro: el abandono de la Escuela de Artes y Oficios, el encuentro y el consejo de Lorca, el conocimiento de Bloch…

Y estaba el paisaje, que Guerrero no contemplaba solamente desde la torre de la catedral, sino desde todas partes desde siempre, antes aun de imaginar que sería pintor, cuando, por ejemplo, solo era un niño que jugaba al fútbol. «Recuerdo que íbamos a jugar al campo de los Mondragones, y cuando me pasaban los balones a mí se me escapaban siempre, porque yo estaba mirando la Alhambra y el paisaje de la Sierra, y los perdía todos, nada más que pensando en el color y en la belleza de aquel paisaje», como contaría a Muñoz Molina[58]. La imagen de aquel niño ensimismado en medio del juego, abstraído en la contemplación del paisaje, pensando en su color y en su belleza, da una clave inestimable del Guerrero más esencial. En su obra uniría a esa fascinación, una fascinación sentida y pensada, otras por otros paisajes, fijándose en lo específico de cada uno de ellos, o por otros motivos. Pero la que estuvo en el principio de todo fue esa, fuertemente paisajística, con todas las que sintiera en Granada, fuesen del tipo que fuesen.

La Alhambra y Sierra Nevada eran elementos muy dominantes en la apariencia general de la ciudad en la que nació y creció, aunque apenas aparezcan en la descripción que hizo de ella Gerald Brenan décadas después:

---

58 Muñoz Molina, A. *José Guerrero. El artista que vuelve*, pp. 26-27.

> La Granada de los años veinte era una ciudad provinciana tranquila, sosegada y reservada, apenas turbada por los turistas, excepto durante el mes de abril, y muy distinta de esa agitada ciudad en expansión que es en la actualidad. Su encanto radicaba, por supuesto, en su situación: la inmensa llanura verde, las montañas cubiertas de nieve, los olmos y cipreses de la colina de la Alhambra, los arroyos de aguas rápidas y ruidosas. Todos estos elementos componían un conjunto que nadie confiaba encontrar en ninguna otra parte. Pero la ciudad era también atractiva por sí misma. Sus calles, sus plazas, sus perspectivas y paseos públicos no eran lo bastante impresionantes como para captar al turista normal, pero poseían bastante carácter y variedad para el residente. Y, además, ahí estaba la llana y verde campiña con sus grandes olivos centelleantes y sus arroyos claros ribeteados de flores de lis azules y de bosquecillos de álamos en la ribera. El lugar tenía calidades líricas, una elegancia de situación y detalle, de tono y forma, que evocaba Toscana o Umbría más que la dura y leonada piel de España[59].

Tampoco aparecen otros monumentos que acentuaban la ciudad poderosamente, empezando por la catedral, tan importante para Guerrero, o el mismo San Jerónimo. Ni aparece aquella ciudad «al borde de las huertas» evocada por Olmedo, que era, efectivamente, una «Granada recóndita, íntima», vivida desde dentro y a escala humana. Allí, donde la ciudad empezaba a disolverse por esa parte en la Vega, en esa «inmensa llanura verde» de Brenan, vivía Guerrero con su madre y sus hermanos, en ese número 13 del Horno del Abad, una sencilla casa con bajo y dos plantas que el pintor recordaba «preciosa»[60], y que sus sobrinas Gracia y Matilde, hijas de su hermano menor, Eduardo, recuerdan llena de luz. La fachada posterior, con luz de mañana, daba al hermoso jardín de la casa de los Damas, disfrutando de su vista como si fuera propio; un jardín con sus grandes magnolios y su fuente de mármol blanco, elementos clásicos de los jardines granadinos de cierta época, lo que no era, sin embargo, la espectacular encina centenaria que también lucía este. El jardín avanzaba hacia la Vega hasta terminar ele-

---

59 Brenan, Gerald. *Al sur de Granada*. Trad. de Eduardo Chamorro y Jesús Villa. Madrid, Siglo Veintiuno, 1979, p. 274.

60 Ortuño, P. «Conversación con José Guerrero», p. 89.

vado sobre un muro por el carril del Picón, como los de otras casas vecinas más o menos ricas.

La panorámica de Brenan, necesariamente sintética, no podía contener tantos pormenores. De ella hay que subrayar la observación de las «calidades líricas» y la «elegancia de situación y detalle, de tono y forma» del lugar. «Es natural que en esa naturaleza, magistral por decirlo así, los hombres desde niños aprendan sin darse cuenta a ser poetas y músicos», había escrito Ramón Pérez de Ayala en 1941[61], hablando de Fray Luis de Granada, San Juan de la Cruz y Manuel de Falla, figuras de aquel paisaje, a propósito de Rodríguez-Acosta, muerto ese año, de aquellos paisajes juveniles suyos y del mismo paisaje de Granada como su paisaje, en el que se educó como artista y que jamás dejó de tener en la cabeza. A las palabras de Pérez de Ayala, a lo que tengan de verdad, habría que añadir precisamente a pintores, a artistas plásticos.

Sin duda hay que admitir el funcionamiento de ese paisaje magistral como un hecho objetivo en determinados artistas granadinos que darían forma a una modernidad muy específica, profundamente influida por él: Lorca, La Serna, Ortiz, Val del Omar, Guerrero, Rivera… Aunque La Serna fue el más paisajista de todos durante sus años de formación, lo fue menos que ninguno posteriormente, haciendo su obra más propiamente dicha, momento en el que, sin embargo, escribió: «cada vez que me pongo delante de una tela, libre de influencias y de escuelas, cuando quiero emborracharme de pintar, cuando libre de *todo* quiero darme a mi arte sin pensar, nada más que en el motivo *plástico* sin *sujeto*… la abstracción de mi pensamiento… *siempre*… es Granada»[62]. Era 1933, el año de aquellas exposiciones suyas en Madrid y Granada, cuando llevaba más de diez

---

61 Pérez de Ayala, Ramón. «Temas de Granada». En: Gallego Morell, Antonio; Pérez de Ayala, Ramón. *Granada: la ciudad y su paisaje*. Catálogo de la exposición. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1962, s. p.

62 Carta a Fernando Vílchez y Francisca Borrego, fechada el 24 de julio de 1933. Archivo particular, Granada. Lo escrito en cursiva corresponde a lo subrayado por La Serna.

viviendo en Francia, entre París y la Costa Azul. «Granada, donde recibí las primeras sensaciones de *todo* y donde aprendí a ver y a pintar», escribió el mismo año[63]; palabras que podría haber escrito Guerrero en Nueva York y que, en cualquier caso, suscribiría. En cuanto a las anteriores, las suscribiría de hecho cada vez que, hablando de su pintura, hablara del negro vivo, de la cal, del añil, de la almagra, de los colores, de los reflejos, de los arcos, de los nichos, de los montes… Por más que las proporciones de toda esa carga de memoria inicial en toda su obra sean casi imposibles de precisar respecto a otros aportes o componentes, aunque mucho menos imposibles de precisar que en La Serna.

Más lejos que La Serna llegaría Ortiz, puede que el más obsesivamente granadino de los pintores granadinos, que, en 1960, al responder a la pregunta de qué era para él la pintura, diría que no lo sabía exactamente, pero…

> Pero es muy posible que tenga que ver con Granada, que esté en relación con lo que para mí es Granada. Con esa transparencia de su aire, con el ruido y la gracia del agua, con el color. Exactamente no lo sé[64].

Desde luego que Granada no fue para ellos solo paisaje, pero también lo fue, y, al menos en los artistas plásticos, no pasó a sus obras como un simple tema, tratado con unas formas adquiridas aparte, sino entrando en la definición de las propias formas. Fue en procesos largos y complejos, hasta llegar a obras plenas en unión de otros factores de carácter general, que se hubieran podido dar en otros sitios, como realmente se dieron.

Además de recrear y refinar su sensibilidad en las visiones más amplias del paisaje de Granada, el joven Guerrero lo hizo en sus pormenores o detalles, empezando por los palacios de la Alhambra, fijándose, más que en las yeserías, en los alicatados, no solo como geometría viva, sintiente o sentien-

---

63 Carta a Fernando Vílchez, sin fecha, principios de 1933. Archivo particular, Granada. Lo escrito en cursiva corresponde a lo subrayado por La Serna.

64 Guillén, Mercedes. *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París*. Madrid, Taurus, 1960, p. 91.

te, que diría Palazuelo recordando a Zubiri, sino como los únicos elementos del monumento que conservaron su color original, como gustaba de señalar García Gómez. Pero, por encima de todo, lo hizo en la propia arquitectura: plantas claramente percibidas *in situ*, alzados reflejados en las albercas, simetrías verticales y horizontales, espacios, articulaciones de espacios, tensiones en su composición, arcos y pórticos con arcos de medio punto más o menos peraltados… Situaciones, sensaciones de luz y de sombra, reflejos, ambientes. Guerrero sintió especial predilección por el Patio de los Arrayanes, con sus magníficos pórticos y su gran alberca flanqueada por sus largos macizos de arrayán. Le encantaban, además, los jardines, los del Partal y, más aún, los del Generalife, con su Escalera del Agua.

Arcos de medio punto, también, de las portadas de las iglesias, o de la misma catedral, claves en su composición; incluso de claustros de conventos o monasterios y de patios de edificios civiles más o menos monumentales. Iglesias blancas con dorados retablos barrocos, con imágenes policromadas de las que Guerrero recordaría particularmente las más ingenuas, «arcángeles y todo eso», como diría a Ortuño[65]. Arcos también de los nichos del cementerio, que visitaba regularmente, en la misma continuidad de la vida cotidiana en la que iba a la Alhambra o pasaba por una iglesia.

Todo esto iría enlazando naturalmente con todos aquellos aportes o componentes posteriores, con los que fueran; o viceversa.

La infancia, los primeros años de Guerrero, con su potente carga de imágenes y sensaciones literalmente primordiales, no requerirían una experiencia más viajera. Y, después, lo que Lorca llamó «los permanentes filtros mágicos de Granada»[66], las distintas Granadas misteriosamente contenidas en ella como paisaje histórico y artístico, haría que el que no saliese de su ciudad natal hasta los veintiún años fuese menos limitativo de lo que habría sido en otras ciudades de tamaño parecido, en la mayoría de ellas. Igual

---

65 Ortuño, P. «Conversación con José Guerrero», p. 89.

66 García Lorca, Federico. «Historia de este gallo». *Gallo. Revista de Granada* (Granada), n.º 1, febrero de 1928, p. 1.

ocurriría con el paisaje natural de la ciudad y la provincia, fragmento central del antiguo reino, con su experiencia del campo y la naturaleza, tan importante para él, tan definitiva para que Guerrero fuese Guerrero. Sin duda fue una experiencia muy directa, muy intensa, aunque puede que no fuera tan amplia o completa como hubiera podido ser con todo lo que la geografía granadina ofrecía.

Partiendo de la ciudad, dicha experiencia podía ir desde la impresión serenamente sublime de Sierra Nevada dominando la amplitud aérea de la Vega o flotando inexplicablemente sobre ella, cubierta de nieve por completo o en mil inesperados gestos o formas parciales, de un blanco deslumbrante en pleno día o un rosa indescriptible al atardecer, hasta la sensación del Mediterráneo, refulgentemente azul, risueño e infinito, a través de cuantas impresiones y sensaciones caben entre una y otra. De la Vega a la Costa de Granada —denominada últimamente Costa Tropical, en lamentable horterada alusiva a su clima subtropical de siempre— se llegaba cruzando el Valle de Lecrín, desde el que se podía acceder también a la Alpujarra. Entre la ciudad y el mar había menos de cincuenta kilómetros en línea recta, y no muchos más por carretera, pero esa distancia resultaba insalvable para bastantes granadinos. Lorca poetizó ese fenómeno con cierta extrañeza, como poeta y como hijo de familia rica, lo que no era Guerrero ni la mayor parte de los granadinos de la ciudad, que no tenían tiempo ni medios para otra cosa que no fuese trabajar, tratar de hacerse hombres y mujeres de provecho, y descansar los domingos en la propia ciudad o sus cercanías. Tanto el hijo como las sobrinas del pintor, del entonces tallista que quería ser pintor, creen probable que ese fuera su caso, y que viera el mar por primera vez camino de Ceuta, en su servicio militar.

Así pudo ocurrir aun desde Chite, separado de Motril, Salobreña o Almuñécar por una distancia que hoy resulta ridícula, aunque no tanto como la que había con la Alpujarra, estando a un paso Lanjarón y Órgiva, y, poco más allá, los distintos pueblos o lugares hasta llegar a Trevélez, el más alto de todos. Tampoco es seguro que Guerrero se adentrara entonces en ella. Ni que ascendiera a las cumbres de Sierra Nevada, como se hacía en excursiones que, al igual que los veraneos en la playa, si no más, eran caprichos de ricos

granadinos, especialmente modernos si iban a esquiar. Sea como fuere, sus impresiones primeras de Sierra Nevada fueron desde la ciudad, y de toda la vida, sin poder recordar con exactitud de cuándo databan, no un descubrimiento como el que hizo que Sorolla escribiera a su mujer que «la impresión de Sierra Nevada es algo de lo que no se olvida» un día de 1902[67], años antes de intentar captarla en diferentes situaciones de luz y color en sus campañas granadinas de 1909, 1910 y 1917, viendo desde el primer instante las mil airosas visiones potencialmente sorollescas que ofrecía, como ofrecería otras tantas potencialmente guerrerianas. Cuando en 1983 se pidiera a Guerrero una imagen para la candidatura granadina a los Juegos Olímpicos de Invierno de 1992, daría un *collage* que no podía ser más Sierra Nevada ni más él —Guerrero— de la forma más natural, sin forzar lo más mínimo su lenguaje radicalmente abstracto; haciendo pensar, por el contrario, en lo presentes que pueden estar en su obra madura o plena sus impresiones de la sierra, entre otras impresiones.

Puede que fuese más tarde, a partir de los años cuarenta, cuando completara su conocimiento de la geografía granadina bajando a Almuñécar o subiendo a la Alpujarra y a Sierra Nevada por primera vez; sin que pueda descartarse que lo hiciera antes.

Sí es seguro que la experiencia fundamental de Guerrero de la provincia de Granada, experiencia del campo y la naturaleza, más allá de la Vega y las cercanías de la ciudad, fue la de Chite y el Valle de Lecrín, la de aquel lugar natal de su madre, enclavado, como los demás lugares del valle —Acequias, Murchas, Mondújar, Talará, Lecrín, Melegís, Restábal, Béznar, Pinos del Valle…—, en un feraz paisaje de olivos centenarios entre naranjos y limoneros, todo entre colinas, montes y sierras; un paisaje verdaderamente original, que sorprendió a Sorolla en 1917, camino de la Alpujarra, como lo describió a su mujer: «hay espléndidos olivos y los naranjales están

---

67 Pons-Sorolla, Blanca, y Lorente Sorolla, Víctor (eds.). *Epistolarios de Joaquín Sorolla. III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*. Barcelona, Anthropos, 2009, p. 117.

mezclados con éstos dando una bonita armonía de los dos verdes»[68]. Guerrero conoció ese mundo desde muy niño, prácticamente desde las mismas fechas que Sorolla, casi siempre en los veranos y muy de verdad, pues su familia de allí vivía del cultivo de los bancales de naranjos, con algún olivo, que poseía. Según su hijo, Tony, nunca se insistirá lo suficiente en lo importante que fue para él ese contacto con la naturaleza, con el campo, con la vida y las gentes del campo, que eran su gente, su familia. Allá donde estuviera, incluido Nueva York, o especialmente en Nueva York, sentiría como algo indispensable, casi como una terapia, salir al campo los fines de semana o cualquier día libre… «Pero ellos eran de Granada», matiza con el mismo convencimiento su sobrina Gracia, refiriéndose a Guerrero y a sus hermanos, más desde cómo podía sentirse esto desde la propia Granada, desde la ciudad. En realidad, no habría aquí ninguna contradicción, sino el amor al campo de una persona de ciudad, como era aquel niño y, aún más, aquel muchacho, cuya principal formación y cuyas primeras actividades eran inimaginables, imposibles, en un medio rural. Por eso mismo, los días en el pueblo serían maravillosos para él, además de ser las verdaderas vacaciones: eran lo otro, lo distinto, la aventura de un mundo tan sencillo como intenso.

Sus impresiones o sensaciones de Chite y el Valle de Lecrín no serían tan espectacularmente paisajísticas como las de Sierra Nevada desde Granada, ni tan propia y extraordinariamente artísticas como las de la Alhambra o la catedral, pero sí particularmente directas, particularmente intensas. Hasta la experiencia de la cal, que vivió en la ciudad y en el pueblo, tendría en este una intensidad especial. El propio campo de Chite y el Valle de Lecrín, aunque estuviese tan cultivado como la Vega, era, en general, mucho más agreste, más el puro campo, y Guerrero, viviendo en el pueblo, lo experimentó mucho más como tal, más desde dentro, como nunca experimentó la Vega.

---

68 Lorente, V., Pons-Sorolla, B., y Moya, M. (eds.). *Epistolarios de Joaquín Sorolla. II*…, p. 299.

Toda aquella Granada de la ciudad y del campo fue para Guerrero una inmensa escuela, que incluyó el descubrimiento y el gozo del color en infinidad de matices, cambiantes a través de las horas y las estaciones. Matices de luz y color, de luces que eran colores: azules, rosas, verdes, violetas, tierras, rojos, grises, amarillos… Todo entre blancos y negros, contrastado, realzado o levantado por ellos; así como, a veces, dominado por ellos, sobre todo por los negros. Blancos de cal y negros de luto, del luto de una persona bien viva, entre otros blancos y negros: blancos de jazmín o de nieve, con las más inconcebibles posibilidades entre ellos, incluso que al «lado del jazmín la nieve negrea», como llegaría a anotar en el borrador de una carta[69]; negros como el de «una nube negra sobre los azules y grises del cielo, y los rojos y amarillos ocre de la tierra», como escribiría en otro texto, «La presencia del color negro en la pintura», tras haber recalcado que, desde que él podía recordar, desde «que yo puedo recordar», «el negro estaba allí, como una parte de la vida; en la gente, en el paisaje, en la soledad»[70]… Colores de Granada percibidos por Guerrero, porque, por ejemplo, percibidos por Rivera o por Ortiz serían muy distintos.

En la base de su obra, Guerrero fue un paisajista, lo que, probablemente, no dejó de ser nunca del todo, aunque pintara sobre otros temas o motivos; un paisajista de Granada, lo que, probablemente, tampoco dejó de ser nunca del todo, aunque pintara sobre otros paisajes. En la medida que siguiera siendo ambas cosas, lo sería de un modo complejo, nada simple, y profundamente plástico, eminentemente plástico, en impecable coherencia con su condición de pintor abstracto a esas alturas de la modernidad. Recuérdense las palabras de La Serna sobre Granada como materia puramente plástica, abstracta, de su pintura, pese a ser un pintor fundamentalmente figurativo.

Guerrero solía comentar que el pintor iba llenándose de imágenes, de formas y colores reales que captaban su atención y activaban su interés,

---

69 Borrador de una carta a Helga de Alvear sobre Juana Mordó, sin fecha, 1984 o 1985, manuscrito en el Archivo José Guerrero, en el Centro José Guerrero de Granada.

70 González, M. «Selección de escritos de Guerrero», p. 109.

y que, más tarde o más temprano, muchas veces de forma inconsciente, iban aflorando en su pintura. Hablaba en general, pero, ante todo, de sí mismo. Así fue siempre en él, allá donde vivió; pero, en el principio, en lo más fundamental, solo estuvo Granada, donde vivió todo sin excepción hasta los veintiún años. Y, en gran parte, su obra fue el proceso hasta lograr que todo ese mundo originario aflorase en su pintura como él sentía que debía hacerlo, en el avance de su personal experiencia de lo moderno, partiendo del expresionismo abstracto, mediante el que había terminado de sincronizar su pintura con la pura actualidad de la pintura. En ese mundo primigenio no solo fueron poderosas las vistas más amplias o panorámicas, sino la extrema concentración en forma y color de las frutas y las flores, tan extrema que casi implicaba una potencial expansión, y todo lo que hubiese entremedias.

Lógicamente, esas cosas eran, en otro plano, recuerdos muy conscientes, que el pintor podía llegar a usar como lenguaje granadino con otros granadinos, que lo entendían de inmediato sin necesidad de palabras, como revela cierto detalle de la primera estancia de Rivera en Nueva York, en 1964, para asistir desde allí a la Pittsburgh International en calidad de artista invitado:

> Pierre Matisse, al que he anunciado mi llegada, me invita a vivir en su casa de Nueva York, pero yo prefiero la de los Guerrero en donde me encontraré con más libertad. A mi llegada a Nueva York los Guerrero me esperan en el aeropuerto, enseguida marchamos a su casa, que es magnífica, grande y de la época de la fundación de la ciudad, es increíble esta casa en medio de los rascacielos. Me enseñan mi habitación, junto al estudio de Pepe, y hay un detalle que me emociona: en la mesa hay un plato con frutas, pero todas ellas son de Granada: membrillos, caquis, higos chumbos, granadas, etc. Todavía no me explico en qué mercado de Nueva York pudieron adquirir estos frutos[71].

71 Rivera, Manuel. *Memorias. 1928-1971*. Textos preliminares de Luis García Montero y Juan Vida. Cronología de Marisa Rivera. Granada, Diputación de Granada, 2007, p. 123.

Eran frutos con aromas y sabores capaces de revivir toda una infancia al modo proustiano. La amistad entre Guerrero y Rivera, muy estrecha en esos años, tuvo un fondo de arte y modernidad, de común opción por un arte moderno, pero incomparablemente más de común origen granadino, incluso de extremar o exagerar cada uno su condición de granadino en alegre competencia con el otro, reviviendo sus infancias como si fueran realmente niños, como niños grandes —«¡Pepico!», «¡Manolico!»—, en lo que para sus familias resultaba un espectáculo muy divertido, casi cómico, como recuerdan el hijo y las sobrinas de Guerrero. Solía ser en algunas vacaciones en Almuñécar o en Frigiliana. Rivera nunca dejó de insistir en que Guerrero era para él como un hermano mayor. En otro estilo, Manuel Romero recuerda a Guerrero con Manuel Ángeles Ortiz el día de 1982 en que este recibió en Madrid el Premio Nacional de Artes Plásticas de 1981, hablando toda una noche de lo que les unía por encima de todo, incluido también el arte: el secreto de Granada, de una Granada muy remota, cada vez más alejada en el pasado y, en cierto modo, cada vez más presente en ellos, en sus personas y en sus obras, de formas, sin duda, muy distintas por muy personales[72].

Esa sería la Granada, el mundo al que volvería siempre Guerrero, como escribió Miguel Olmedo[73], fuese así, en su mente y en su obra, o físicamente. Volvería, claro está, tras haber salido de él, a los veintiún años, aunque aún no lo hizo siguiendo el alegre consejo de Lorca. Salió de su mundo por obligación, como tantos muchachos españoles de su edad que debían hacer la mili, pero a los que tocaría combatir en una guerra verdadera, con todo su espanto, cada uno en el bando en que cayese.

No sería, sin embargo, el caso de Guerrero, que, habiendo iniciado su servicio militar en 1935 en Granada, fue destinado el año siguiente a Ceuta, donde se encontraba al iniciarse la guerra civil. Quedó incorporado

---

72 *Vid*. Romero, Manuel. «José Guerrero: el Cedar Café». En: Bonet, Juan Manuel; Pino, Rafael del; Romero, Manuel. *José Guerrero. El Cedar Café*. Catálogo de la exposición. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2002, pp. 35 y 43.

73 *Vid*. Olmedo, M. [Texto sin título], p. 12.

al ejército nacional, con el que volvió a la península y recorrió numerosos frentes —«estuve en Teruel, Belchite, Brunete, Mora de Rubielos… estuve hasta en el Ebro… estuve en muchos sitios», recordaría a Ortuño[74]—, recogiéndolos en vistas panorámicas, lo que le permitió vivir los tres años de guerra sin tener que hacerla materialmente, sin tener que disparar ni que estar al alcance de los disparos, o no demasiado. Era una ventaja nunca imaginada de ser pintor, lo único que ya se consideraba, aunque supiera que tenía mucho que aprender, de lo que seguiría siendo muy consciente en adelante, siempre. Además de pasear por el campo, contaría a Ortuño, «en cada sitio que entré iba a la catedral»[75]; a la catedral: lugar de arte, donde se disfrutaba y se aprendía arte, obvia enseñanza de su vida granadina, su única vida anterior.

Terminada la guerra, y siempre con Granada al fondo, vendrían los años de carrera en Madrid, en la Escuela Superior o Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando; y, aún en ellos, el decisivo conocimiento del hispanista francés Maurice Legendre, director de la Casa de Velázquez, la gran institución cultural de Francia en España, que, para Guerrero, sería como el trampolín o la pértiga de su salto internacional, del primero y fundamental de los que dio. Así lo ha estudiado don Ignacio Henares, proyectando una luz que solo él puede proyectar sobre este tema como sobre cualquier otro que trate.

Más nos hubiera valido a todos escucharlo solo a él, pero, formalmente, no podía ingresar en esta Real Academia sin infligirles este discurso.

A él y a todos, de nuevo y siempre, muchas gracias.

---

74 Ortuño, P. «Conversación con José Guerrero», p. 93.
75 *Ibid.*

Contestación del

Ilmo. Sr. D. Ignacio Henares Cuéllar

Sr. Director,
Sras. y Sres. Académicos,
Señoras y Señores:

Cumplo el deber académico de responder en nombre de esta ilustre corporación al discurso de don Eduardo Quesada Dorador con una especial emoción. En parte resultado de una más que lógica melancolía, porque personalmente la siento como una suerte de relevo; y al mismo tiempo con un inequívoco y objetivo sentimiento de esperanza. Este joven historiador del arte, profesor universitario y profundo *connoiseur*, viene a ocupar el lugar de eslabón en la cadena ideal, que metafóricamente pensara Newton, *The Chain of Knowledge*, que asegura en las sociedades ilustradas la creación y la transmisión del conocimiento. En el caso del nuevo académico un hecho confiere superior cualidad simbólica a este acto, ocupar la plaza de su maestro e iniciador en el estudio de la escultura, don Domingo Sánchez-Mesa, inolvidable compañero de tantos años y altísimo historiador de la escultura granadina, gran defensor de nuestro patrimonio.

Nuestro recipiendario, por lo que puedo concluir de una amplia y constante relación, tanto personal como profesional, propiciada por la generosidad acreditada en sus propias palabras y una inusual deferencia —acreedora de la mayor gratitud—, encarna las cualidades que esta ilustrada corporación promueve. Y representa un acabado modelo del *dilettante* original —en la semántica más noble—, que reunía en perfecta continuidad conocimiento, sensibilidad, gusto y pasión por la cultura, desarrollando una conciencia en la que dialogan tradición y modernidad. Su amor por la historia cultural de esta ciudad, con muy sólidos fundamentos éticos y estéticos, dista de cualquier casticismo, regido por la voluntad crítica de una sensibilidad y un pensamiento plenamente modernos. En aras del mismo ha

desarrollado una importante labor de activismo cultural —increíble dada su juventud—, colaborando con un sinnúmero de instituciones de la ciudad, la provincia, la autonomía y el Estado; en una labor de fomento y conocimiento, propiciando la donación o la adquisición de obras de valor singular para el legado granadino; defendiendo el patrimonio en cuantas comisiones han reclamado su apoyo —labor en la que en diversas ocasiones ambos coincidiéramos—; confeccionando importantes obras catalográficas; o bien organizando inolvidables exposiciones sobre arte histórico y moderno, con ciclos de conferencias o publicaciones relevantes, en muchos de los cuales tuve el honor de ser generosamente invitado a participar.

El discurso de don Eduardo Quesada es una acabada expresión de su pensamiento, con un acrisolado valor historiográfico y estético, que ilumina los orígenes del pintor José Guerrero —largo tiempo estudiado por el nuevo académico—, verdadera clave de bóveda de nuestra modernidad artística. Sobrecoge la reflexión que nos ha brindado en el día de hoy don Eduardo por su belleza, su rigor y su altura crítica. Nadie podrá sustraerse a la cualidad cultural de un ejercicio crítico que se sustenta sobre un exhaustivo estudio de las fuentes de época y los testimonios más diversos y valiosos de coetáneos y críticos sobre el artista y obedece a una precisa hermenéutica: propiciar el conocimiento y la valoración de la cultura artística histórica, y de su legado patrimonial, a través de la indispensable mirada moderna, de sus exigencias críticas y estéticas.

Escribí sobre el pintor más de cuarenta años después de que me ocupara por primera vez en los años setenta de la pasada centuria de un José Guerrero recién retornado, singular por su trayectoria y su obra —entonces todavía aureolado de cierta extrañeza—. En la conmemoración que celebraba aquel congreso de 2014 —*Poéticas del color y del límite: 100 años de José Guerrero*— contábamos, en cambio, con un Centro Guerrero, que por fortuna —y tras un inevitable debate— mantiene prestigio y actividad; con una extraordinaria producción crítica contenida en la labor catalográfica en torno a las exposiciones que se han consagrado al artista y sus relaciones, así como al «efecto Guerrero»; un catálogo razonado «más que razonable»; se hallaba abierta en aquel momento la extraordinaria muestra *The Presence*

of Black. 1950-1966, y todavía estaba fresca la tinta de los espléndidos estudios que su catálogo contiene. Por tanto, se podía afirmar que el regreso del pintor del alejamiento físico, así como del espiritual o estético, se había consumado. De la mejor forma posible, viniendo a un pleno conocimiento del artista y su creación. Culminando el esfuerzo hermenéutico que le era debido.

La ocasión me pareció propicia para la valoración filosófico-cultural y estética del pintor y su obra, y me planteé una modesta aproximación a lo que denominé *Retrato del artista adolescente*, a su época auroral. La paráfrasis literaria del título no tiene en cuenta el preciso hecho biográfico de que Guerrero no fuera en modo alguno un artista precoz. Es un recurso metafórico a James Joyce, a la fuerza y la ejemplaridad de su relato sobre el carácter del artista moderno, que me resulta tan caro y preferible a cualquier interpretación saturnal. El propio autorretrato de 1950, objeto de una inteligente hermenéutica por parte de los críticos del pintor, en la que destacaría la interpretación de Lola Jiménez-Blanco, es expresión figurativa de este proceso conformador de una conciencia artística.

Por encima de simbolismos más o menos atrayentes, de finales de etapas estilísticas e inicios de nuevas experiencias, «aquella mirada negra y penetrante —escribe la historiadora— sigue presente en la obra americana y en la posterior obra española de Guerrero, que componen lo que consideramos su obra madura. Cuadro tras cuadro, las obras posteriores a 1950 revelan el poso de una mirada forjada en la tradición moderna europea. Es interesante recordar que se trataba de una tradición moderna aprendida en un momento límite, en el que la cultura del viejo continente atravesaba momentos muy difíciles y en el que se discutía el prestigio y la pertinencia misma de una vanguardia puramente artística»[1].

---

1 Jiménez-Blanco, María Dolores. «Referentes europeos de Guerrero». En: Baena, Francisco, y Romero, Yolanda; Bonet, Juan Manuel; Jiménez-Blanco, María Dolores; Navarro, Justo. *José Guerrero. Los primeros años. 1931-1950*. Catálogo de la exposición. Granada, Centro José Guerrero, 2008, p. 35.

El mejor homenaje que se me ocurría, en recuerdo de mi tan efímero como cálido encuentro con el artista —a la espera de la racionalización y la superación crítica de lo anecdótico en la valoración de su etapa original, que ha realizado en su reflexión en este acto don Eduardo Quesada (infancia humilde, becario perplejo, artista errante, su peripecia como emigrante…); y su debida resignificación—, era seguir las líneas esenciales de la cartografía histórico-cultural que transitara Guerrero, y señalar sendas críticas.

Evitar en todo momento sacrificar el valor del proceso de formación de una conciencia pictórica moderna en el artista que fuera históricamente José Guerrero al excesivo peso de lo azaroso, del capricho, o de estereotipos diversos. No nos hallamos en ningún caso ante un talento ignaro que sufre un encuentro casual con una realidad metropolitana que tras abrumarlo lo conformara. Por el contrario hay que discernir en la personalidad y la obra el significado y la función poética de esa «ingeniería cromática» del pintor de la que hablara Luis Gordillo, además de la extraordinaria arquitectura mental en que se sustentaba el cuadro, del riguroso itinerario de la idea a la forma en Guerrero.

En el relato biográfico de José Guerrero sobresale un episodio, de eficacia mítica: el mandato lorquiano de lanzar los pinceles al aire y perseguir la modernidad. Representa la expresión de una precisa voluntad artística, una *Kunstwollen* nutrida por una suerte de savia cultural original, una cualidad que se siente enraizada en un *topos* espiritual común. Es la expresión del deseo artístico que comparten el joven poeta y el artista adolescente, derivado de una patria más ideal que real. Construida en una precisa tradición cultural y estética que iría desde la modernidad romántica al simbolismo; y en el momento del encuentro entre Lorca, poeta-símbolo, y el pintor en ciernes, por obra de una fuerte tensión estética vanguardista, vivía un proceso de depuración de cualquier lastre sentimental en favor de la plenitud formal moderna. Circunstancia de imprescindible valoración para evitar el estereotipo del origen artístico de Guerrero en una visión *attardée* y tardorromántica. Aquellos pinceles-dardo, con la guía de un preciso norte poético y una

segura brújula histórica, harían blanco en París, Roma, Zúrich o Bruselas, y finalmente en Nueva York.

Un peregrinaje dramático, en el que el artista y su poética en proceso atraviesan las principales crisis históricas y culturales de un tiempo crítico, para el que podría emplearse un concepto acuñado en la historia estilística para el manierismo, el del «arte en épocas inciertas». Pocas lo son en su hondura, incertidumbre y cualidad espiritual como la doble posguerra en que el joven pintor fuera sujeto histórico. Partícipe de una conciencia en la que alentaba como un mito áureo la memoria de la experiencia cultural de entreguerras, incluida la edad de plata del 27 español o el modelo de la cultura republicana de su juventud —verdadero humus poético del artista—. El tiempo de la confianza en el conocimiento, del triunfo del psicoanálisis, la ciencia social o la antropología, y la conformación del pensamiento de vanguardia en estrecha comunión con los ideales científicos de la ilustración novecentista. Seguidas por la trágica quiebra. Las dramáticas evidencias de los totalitarismos, la estela de la destrucción, y la pérdida de la fe en el pletórico humanismo moderno de los años medios de la centuria.

El relato crítico de este *iter* exige por igual evitar que se impongan juicios previos o modelos valorativos, de naturaleza genealógica o teleológica, finalista. Arquetipos sobre la condición original del artista o destinos más o menos predeterminados o taumatúrgicos, que entiendo van a quedar superados historiográficamente, de modo definitivo, a partir del lúcido esfuerzo crítico del que nos ha hecho partícipes don Eduardo Quesada. Tales apriorismos empañaban el discernimiento de la aventura estética del artista y la cualidad histórica de su experiencia en el interior de estratos de una modernidad en crisis; el valor de una búsqueda tan obstinada como consciente dentro de una realidad históricamente huidiza. Una búsqueda entre las tensiones polares de la modernidad poscubista y la abstracción, conducida a través de centros culturales, que aunque alejados del pasado esplendor no han hecho una renuncia de los ideales modernos y se hallan dolorosamente entregados a la construcción de un nuevo humanismo.

El proceso que, desarrollando un paradigma filosófico del maestro Elías Díaz, he denominado proyecto de «restauración de la razón y reinvención de la modernidad». Esfuerzo de la sociedad civil y las fuerzas de la cultura, o el arte joven en la España autoritaria de la posguerra; la Francia ocupada —Maurice Legendre mantendrá la institución cultural de la Casa de Velázquez dentro de la Francia Libre—, u obsesionada tras la liberación con el estigma del colaboracionismo entre serios agobios materiales; análisis que se puede extender a la joven República Italiana y al conjunto de Europa. Pero no se trata en absoluto de un erial, no debiéndose en modo alguno subestimar la experiencia biográfica y artística de Guerrero en este paisaje después de la batalla en nombre de un destino final. La incuestionable significación histórico-cultural y estética del «pintor de acción» no podría rebajar el hecho de que el artista que arriba a Nueva York ha conducido una lucha tan obstinada como consciente por convertirse en un pintor europeo moderno; iluminado y a la vez deslumbrado por los faros de la modernidad, las «fuentes del arte moderno» de Jean Cassou, que producen un doble efecto de ascenso ideal al espíritu de innovación artística, y alejamiento por efecto de la grandeza inalcanzable de su ejemplo. Una tesitura asimilable a la de la vieja *Querelle* de los Antiguos y los Modernos.

El estudiante en la Academia de San Fernando en una atmósfera rarefacta de posguerra, el pintor de tipos populares y paisajes intimistas, va a enlazar con preocupaciones poéticas de la preguerra: su interés por Regoyos o Sorolla no representa en modo alguno una actitud conformista o meramente pasadista; y asimismo con la joven Escuela de Madrid. Lamento haber utilizado hace cuatro décadas el término populista referido a su arte de este momento; y deseo señalar que en la por tantos conceptos aventajada crítica de Dore Ashton no se acierta al hablar del «españolismo» del pintor, que nunca será un artista étnico, ni por su elevada sensibilidad cultural ni por su vocación cosmopolita.

En él y en sus compañeros de generación, con los que comparte exposiciones en Buchholz, alienta la memoria prohibida de la vanguardia. Una necesidad espiritual y estética que impulsarán en Guerrero dos figuras estimables en el arte y la cultura del pasado siglo como son, a no dudarlo,

Vázquez Díaz y Lafuente Ferrari, verdaderos faros en la oscura realidad, que empieza, no obstante, a fulgurar. El conocimiento de los modelos modernos vendrá de la beca de 1945 para estudiar las técnicas del fresco en *Beaux-Arts*, en un París, también de posguerra, con dificultades económicas y sociopolíticas propias, con los tanques en la Cité Universitaire.

El principal entre los múltiples itinerarios figurativos, el vertebrador de la estética de Guerrero uniría en sus polos a Matisse y Kandinsky, del color como la más alta forma expresiva a la proclamación de su perfecta indeterminación, de la suprema libertad del cromatismo, su condición autotélica. El color que en la tradición kandinskiana se convierte en el tema del cuadro, medida de toda idea poética. Los testimonios del proceso de conquista artística del color del Guerrero fauvista los hallamos en sus más tempranas críticas, tal como las recoge Dore Ashton. Al señalar el modo en que, en su *Panorámica de Roma* (1948), el artista abandona «las reglas de la perspectiva con el fin de atrapar los colores distintivos de Roma, fogonazos de rosa, siena y ocre resaltados por la siempre elegante luz solar»[2], cita la crítica periodística de la exposición romana del pintor en la Galleria del Secolo:

> Su pintura espesa, llena de fuego, hirviendo de color. Pero poco transfigurada. Menciono esto no para minusvalorar al artista, sino para señalar el desequilibrio que resulta de la intoxicación colorista a la que sinceramente se abandona y de la falta de decisión debida a una timidez que quiere enmascararse[3].

El mismo año en Bélgica otro crítico, Paul Haeserts, lo sitúa entre los jóvenes artistas internacionales de posguerra que trabajaban «bajo el signo de un agitado fauvismo, dudando entre el lirismo y el construc-

---

2 Ashton, Dore. «José Guerrero». En: Ashton, Dore; Guerrero, Tony; Romero Gómez, Yolanda. *José Guerrero. La colección del centro*. Granada, Diputación de Granada, 2000, p. 45.

3 «José Guerrero alla Galleria del Secolo», *L'Ordine Sociale*, Roma, 16 de marzo de 1948. Cit. en: Ashton, D. «José Guerrero», p. 45.

tivismo»[4]. «El autor —añadía—, en lucha consigo mismo, parece que experimenta una dificultad enteramente española —pictóricamente fértil— a la hora de imponer una disciplina, un silencio *a lo Corot* a las superficies en las que los colores se queman y saltan»[5].

Como ha señalado Dore Ashton el salto a Nueva York en lo sentimental y lo artístico no va a resultar una perfecta extrañeza. El encuentro con la familia García Lorca y el poeta Jorge Guillén, así como el interés hacia España de los artistas americanos, desde la Guerra Civil, representan seguras referencias. Pero sobre todo se las ofrecerán en lo artístico las visitas al MoMA. De nuevo, Dalí, Miró, Gris, y sobre todo Picasso. Muy especialmente la atracción del *Guernica*, a cuya contemplación y detenido análisis se consagra: «Finalmente —escribe Guerrero—, a través de sus enormes, tensos espacios descubrí que había partes que habían sido muy minuciosamente trabajadas, otras en las que el lienzo no había sido tocado y aún otras en las que sólo había una muy leve capa de pintura»[6]. Como señala Ashton algunos pasajes valen para explicar su propia obra:

> Obviamente, predominaban los blancos y los negros, y me impresionaba la rica variedad de las gamas intermedias de color. Blancos puros, blancos más apagados y blancos más luminosos, grises que eran casi rosas, grises fríos, y negros uniendo espacios y rompiendo límites […]. Cada vez que lo veía me apartaba más de su aspecto anecdótico y la grandiosidad y la calidad cobraban más importancia a mis ojos[7].

La libertad fue lo esencial del encuentro del artista con el nuevo mundo, es un subrayado de Ashton, pese a los riesgos de la polisemia que tal noción pueda conllevar. Constantemente invocada por el propio Guerrero,

---

4 Paul Haeserts, «La peinture de José Guerrero», *La Nation*, Bruselas, noviembre de 1948. Cit. en: Ashton, D. «José Guerrero», p. 45.

5 *Ibid*.

6 José Guerrero, «Una ventana abierta», *Diario 16*, Madrid, 25 de octubre de 1981. Cit. en: Ashton, D. «José Guerrero», p. 48.

7 *Ibid*., p. 49.

que la vive como una pasión moral que ilumina la totalidad de su experiencia, vital o artística. Es cierto que en la sociedad americana de la posguerra y los inicios de la guerra fría la exaltación de la libertad individual, asimilada al espíritu de los pioneros, hegemonizará un pensamiento sociopolítico que se opone a la exaltación de la paz en el otro bloque. Esta pureza, que representa un continente moral y espiritual original y estrictamente americano, provoca el rechazo de lo europeo, su consideración como realidad caduca y hedonista. Aun obviando el origen del arte moderno en la vanguardia europea, cuyos son los orígenes de una institución simbólica como el Museo de Arte Moderno neoyorquino. También la procedencia de los jóvenes artistas, aunque ya fueran segunda generación. Guerrero experimentará una profunda seducción ante los artistas *cowboys*, su fuerza y su pureza; se dejará arrastrar a sus círculos; compartirá pensamientos y experiencias.

Su trabajo junto a Hayter, grabando en *Atelier 17*, será determinante en la conformación de una actitud esencial del artista en un nuevo medio social y cultural, a la postre definitivo en su vida artística, la voluntad de experimentación. Él mismo afirmará la rica experiencia en lo técnico y formal que representó esta actividad. A ella se une la creación de murales portátiles, con nuevos materiales y nuevas tecnologías. Que llevará al Arts Club de Chicago. Continúa su experiencia de becario, su interés por la asociación de las artes, sobre unir público y privado, técnico y formal, arquitectura y pintura. En una tradición que traslada a USA Hans Hofmann. Pero que, como señalara Serge Guilbaut —estudioso de la Escuela de Nueva York, del último rapto de Europa, del robo del arte moderno a París por Nueva York, de la crítica (Greenberg, Friedman), y el mercado—, Guerrero se vio obligado a abandonar esta práctica desprestigiada por la caída en el gusto y el favor del público de la tradición del New Deal que impusiera políticamente la pintura mural.

También Guilbaut ha estudiado el proceso de domesticación de aquella bohemia, su reducción a «vanguardia institucionalizada», integrada social y académicamente. Al tiempo que pop y consumismo social y cultural liquidaban las tensiones artísticas de posguerra, la exaltada libertad individual,

y disolvían las actitudes de inconformismo. Aquí se iniciará el «retorno» de Guerrero, las nuevas tensiones espirituales y expresivas. Objeto de un excelente estudio de Eduardo Quesada.

La poderosa tensión espiritual de las obras del joven «pintor de acción» que ya era José Guerrero, tituladas como experiencias místicas hacen presente una estética de espiritualización de la realidad que Kavolis relacionara con el puritanismo y Robert Rosenblum con la tradición romántica septentrional, la vigencia de Friedrich y Turner en el expresionismo abstracto: «¿son las analogías de forma y sentimiento entre el *Monje junto al mar* de Friedrich y un cuadro de Rothko meramente accidentales, o implican una continuidad histórica que los enlaza? A lo cual, quizá, podría añadirse otra pregunta: ¿no podría decirse que la obra de Rothko y su culminación en la capilla de Houston no son sino las respuestas más recientes al dilema a que se enfrentaron Friedrich y los románticos nórdicos hace dos siglos? Como las obras inquietas e inquietantes de los artistas que hemos seguido a través de los siglos XIX y XX, los cuadros de Rothko buscan lo sagrado en un mundo profano»[8]. Cita que nos lleva a recordar *The Presence of Black*, la espléndida disposición de la sala que albergara en ocasión de la conmemoración de Guerrero la capilla del Palacio de Carlos V, y la monumental obra allí exhibida. Porque este admirable conjunto no deja de mover a la evocación de la capilla de Rothko en Houston.

Don Eduardo Quesada nos ha invitado, con su inagotable generosidad intelectual y su sensibilidad, a un ejercicio de iluminación de la sustancia poética que nutriera originalmente la creación de José Guerrero. Nos ha regalado la constatación de la fidelidad del artista al escenario simbólico que conforma su conciencia artística y que alienta en su aventura estética por la modernidad. Complementaria de su reflexión quiere ser mi divagación sobre el tránsito del pintor, ya no tan adolescente, por las experiencias

8 Rosenblum, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Trad. de Consuelo Luca de Tena. Madrid, Alianza, 1993, p. 247.

europea y americana de posguerra. Mi ánimo es en todo coincidente con el del nuevo académico. A él y a esta docta corporación —próximo a mi retiro— quiero augurarles un merecido y brillante futuro. El presente proyecto de la institución así lo asegura y el ingreso de don Eduardo ha de constituir, sin duda, un importante aporte al mismo.

Gracias.

Juan Cristóbal

Ohanes, 1896; Madrid, 1961.

La Justicia, 1935.

Porcelana, 24 x 18,4 x 15,4 cm.
Firmada y fechada en Madrid: «*Juan Cristóbal* / Madrid / 1935».

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS, GRANADA.
Regalo de Eduardo Quesada Dorador con motivo de su ingreso, 2018.

Fotografías de Javier Algarra.