

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. MIGUEL VIRIBAY ABAD

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

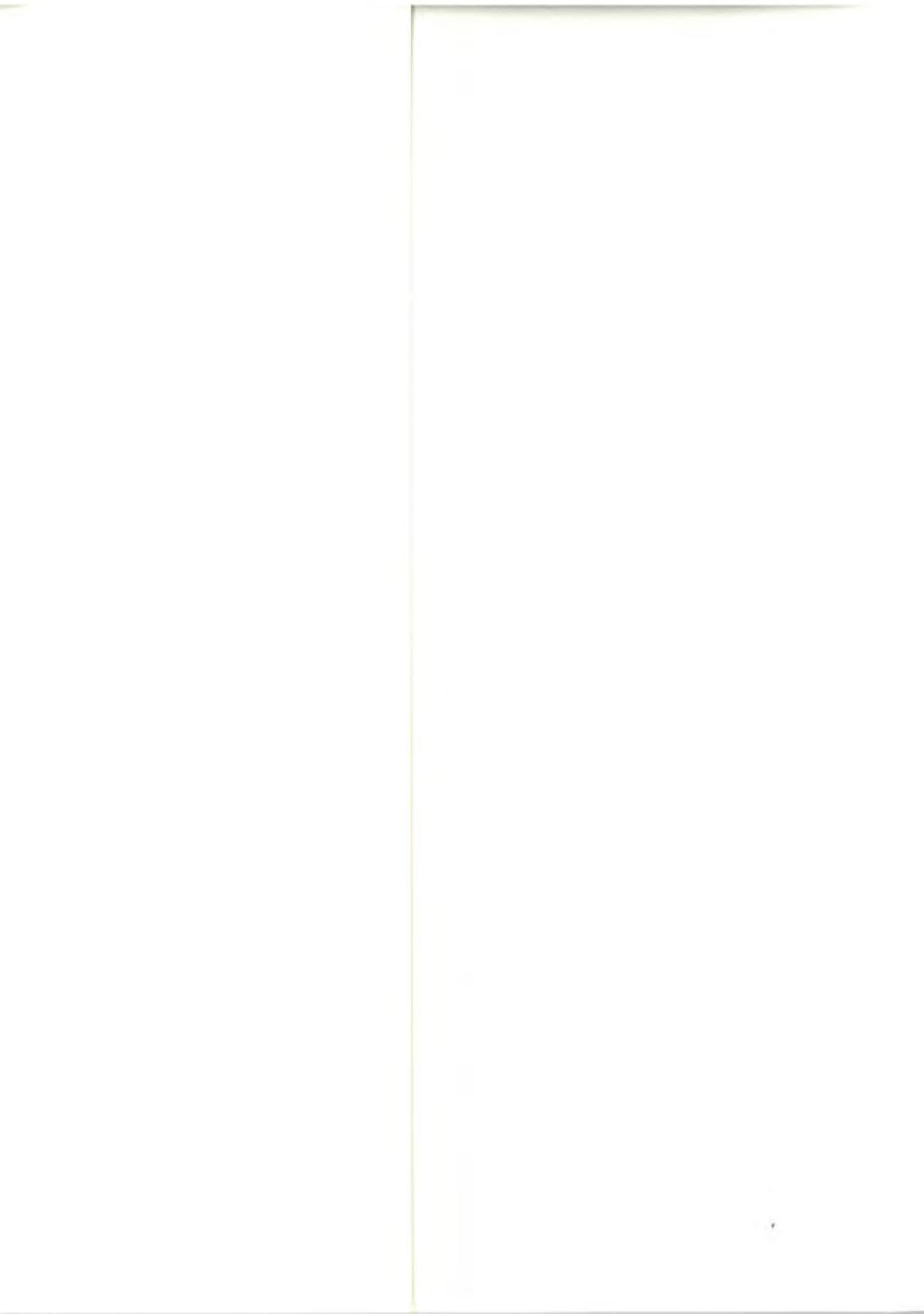
DEL

ILMO. SR. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR



GRANADA

MMIII



Para mi sobrino
Juan E. Lora, buen
amigo y excelente
agente

Con el amor y el
recuerdo de

M. V. V. V.

100

101

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. MIGUEL VIRIBAY ABAD

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO DE LA FACULTAD DE DERECHO
EL DÍA VEINTIOCHO DE OCTUBRE



GRANADA
MMIII



DISCURSO
DEL
ILMO. SR. D. MIGUEL VIRIBAY ABAD

APROXIMACIÓN A
MANUEL ÁNGELES ORTIZ
1895-1984

Señor Director,
Señores Académicos,
Señoras y Señores:

DESEABA QUE LLEGASE ESTE MOMENTO para expresarles públicamente mi gratitud por la merced recibida y por la benevolencia con que he sido tratado, al recibirme como uno de ustedes en el seno de esta prestigiosa y prestigiada Real Academia.

Mi reconocimiento y gratitud también a los ilustrísimos señores Académicos, Don Manuel del Moral, Don Juan Antonio Corredor y Don Cayetano Aníbal González, cuyas firmas y prestigio patrocinaron mi modesta candidatura; y, claro es, al Ilustrísimo Señor Académico Don Ignacio Henares Cuéllar, amigo desde hace cuatro lustros, de cuya mano comparezco hoy ante ustedes, advirtiéndoles que no es la primera vez que me siento amparado por su generosidad y su reconocida excelencia intelectual. Gracias de nuevo a todos; las doy, así me place manifestarlo, no por razones de rito o de obligada cortesía, sino a manera de espontáneo y sincero sentimiento; esto es, como respuesta y memoria emocionadas de un giennense, que se sabe precedido por paisanos cuyos nombres empañan el mío... Ustedes saben, Señores Académicos, que en el clima que nos envuelve, flota aún aquel 6 de julio de 1970, cuando, en este Paraninfo de la Facultad de Derecho, tomaba posesión como miembro

numerario un egregio linarense en acto presidido por los entonces Príncipes de España¹.

Por todo ello, y diciéndolo con palabras que tomo prestadas de nuestro actual Director, “Me gustaría inclinar la cabeza ante la historia de nuestra Academia, ante nombres y apellidos de gran altura, y ante ustedes, Académicos, para una vez realizado el gesto más noble que un ser humano pueda hacer, inclinarse en señal de reverencia y humildad, entregarles mi adhesión²” y ofreciéndoles mi mermado saber, por si tuviesen alguna utilidad en el seno de ésta más que bicentenaria institución. De verdad que ello me honraría doblemente.

De igual modo, les ruego que comprendan el legítimo orgullo que me acompaña al sentirme compañero de ustedes, y percibir el peso derivado de lucir una Medalla que ha pertenecido a personalidades de tan contrastado prestigio, como Mariano Contreras, José M^a Rodríguez-Acosta, Marino Antequera y José Luis Garci. Confieso saber poco del primero; admiro muy profundamente al segundo; conocí la menuda y emblemática figura del tercero, a quien debo la atención prestada a mi primera comparecencia expositiva en Granada en 1966; y, de alguna manera, al sentirme atraído por la idea de poetizar la sensación del recuerdo, creo coincidir con el cuarto; a mis ojos, afín al espíritu que impregna este acercamiento a Manuel Ángeles Ortiz, que inicio a continuación.

1. Por lo que hace a la atención de esta Real Academia de Bellas Artes con personas y aspectos culturales giennenses, puede verse el *Discurso pronunciado por Felipe López García, Presidente de la Diputación Provincial de Jaén*, en el acto de entrega de la Medalla de Honor 2001 al Concurso Internacional de Piano “Premio Jaén”, de cuya importancia en el panorama nacional dio cuenta José Palomares en el turno de Contestación. Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias. Granada 2001.

2. GARCÍA ROMÁN, José. *La gran memoria de la Real Academia de Bellas Artes de Granada. 1777-2002 CCXXV ANIVERSARIO. Sesión solemne conmemorativa. Granada, MMII*, pág. 29.

INTRODUCCIÓN

Verán ustedes: suelo visitar Granada acompañado de mi mujer, de mis hijos, de amigos y, en ocasiones, aún noto a mi lado el calor humano de Manuel Ángeles Ortiz, contemplando el paisaje. Las calles candeales de su infancia, ya cambiadas..., los espacios abiertos al aire del Sur que él tanto echó de menos en París: "Francia cuenta en mi vivir, pero no cuenta en mi pintura", me diría en una ocasión. Otra vez, al preguntarle por Federico García Lorca, me respondió: "Significa casi mi vida, nos formamos juntos y fuimos una especie de universidades recíprocas el uno para el otro. Hasta 1925 estuvimos juntos, aunque en los últimos tres años sólo pasamos juntos los veranos." Y enseguida volvía a su obsesión última, a la de siempre, el monumento a García Lorca que con tanta devoción había diseñado: "Tendrá 15 metros de largo por 12 de alto. Estará sobre una base de ladrillo en forma piramidal y, en un lado, habrá un asiento para que pueda sentarse el que quiera; he jugado con símbolos muy simples, muy al alcance de cualquiera, pero enormemente lorquinos: una ventana abierta, que recuerda aquel deseo de Federico: Si yo me muero, dejad el balcón abierto. La luna presente en toda su obra y, sobre todo, ese enorme muro blanco, como acribillado a balazos y coronado por estas tres granadas estilizadas"³.

DESPERTAR PERCEPTIVO

Sí. Manuel Ángeles Ortiz fue, sabido es, más granadino que jaenés; sin embargo, su vivir también estuvo imantado por el vaho temprano de la infan-

3. VIRIBAY ABAD, Miguel. Entrevista con Manuel Ángeles Ortiz. *Ideal de Granada*. Granada, 26/3/1984, pág. 28.

antes que como lugar de experiencia, tal y como ha señalado recientemente Juan Manuel Molina Damiani⁸.

NACIMIENTO

Manuel Ángeles Ortiz, nació en Jaén el día 14 de enero de 1895⁹. La ciudad andaba entonces por los 26.000 habitantes –en 1887 había registrado 25.706–¹⁰ y la población urbana empezaba a dominar sobre la rural. Desde 1896 había una Biblioteca Provincial, un instituto de Bachillerato, una Escuela Normal y la enseñanza artística, comenzaría a tener estabilidad con un Real Decreto publicado en la Gaceta correspondiente al 24 de julio, por el que se creó la Escuela Superior de Artes e Industrias¹¹.

Sin embargo, no sabemos con certeza la fecha de la llegada de la familia Ángeles a la ciudad de la Alhambra y desconocemos las causas que decidieron su mudanza. Probablemente, el clima de un Jaén con 25.000 habitantes resultó incómodo a los “Ángeles” cuyo apellido se instaló en Jaén a mediados del XIX¹².

8. *Lenguaje y poesía en la obra de Luis Cernuda: realidad y deseo* (conferencia pronunciada en el curso *Leer y entender la poesía: poesía y lenguaje*: Priego de Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, dirigido por el profesor Martín Muelas, junio de 2002): *passim*; por atención del autor.

9. Firmada en 1982 por el sacerdote e investigador Manuel Caballero Venzalá, conservo una partida de bautismo del artista en la que consta su fecha de nacimiento: según testificó el sacerdote don Juan Antonio Cobo y Jiménez en el Libro 49 de bautismo, fol. 45, nº 3485 de la Parroquia del Sagrario de la Catedral.

10. CORDERO CARRERAS, Antonio. *Jaén, 1801-1920. Estudio demográfico*. Diputación Provincial de Jaén, 1992. pág. 187. Ver también págs. 201 a 208.

11. LÓPEZ PÉREZ, Manuel. *La Escuela de Artes y Oficios de Jaén. Una historia de afanes y realidades*. Escuela de Artes y Oficio. Jaén, 1998 págs. 21-107.

12. Por cortesía de Manuel Quesada, dispongo de medio centenar de folios dedicados al

SENSACIONES Y REMEMORANZA

Ángeles Ortiz pudo percatarse de ello el día que regresó a Jaén en 1981, con motivo de su nombramiento como Hijo Predilecto de la ciudad. De pronto, se alzó ante él una casa blanca, casi anexa a la bien trazada Catedral, tan peculiar para el pintor que la recordará siempre, como “la única catedral del mundo que tiene grajas en lugar de palomas”.

Manolo siguió viendo en Granada el campo de olivar y dejó testimonio del mítico árbol en acuarelas que han figurado en la colección de Isabel García Lorca. Tierra contemplada en Alcalá la Real, en tardes de merienda: “Mi madre preparaba siempre un montón de huevos duros para ir de merienda y entre ellos dejaba camuflado uno sin cocer. Pues bien, ese siempre quedaba cascado y chorreando sobre mi frente”. Sabores, olores y colores que Manolo recobró en 1954, de manera semejante a como lo hizo Gabriel García Márquez al regresar a Aracataca⁷.

Así comenzó a construirse una de las paletas más conectada con el espíritu del 27. Variado de voz, claro que sí. Algo que también le ocurre a no pocos poetas de la *Generación de la República*, sin ir más lejos: a Cernuda, al Luis Cernuda de *Como quien espera el Alba* (1947), el Cernuda de los años más duros de la historia europea del siglo pasado, un Cernuda que, ante la tesitura con que se encuentran todos los artistas auténticos del período, va a impugnar el lenguaje (*Dichtung*) decantándose por la poesía (*Poesie*), a hacer profesión de su romanticismo hasta singularizar su obra como tiempo de la emoción

6. KONECNY, Lubomir. *Los Cinco Sentidos desde Aristóteles a Constantin Brancusi*. En *Los Cinco Sentidos y el Arte*. Catálogo, Ministerio de Educación y Cultura y Museo del Prado. Madrid, Electa, 1997, pág. 30. Véase Emilio Lledó, *Ibidem*, pág. 17.

7. Dice el escritor: “Desde que probé la sopa tuve la sensación de que todo el mundo adormecido despertaba en mi memoria. Sabores, que habían sido míos en mi niñez y que había perdido desde que me fui del pueblo, reaparecían intactos con cada cucharada y me apretaban el corazón”. GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Vivir para contarla*. Barcelona, Mondadori, 2002, pág. 39.

cia. Como es sabido, las experiencias del organismo son almacenadas en un banco de memoria, disponiendo más tarde de ellas a través del recuerdo, en el que va implícito el bagaje de nuestra percepción acumulada; ello no es solamente una forma retrospectiva de mirada, es también una vía de conocimiento y de percepción que, de algún modo, construye nuestro río interno.

Aunque el término *percibir* se usa con frecuencia como sinónimo de *ver*, la percepción va más lejos; se refiere a cualquier sentido: oír, gustar, oler, palpar y ver⁴. En juicios de Jorge Luis Borges, este conjunto de sensaciones “modifican el pasado” y convierte la verdad buscada por el artista en otra realidad que tiene que ver con la memoria involuntaria que despertó la famosa magdalena proustiana⁵.

Efectivamente, nuestra memoria autobiográfica va unida, allí en el fondo de nuestro sistema límbico del cerebro, a las mismas huellas que dejaron los colores, los aromas, los perfumes, una imagen, una música, una palabra...; sensaciones, en fin, que Aristóteles definía basándose en los objetos de la percepción: color, sonido, perfume, gusto y, claro es, las diferencias frío-calor, seco-mojado. Así, “El paso de la percepción a las formas más generales de la actividad intelectual como la fantasía y el conocimiento, es asegurado por el *sensus communis*, que clasifica, coordina y transmite todas las impresiones sensoriales”⁶. En observación que tomo prestada del profesor Lledó: “A través de los sentidos hemos asimilado el mundo y hemos iniciado el largo proceso de teorizar sobre él”.

4. CLAY LINDGREN, Henri y BYRNE, Donn. *Psicología, tratado sobre las ciencias de la conducta*. Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1977, págs. 167-168.

5. “Pero en el instante mismo en que el trago mezclado con migas del bollo tocó mi paladar, me estremecí, atento a algo extraordinario que dentro de mí se producía. (...) Había dejado de sentirme mediocre, contingente, mortal. ¿De dónde había podido venirme aquel gozo tan potente? Lo sentía unido al sabor del té y del bollo, pero lo superaba infinitamente, no debía de ser de igual naturaleza”. PROUST, Marcel. *A la busca del tiempo perdido. Por la parte de Swann*. Madrid, Valdemar, 2000, Volumen I, pág. 43.

Granada les ofrecía cierta cercanía, anonimato y un horizonte menos limitado. ¿Cuándo se produjo el viaje? Ángeles Ortiz pasó algún año del siglo XX en Jaén... En consecuencia, 1903 pudo ser el año del asentamiento de la familia en Granada, esto es: cuando el pintor tenía seis o siete años¹³.

A partir de estas consideraciones, se comprenderán mejor descripciones, vivencias y correrías en el Jaén de su infancia. Cumplidos más de ochenta años, Ángeles Ortiz aún recordaba una cancioncilla cantada por los niños a Don Bernabé Soriano, popular médico de Jaén, cuyo estribillo dice así:

*Y hasta los niños pequeños
cuando en la calle lo ven
dando fuertes gritos dicen
que viva don Bernabé.*¹⁴

De cualquier modo, la ciudad que recibió al futuro pintor y a su madre había comenzado el siglo XX con algo más de 75.000 habitantes; contaba con Universidad muy cimera desde que la fundase César Carlos V¹⁵. Con Escuela Superior de Artes e Industrias, inaugurada en 1903 en la Calle Conde de

apellido "Ángeles", presente desde el siglo XVII en tierras almerienses; concretamente en Gérgal que es donde aparece. Rafael Cañada, muy concienzudamente, ha seguido su trayectoria hasta Jaén, donde llega a mediados del XIX; trasladándose a Granada al comenzar el siglo XX con el pintor y su madre, que más tarde lo trasladarían a París a través de la hija del artista -Isabel Clara, ahijada de Federico García Lorca- y los tres nietos del pintor: un varón, Carlos Davidov Ángeles, y dos hembras, Susana y Lina, también Davidov Ángeles.

13. En la colección de Isidoro Lara existe una fotografía de un grupo de alumnos con su profesor en el Colegio de los Ángeles, probablemente del curso escolar 1902-1903, publicada en *Jaén entre dos siglos*, pág. 129, según figura en el trabajo firmado por Emilio Lara López.

14. ANGELES ORTIZ, Manuel. *Mis recuerdos de Jaén*. En *Catálogo de la muestra organizada por el Excmo. Ayuntamiento de Jaén con motivo de la concesión de la Medalla de Oro de la ciudad y el nombramiento de Hijo Predilecto al pintor. Homenaje al universal pintor*. Museo Provincial de Jaén en 1981. Sin paginar.

15. SANTIAGO SIMÓN, Emilio de. *Contestación al discurso La Universidad que queremos, pronunciado por el Excmo. Sr. D. David Aguilera Peña*. Real Academia de Bellas Artes de Granada. Granada, 2001, págs. 25-29. Es elocuente también el texto del Discurso: págs. 9-12.

Romanones, hoy Nueva de la Virgen¹⁶; tenía academias de dibujo y pintura como la de Larrocha, por cuyas clases habían pasado dos artistas locales ya de renombre: José M^a Rodríguez-Acosta (1868-1941), José M^a López Mezquita (1883-1954) y otro, ligeramente rezagado de generación, también de notable éxito y fino espíritu: Gabriel Morcillo Raya (1888-1974). Granada, en fin, era otra ciudad, cuya fisonomía urbana podemos atisbar a través de las numerosas fotografías de Ayola que han quedado y otras referencias semejantes.

Esta documentación gráfica nos permite pasear con la imaginación por los lugares que conformaron el marco idílico e inicial del pintor; sus domicilios en la calle Reyes Católicos, en el Campillo Alto y, más tarde, el de la calle del Estribo, muy próxima a la Catedral granadina, que de seguro le acercarían sensaciones no lejanas a las percibidas en los alrededores de sus domicilios giennenses.

En aquel entorno conocería a los hermanos Ramón y José Carazo, futuros pintores, al escultor Juan Cristóbal, a Ismael González de la Serna y, en 1905, a Federico García Lorca, crisol y referencia constante para el de Jaén, como demuestra esta carta inédita hasta 1995¹⁷ en la que Manolito Ortiz –así era como los Lorca llamaban al pintor– deja constancia de su amistad y del recuerdo del poeta en esta carta. Escribe así:

Querido Federico

¡28 de octubre! Indudablemente el almanaque es una planta que está siempre en otoño.

Cómo me he acordado de ti, Federico, de ti y de aquella noche blanca en la que D. Manuel de Falla tocó el piano. ¡Qué noche tan

16. PIÑAR SAMOS, Javier. *Anotaciones cronológicas*. En *Granada, memoria de un cambio de siglo*. Fundación Caja de Granada, 2000, pág. 197.

17. El documento, acompañado con la reproducción de los dibujos que el pintor hizo de los hermanos García Lorca entre los años 1924 y 1927, figura en el *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, año IX, nº 18, diciembre de 1995.



Ventana clausurada
Óleo. Lienzo sobre tabla
148 x 114 cm.

inolvidable! Nosotros estamos unidos por una goma elástica, que es la amistad. Cuando estamos juntos ahí en Granada o aquí, la goma se contrae y no hay peligro de que se rompa.

Mas ahora que estamos separados, la goma está en tensión, si tú la sueltas cómo me lastimará su latigazo.

No, no debemos permitir que esa goma se suelte o se rompa, te escribo por eso, la amistad es como el agua, cuando es poca cantidad se evapora, pero yo tengo para ti un océano inmenso y enorme de cariño. ¿Federico, sabes lo que es la amistad?

No, no lo sabe nadie, es como una luz que nos ilumina que nadie sabe lo que es y que tan sólo se conocen sus efectos.

¡Ah!, pero qué efectos tan maravillosos tiene la amistad, yo lo haría todo por un amigo.

¡Escríbeme, qué alegría recibir carta tuya! ¿Me vas a escribir? Sí, sí, escríbeme, ahora mismo, no lo dejes para mañana, yo te contestaré y nuestras cartas serán el tónico de la goma elástica.

Adiós, Federico. Un nardo y una palmera te manda tu amigo

Manolito

Amistad, hermosa, hija de la soledad de un hombre que vivió sin hermanos y separado de parientes desde los años de más temprana juventud, necesitado de nexos humanos parejos a los que planearon sobre el vivir de Leonardo da Vinci.

No, afortunadamente en Granada no regían las imposiciones de las sociedades media y burguesa, que dominaron la Ferrara italiana durante la segunda mitad del siglo XV. Sin embargo, el desarrollo armónico de la personalidad se suele alzar sobre pilares concretos, y es probable que alguno de estos pilares comenzase a levantarse tras el encuentro de Ángeles Ortiz y Federico García Lorca en la antigua *Asquerosa*, hoy Velez Rubio, mientras corría el año 1907.

Fue una Granada abierta, bien dispuesta para el abrazo al foráneo, la que recibió a los Ángeles. Tan pronto como se detectara las facultades del jaenés

para el dibujo y se supo de su desinterés por los libros, siguiendo esa norma poco aconsejable de instalar al artista en la bohemia, don José Martín Barrales, padre de la poetisa Elena Martín Vivaldi y primer alcalde republicano de la ciudad, aconsejó a la madre del futuro artista que alimentase el interés manifestado por su hijo hacia las bellas artes.

Luego, las clases nocturnas de la Escuela Superior de Artes e Industrias; las de la Escuela de Artes y Oficios y las impartidas por José Larrocha en el cobertizo de San Matías; lugar en el que comenzaron a formarse pintores notables, además de las dos nuevas celebridades granadinas: José M^a López Mezquita y José M^a Rodríguez-Acosta, ambos iniciadores de una poética muy plástica, que inaugura la pintura de la Granada moderna.

No, éste no es lugar para aproximarnos a tan ejemplares artistas y, claro es, tampoco permite indagar hasta qué punto Rodríguez-Acosta, López Mezquita y Morcillo Raya estuvieron ligados por un pálpito de época de algún modo unitario. Sin embargo, conviene recordar aquel vuelo fin de siglo en el que tantos fermentos sociales se estaban cociendo en los pucheros de una sociedad, cuya filosofía proponía cambiar la poesía para cambiar al hombre y cambiar al hombre para cambiar el mundo¹⁸.

Ciertamente, ese cambio alcanzó a la política española, a su literatura y a su pintura, cuyo giro, en opinión del profesor Henares Cuéllar, "se constituirá a través de una serie de momentos históricos, diversos pero fundamentalmente solidarios, que se suceden entre los días finales del siglo XIX y los nuestros. El proceso se inicia con el regeneracionismo noventayochista, que culmina entre nosotros un proceso de recuperación moral e intelectual iniciado en torno a 1868, que será el que ponga las bases del historicismo y la preocu-

18. Recuérdese como el 20 de julio de 1901 moría en Roma el Papa León XIII, sucediéndole en el pontificado el Cardenal Sarto con el nombre de Pío X, menos tolerante que el anterior y reticente con la novedad peligrosa del modernismo. Por otro lado, no fue casual que las sufragistas inglesas se organizaran en el mismo año; surge la Ley Agraria en Inglaterra; se funda el partido Laborista; disolución en Francia de las órdenes religiosas; se dicta en Estados Unidos la ley anti-trus; Henri Ford establece su primera fabrica de automóviles y Krupp, en Alemania, su primera fabrica de armas.

pación estética, que sirven de guía a la primera escuela artística granadina de nuestro siglo”¹⁹.

LA SENDA DE FEDERICO

En efecto, la ciudad encaraba el siglo XX con los augurios pictóricos que podían desprenderse de estos dos excelentes pintores y, como sucede en lugares tan robustos de historia y tan tentados por el tipismo, con otros artistas abrazados a la estética de la pintura andaluza de postrimerías costumbristas y a evocar un universo propio tan particular como el de Gabriel Morcillo, cuya renuncia a la pompa lo llevó a un ensimismamiento con la ciudad que lo hacen diferente y casi único.

Sin embargo, aquella inercia continuadora de la tradición de los siglos XVIII y XIX de pronto se vería quebrada por el espíritu inquietado e inquietante de Ángel Ganivet, seguido de una generación de artistas nacidos al filo de los dos siglos, que, bebiendo en las mismas fuentes y cursando su formación con los mismos maestros, decidieron seguir la senda abierta por Federico García Lorca, al tiempo que se hacían eco del revulsivo que suponía la figura de don Fernando de los Ríos en el escenario de la cultura granadina²⁰.

Fue la Granada del Centro Artístico y la de la tertulia del *Rinconcillo* la que comenzó a atraer a los jóvenes intelectuales de la ciudad. En aquellas tertulias está el germen vivificador de esta generación de intelectuales granadinos, cuya

19. HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *Discurso de recepción en la Real Academia de Granada el día 19 de diciembre de 1995*, pág. 6.

20. RODRIGO, Antonina. *Memoria de Granada, Manuel Ágeles Ortiz y Federico García Lorca*. Diputación Provincial de Granada y Patronato Cultural Federico García Lorca. Granada 1993, págs. 82-86. Respecto al Krausismo en España, puede verse *La Institución Libre de Enseñanza*. Tesis doctoral de Vicente Cacho Viu. Madrid, Rialp E.A., 1962.

pintura cuenta con Manuel Ángeles Ortiz e Ismael González de la Serna. Ambos artistas trazan la frontera entre la pintura que Federico García Lorca considera “continuada de la historia clásica y fuerte de los ingenios granadinos, mitad griegos, mitad romanos, mitad árabes”²¹ y las primeras obras de la que, andando el tiempo, sería la primera vanguardia plástica.

1915 es “el de la eclosión cultural de Granada, en el que despuntaban las figuras que iban a conformar el espléndido grupo literario-artístico de los años veinte granadinos, integrados en la tertulia ‘El Rinconcillo’: Melchor Fernández Almagro, Francisco Soriano Lampresa, Antonio Gallego Burín, José Mora y Guarnido, Miguel Pizarro, Constantino Ruiz Carnero, Manuel Ángeles Ortiz, Federico y Francisco García Lorca, Ismael González de la Serna, Antonio López Sancho, Juan Cristóbal, Ángel Barrios, Manuel y José Fernández Montesinos...”²². Faltaban siete años para que Ángeles Ortiz e Ismael González de la Serna pintasen cuadros muy próximos de estética, cuya raíz hay que buscar en registros que tienen que ver con postrimerías costumbristas y aspectos derivados de algún remedo simbolista. Me refiero a *Mujeres Granadinas*, del de Guadix, y *Retrato de Paquita con mantilla –La maja–*, del jaenés, datado en 1915.

El 22 de diciembre de 1915, el Centro Artístico mostraba obras de Manuel Ángeles Ortiz, Ismael González de la Serna y Ramón Carazo, compañero del jaenés en las academias de Larrocha y en la de Cecilio Plá desde 1912, y seguidor muy destacado de Gabriel Morcillo; el jaenés, al decir de la crítica de la época, ya comenzaba a impregnar sus obras con sugerencias literarias²³, y modos emparentados con la estética del 27, a la que llegaría a través de la sensibilidad lorquiana más que contagiado por París, cuya quiebra con la estética decimonónica se produce con el cubismo. En efecto, “Alrededor del pe-

21. Lo arriba entrecorinado pertenece a un artículo escrito por Federico García Lorca en 1918, desempolvado por el pintor y miembro de Número de ésta Real Academia, Manuel Maldonado, citado por Antonina Rodrigo: Op. cit. pág. 68.

22. Op. cit. pág. 65.

23. Op. cit. págs. 71 y 72.

ríodo 1905-1908, tuvo lugar un cambio que aconseja llamar Década Cubista a ese período prebélico”²⁴.

PRIMEROS AÑOS EN MADRID

Los años madrileños fueron difíciles. La ciudad bullía en novedades, cuyos orígenes habían comenzado con el siglo. Año de gracia llama Ricardo Gullón a 1903: “Una nueva época, tiempo de heterodoxia y de rebeldía, se instalaban en el mundo, y su nombre, Modernismo, hacía patente su vocación actualizadora”²⁵.

Cuando en 1919 –19 de noviembre– contrajo nuestro artista matrimonio con Paquita Alarcón, el horizonte económico del matrimonio no estaba despejado. Así se desprende de este documento²⁶, elocuente por demás:

Excmo. Sr. Presidente de la Junta para Ampliación de estudios e investigaciones científicas.

Manuel Ángeles Ortiz de 24 años de edad a V. E. con el debido respeto

Expone que deseando terminar su educación artística, en la que viene trabajando desde hace seis años, habiendo durante este tiempo obtenido premios en metálico y diplomas honoríficos en la Escuela de Artes e Industrias de Granada y realizando las exposiciones de

24. BARZUN, Jacques. *Del amanecer a la decadencia*. Madrid, Taurus, 2001, pág. 949.

25. GULLÓN FERNÁNDEZ, Ricardo. *Juan Ramón Jiménez; año de gracia de 1903. Discurso leído el día 27 de octubre de 1900 en su recepción pública a la Real Academia Española, contestado por Francisco Ayala*. Madrid, 1990, pág. 15.

26. Debo el conocimiento de este documento y de otros que lo complementan, a la cortesía del arquitecto e historiador Salvador Guerrero.

sus obras en el Centro Artístico de aquella ciudad, pasando luego varias temporadas en Madrid trabajando bajo la dirección de D. Cecilio Plá y estando actualmente instalado en ésta, prosiguiendo sus estudios fruto de los cuales son las obras que tiene en su estudio a disposición de esa Junta a V. E.

Suplica se sirva concederle una pensión para cuatro meses con el objeto de marchar a París a fin de conocer y estudiar las producciones modernas del arte pictórico, las cuales no existen en España.

Declara asimismo el solicitante tener el suficiente conocimiento de la lengua francesa como puede acreditar ante esa Junta.

Es gracia que espera alcanzar de la reconocida bondad de V. E. cuya vida guarde Dios muchos años.

Madrid 18 -abril- 1920

Manuel Ángeles Ortiz

Pasaje de la Alhambra n. 1 -Estudio-

No consta que le fuese concedida la ayuda, sin embargo, tras el nacimiento de Isabel Clara -18 de noviembre- Manolo y Paquita visitaron París²⁷. Es el año, no se nos olvide, que pinta el retrato de Fernando de los Ríos que, junto al de José Mora y Guarnido firmado en fechas próximas, ponen límite a la formación del artista coincidiendo con el descubrimiento del cubismo durante el citado viaje, plataforma e impulso para el de 1922.

27. Véase SESEÑA, Natacha. *Los becarios de la Junta para Ampliación de Estudios, 1907-1985*, La Junta para ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas 80 años después. Madrid, 1987, Consejo de Investigaciones Científicas, Volumen II, pág. 226. La historiadora deja constancia de las 114 pensiones de estudio en el extranjero para las Artes, en su acepción más amplia: historiadores, grabadores, músicos, pintores, sin que entre éstos figure el nombre de Ángeles Ortiz; sin embargo, queda reflejada en la documentación que posee la Institución, una pensión a Ismael González de la Serna, quien en 1918 había ilustrado el primer libro de poemas de Federico García Lorca, *Impresiones y paisajes*, disfrutada durante los años 1933-34. Es de destacar también, que la J.A.E. no pensionó a artistas de vocación vanguardista; sólo un año después de la muerte de Sorolla en 1923, se le concedió becas a Gregorio Prieto y, en 1927, una a Hipólito Hidalgo de Caviedes, y otra a Esteban Vicente.

MADRID-GRANADA

El clima vivido en Madrid había sido de dominante noventayochista y modernista. Tendencias confundidas a la sazón, dado que el estudio de sus lenguajes y el deslinde de éstos estaba sin precisar²⁸, hoy sabemos que, más que una disensión estilística, “es una radicalmente opuesta actitud ante la vida y ante el arte (...) Frente a los escritores del 98, preocupados básicamente por el problema nacional, los modernistas tenían unos planteamientos cosmopolitas”²⁹ que, ciertamente, no siempre fueron bien comprendidos en España³⁰.

Por lo demás, en el Madrid que va desde 1918 hasta la aparición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, surgida en 1925, sólo el movimiento ultraísta se sintió capaz de aglutinar a las sensibilidades atraídas por los primeros ismos. “Ello sin olvidar las acciones ‘francotiradoras’ de Ramón Gómez de la Serna desde 1909, traduciendo a Marinetti y, en 1914, organizando la Exposición de Pintores Íntegros, que fue, sin duda, la primera referencia al arte de vanguardia en la capital”³¹.

Entre tanto, nuestro artista, vive experiencias de naturaleza variada y una, especialmente doliente, de la que dio fe en 1973:

28. DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Modernismo frente a noventa y ocho*. Madrid, Espasa-Calpe, 1979; especialmente las págs. 11-19.

29. SHAW, Donald, L. *La generación del 98*. Madrid, Cátedra, 1982, pág. 20.

30. Cierta espíritu de su estimación puede verse en el trabajo de Miguel Rodríguez-Acosta Carlström, *Epistolario de José María López Mezquita*. 11 Cartas a su amigo Rodríguez Acosta. *López Mezquita*. Gaja General de Ahorros y Monte de Piedad, Granada 1984, págs. 130-144. Es de sumo interés la fechada el 1 de diciembre de 1898, incluida en la página 141. En diferentes aspectos, son de sumo interés los trabajos que aparece en la publicación firmados por Julián Gallego, Ignacio Henares Cuéllar, Mateo Revilla Uceda y Julio Juste.

31. CARMONA, Eugenio. El “Arte nuevo” y “El retorno al orden”. 1918-1926. En *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Servicios Editoriales, S. A. Madrid, 1995, cita núm. 3, pág. 50.

El año 1922, año de muy significativa presencia, comenzó en condiciones de desastroso quebranto en un triste, grave, desequilibrio seguido de vicisitudes diversas que me marcaron; del 13 al 14 de enero, fecha de mi cumpleaños, murió mi mujer a los 19 años de edad. Me dejó maltrecho, como un trapo tirado, y una hija, ahijada de Lorca. En circunstancias de tan desolada emotividad, se inició en Granada aquel histórico Festival del Cante Jondo en el que fui parte activa³².

En efecto, trazó el cartel del mítico acontecimiento y dejó la capital de la Corte en un momento crucial: “En 1920, con los ecos de la muerte de Rubén Darío casi frescos, se había producido un cambio de rumbo para el arte, especialmente para la pintura, un pintor recién regresado de París, Daniel Vázquez Díaz, inauguraba una exposición en Madrid, que abría una inquietante brecha en la orientación pictórica del momento”³³.

Manolo regresa a Granada con una niña de meses e instala estudio en el Caidero hasta su traslado a París, donde arribó acompañado de Emilio Prados en noviembre de 1922, cuyo reencuentro con la ciudad cuenta así: “Con una carta escrita de Falla presentándome a Picasso y mi bagaje emocional llegué a París. Conocer a Picasso, lo que vi, y el cubismo, hicieron de mí como una especie de sartén con rosetas”³⁴.

32. ÁNGELES ORTIZ, Manuel. *Relato Breve en idea de un retrato. Manuel Ángeles Ortiz*. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía. Ministerio de Cultura, 1996, págs. 187-188.

33. ALBERTI MERELLO, Rafael. *La palabra y el silencio*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Discurso de ingreso, leído el 14 de junio de 1989*. Madrid, págs.16-19.

34. Op. cit. pág. 88.

PICASSO Y PARÍS

Ángeles Ortiz tenía 27 años, Picasso 41 y comenzaba a estar investido de un halo de reconocimiento³⁵ internacional que hicieron doblemente atractiva su figura ante el recién llegado.

París se reponía de la guerra: tenía casi 2.800.000 habitantes censados y bullía en la ciudad un clima palpitante de innovación³⁶, en tanto que los círculos vanguardistas se cerraban en torno a Picasso, deslumbrando al recién llegado, e inculcándole una respiración cubista que éste supo asimilar. Sin embargo, tengo para mí que la visión más seductora la extrajo de las linealidades desnudas y sinuosas que el malagueño, entre evocador y riguroso, utiliza para efigiar a sus amigos.

De los primeros surgen corpóreas mujeres del jaenés, trazadas con barra de sepia o sanguinas, cuyo precedente se encuentra en el *Retrato de Ángel Barrios, pintado en 1918*; de los segundos, los cuatro retratos de los hermanos García Lorca dibujados de 1924 a 1927 en los que la pureza de la línea destaca sobre cualquier otro valor.

35. Ciertamente, en 1922, Picasso ya había dejado las penurias de Montmatre reflejadas en el período azul. Su vida transcurría entre Biarritz, Saint Raphaël... Obras como *El arlequín del violín* -1918- y *Tres músicos* -1921-, ponen fin a su etapa cubista y, siguiendo su conducta zizagueante, conduce su brújula estética hacia una experiencia inspirada en el arte clásico de corpulentas figuras femeninas, por lo que será en ese trance y en el estudio del nº 23 de la rue Vercingétorix, donde el pintor, procedente de Granada, encontrará al malagueño y lo visitará repetidamente.

36. Ver, a este respecto O'BRIAN, Patrick. *Picasso*. Barcelona, Noguer, 1982, pág. 304. 1919 fue el año de la subasta de obras cubistas más importante en número y más baratas en precio que se había hecho en la ciudad; y 1922 el de la disolución del movimiento dadaísta de cuyas cenizas surgió el surrealismo y un manifiesto afirmándolo, escrito por Bretón en 1924. Como anota O'Brian, "El surrealismo interesó a Picasso infinitamente más que el dadá, y más que todos los movimientos que lo precedieron; los surrealistas proclamaron al malagueño profeta del movimiento, reprodujeron sus *Demoiselles d'Avignon* en *La Révolution surrealiste*, y afirmaron que la *Femme en chemise* era el evidente precursor de su filosofía". Picasso clausuraba un ciclo de su pintura e inauguraba otro de espíritu diferente, con robustas figuras femeninas al tiempo que intensificó la amistad con Bretón. Curioso y perspicaz escritor que decidió asimilar el cubismo sin reparos y, merced a su saneada economía, adquirió un importante lote de las obras cubistas subastadas y nombró a Picasso abanderado del movimiento creado por él.

Tal sutileza preludia una disposición de porte lírico y afín a posiciones no exentas de un onirismo que conmueven la mirada de Ángeles Ortiz, en piezas en las que habitan sensaciones más propias del dibujo que de la pintura.

Así obras tardocubistas de marcada percepción granadina como *Bodegón de la mandolina*, pintado en 1926; tan ajeno a la austeridad del cubismo ortodoxo, como bien dispuesto para introducirnos en el que sería su futuro espacio pictórico; a mi entender, coincidente con la lírica de una *Naturaleza muerta*, firmada por Federico García Lorca en 1922.

Picasso y París habían dejado una definición en Ángeles Ortiz. Una conducta que le permite participar en muestras comprometidas con la vanguardia; recibe invitación de Gabriel García Maroto para participar en la primera exposición de la SAI, según consta en una biografía del artista³⁷, de donde se deduce³⁸ su participación en la muestra fundacional de la AIS, celebrada en el Retiro de Madrid en 1925, de la que no me consta evidencia alguna³⁹.

MADRID, SEGUNDA REPÚBLICA

Habían pasado diez años desde su marcha a París y su participación en exposiciones de la AIS, cuando Ángeles Ortiz se percata del desinterés que

37. Op. cit. pág. 193-194.

38. ALFAGEME RUANO, Pedro. *Primer período de búsqueda. París-Madrid-Barcelona-París. 1922-1940. Manuel Ángeles Ortiz 1895-1984*. Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Sevilla, 1996. Sin página.

39. Sin embargo, hay memoria escrita de su participación en dos de las muestras organizadas por la Sociedad de Artistas Ibéricos tras su reorganización en 1931: en Copenhague en 1932 con tres obras, *Mujeres desnudas*, *La castellana* y *Los sentimientos progresivos*; y en 1932-33 en la muestra de Berlín con dos obras, bien que ésta ya se celebra en un estado de ocaso considerable para estas actividades. Ver en este aspecto COMBA SERRANO, Concha. *El nuevo rostro de una vieja bandera: "La Sociedad de Artistas Ibéricos en la República (1931- 1936)". La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. Op. cit. págs. 94-96.

despierta su obra en España y percibe dificultades para ser aceptado en el comercio parisino. Ante tales avisos, regresa a la España de la Segunda República que comienza a ilusionar a los artistas jóvenes con muestras tan ejemplares como *Art Espagnol, París 1936*, en la que se presentaron obras de pronunciamientos estéticos tan separados entre sí como Picasso y Sorolla; José María López Mezquita y Miró, Ismael González de la Serna y José María Sert...⁴⁰

En efecto, en 1932, Manolo Ángeles volvió a España, vinculándose a las Misiones Pedagógicas, cuyo Patronato, creado según decreto de 29 de mayo de 1931, acometió un programa de divulgación cultural. Obtuvo una plaza de Dibujo en el Instituto *Maragall* de Barcelona y desarrolló actividades relacionadas con la Asociación de Escritores y Artistas Antifascistas en la Dirección de Prensa y Propaganda de la Generalitat hasta 1939⁴¹, año de su exilio y posterior asentamiento en Francia.

ARGENTINA-PARÍS

Mas ¡ay! el estallido de la Segunda Guerra Mundial forzó su salida de Francia. Dueño de una manera de hacer definida y alejado de Europa, indagó en una figuración realista y en una poética abstracta nacida de los elementos naturales encontrados en la Patagonia; a lo primero se deben bodegones y

40. Op. cit. págs. 96-97.

41. Aunque se han considerado las obras de este período muy deudoras del momento y, en consecuencia, del concepto impuro que Pablo Neruda proclamaba para el verso en 1935. Según obras contempladas, tengo para mí que éstas conservan más sentido de misterio que terror (*Guerrero*, Museo de Jaén), en tanto que los dibujos y algún cartel propagandísticos no pierden cierto aire lírico. De ahí que considere al pintor comprometido con su persona en el sentido que Francisco Ayala manifiesta, según encuesta publicada en *Almanaque literario*, Madrid, 1935, p. 86: "El arte es un producto de cultura, cuyo sentido consiste en el intento o propósito de realizar un valor(...) aun cuando sus contenidos, accidentales siempre, pero también indispensables, responden a las intenciones más diversas".

retratos de sólida estructura, especialmente éstos, semejantes a los pintados en Francia durante el segundo lustro de los años treinta, de cierto porte dandista; lo segundo, junto a objetos transformados en realidades estéticas, lo constituye principalmente piezas pintadas sobre papel de concepto orgánicamente abstracto.

Entre las obras no figurativas, las hay de especial interés para mí: las más racionalistas, a cuya inspiración pertenece *La casa de los Dávila* –óleo de 1957, propiedad de la Junta de Andalucía– que pone de relieve la estructura del plano intervenida por otros planos de dimensión más pequeña y variada, concebida en blanco y remansada levedad amarilla, en la que habita la respiración de Mondrian y un palpito de exquisita humildad: blanco sobre blanco, cuyo espíritu, además de otras indagaciones posteriores, nos remite a precedentes que tienen que ver con el constructivismo de Malevich.

Ángeles Ortiz pasó por Buenos Aires de modo intermitente y con escaso optimismo. El 3 de octubre de 1946 le escribe a Zabaleta desde París: “Vivo agitado por cosas que me han sucedido desagradables y creo que se me arreglarán o están casi arregladas...”. (...) “estoy en París desde los primeros días de octubre, trabajo mucho porque también quiero tratar de hacer este invierno una exposición”. Años de zozobras y penurias que seguían en febrero de 1951: “Mi exposición siempre sigue en proyecto. ¿Quién sabe si la haré en abril o mayo? ando algo desanimado, así y todo creo que la haré. La falta de dinero es muy jodida y por aquí todo anda de peor en peor y va a ser necesario irse nuevamente para América y creo que terminaré haciéndolo pronto”⁴².

En el París de los cincuenta la actividad artística era menos intensa que en 1922 y se fomentaba el desprecio por los pintores figurativos⁴³, separados del entorno de las vanguardias clásicas. Aplicado el maquillaje oportuno, el concepto de modernidad se entendía bajo una sola etiqueta: abstracción. Se estaba dirimiendo la prioridad de Nueva York como centro del arte internacional y

42. VIRIBAY, Miguel. *Ángeles Ortiz y Pedro Bueno: Cartas a Zabaleta*. Jaén, 1996. Boletín del Instituto de Estudios Giennenses. nº CLXII, pág. 1420.

43. BALTHUS, *Memorias*. Alain Vicondelet. Barcelona, Lumen, 2002, pág. 221.

la hegemonía de sus expresionistas abstractos⁴⁴, utilizados durante los años de la guerra fría. “Dejando aparte los grandes personajes como Matisse, que aún vivía en esos años 50, y Picasso, que siempre fue un figurativo, los demás no estaban considerados. Cuando uno piensa que Balthus vivía gracias a unos suscriptores que buscó Enriette Gomés para comprarle unos cuadros... Los que hacíamos un paisaje, un retrato o un bodegón éramos considerados como unos anticuados”⁴⁵.

En tal sentido, es oportuno recordar como los artistas pensionados en París, regresaban a España y sólo volvían a la capital del Sena para realizar alguna exposición que, “vista desde la patria mal informada, equivalía a una pica en Flandes, a un certificado de cosmopolitismo, o un marchamo de triunfo, por más que vista desde cerca, se limitase a veces a una galería desierta por la que apenas aparecía más espectador que el propio autor”⁴⁶.

ENCUENTRO CON LA CIUDAD

Para Manuel Ángeles, las cosas seguían mal. Picasso no podía encontrarle galería y trató de remediar su situación a través de personas conocidas con deseo de prolongar su efigie. Las escasas exposiciones celebradas durante aquellos años son elocuentes del clima que rodeó al artista desde el regreso de

44. ESTONER SAUNDERS, Frances. *La CIA y la guerra fría cultural*. Barcelona, Debate, 2001, págs. 351-388. El capítulo 16, se centra en la parte que correspondió a la pintura moderna utilizada como coartada al realismo ruso. El libro trata personajes y tretas políticas de la cultura. En igual sentido, puede verse opinión de quien fue responsable de la CIA por aquellos años: ABC/1/11/1995.

45. FERNÁNDEZ-BRASSO, Miguel. *Escuchando a Xavier Valls*. Ediciones Guadalupe. Madrid, 2001, pág. 68.

46. GÁLLEGO, Julián. *Artistas españoles en París*. En “Treinta artistas españoles de la escuela de París”, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1984, pág. 20

Argentina y su asomada de 1954 a Granada, cuyo reencuentro supone un antes y un después en su obra, además de todo un asombro de emociones en borbotón. Oigámoslo en la voz del pintor:

“Entonces, en mi encuentro con la ciudad, comprendí lo que era aquel deslumbramiento, el quedarse con la respiración cortada era una sensación de delirio, de puro delirio. Aquella luz de la Alhambra, con el Albaicín, asaeteando el azul purísimo... Era como un sueño, como si yo hubiera soñado lo que era Granada y no la hubiese visto nunca. Estaba delante de ese sueño irreal, pero que había sido mi vida real, mi infancia y mi juventud. ¡Para mí fue la locura!”⁴⁷.

Este momento tuvo para el artista efectos benéficos, parecidos a los que la magdalena tuvo en Marcel Proust y muy semejantes a los que Gabriel García Márquez encontró al tomar la sopa en su Aracataca.

Con su regreso⁴⁸, se había alzado “Esa increíble ciudad de prodigio que de pequeño miraba”⁴⁹. Era la ciudad de sus primeras amistades, la de su primer amor... la ciudad de su siempre recordado Federico: donde habían sido “universidades recíprocas el uno para el otro”. La ciudad que “ama lo diminuto”, a donde “el lenguaje del pueblo pone los verbos en diminutivo”, “la del jardín pequeño y la estatua chica”, “Paraíso cerrado para muchos”⁵⁰. Allí estaba de nuevo abierto para él, casi tres siglos y un lustro después de que un clérigo y

47. RODRIGO, Antonina. Op. cit. págs. 318-319.

48. OROZCO, Manuel. *Cónsul de Granada en el mundo, IDEAL*. Granada, -5-IV-1984-, pág. 5. Manuel Orozco evoca la llegada de Manuel Ángeles a Granada después de los años de exilio. ¿En qué año? fecha facilitada por Manuel Orozco, testigo y confidente del momento, 1954 ó 55. En 1955, según la sucinta biografía del artista que figura en el catálogo *Treinta artistas de la escuela de París*. Op. cit. Sin paginar.

49. ÁNGELES ORTIZ, Manuel. *Relato breve en idea de un retrato*. En *Manuel Ángeles Ortiz. Catálogo de la exposición retrospectiva celebrada en Granada durante los meses de octubre y noviembre de 1973*. Banco de Granada, págs. 31-33.

50. Los entrecomillados pertenecen a un conocido texto de Federico García Lorca, incluido en

altísimo poeta, don Pedro Soto de Rojas, también lleno de pesadumbre y nostalgia, en 1652 decidiese estampar sobre la portada de su libro esta definición que tanta fortuna ha hecho: "Paraíso cerrado para muchos, Jardines abiertos para pocos". Entonces, Soto de Rojas había cumplido 65 años; Ángeles Ortiz, ya pasaba sesenta de los ochenta y cuatro eneros que le corresponderían vivir, cuando descubrió la verdadera esencia del mensaje del clérigo, cuyo aroma no dejaría de impregnar sus sentidos de fino andaluz, mientras paseaba entre grietas parisinos o contemplaba el teatro Odéon desde su ventana.

EL VAHO QUE ACUNA LA MEMORIA

En efecto, en 1995, al cumplirse el centenario de la muerte de Ángeles Ortiz, el profesor Ignacio Henares avisó de "la rigurosa elaboración del pintor, a partir del cubismo, de los datos de una cultura y una historia cuya plenitud formal y ética se enfatizan a lo largo del viaje iniciático que constituye la lucha contra el tópico y sus masificaciones". Henares Cuéllar matiza cómo este viaje "se erige en definición absoluta de un compromiso social y cultural sin fisuras, algo que en referencias figurativas tan fundamentales como sus series sobre el Albaicín y sus cabezas"⁵¹.

la edición de las obras completas de Aguilar de 1960, págs. 3-7. Texto, elocuente para comprender la pintura de Manolo Ángeles, especialmente la realizada desde 1954 hasta el final. Figuró reproducido en las págs. 7 y 13 del catálogo que acompañó la exposición retrospectiva del Banco de Granada celebrada en 1973.

51. HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "La fidelidad ininterrumpida". En. "Centenario del nacimiento de Manuel Ángeles Ortiz". *JAEN*, 1995, pág. 31. Cuaderno de "Cultura" coordinado por José Luis Codina, Ana Piqueras y por quien esto escribe, con artículos de Isabel Clara Ángeles, José Luis Chicharro, F. Baños Martos, Ignacio Henares, Guillermo Fernández Rojano, Pedro. A. Galera Andreu, J.M. Molina Damiani, Antonio Moreno Garrido, Antonina Rodrigo, Manuel Ruiz Amezcua, Cesáreo Rodríguez Aguilera, Manuel Urbano, Gabriel Ureña y Miguel Viribay.

Abrazados por el vaho que acuna historia y memoria, muchos pálpitos de respirar andaluz como anáfora y precedente del 27 y, claro es, del universo que respira en gran parte del quehacer de Manuel Ángeles; especialmente el posterior a 1954, en el que aparecen esencias centenarias: Góngora y Argote, Soto de Rojas, Sánchez Cotán, García Lorca, Ángeles Ortiz... Gallego Morell, bien avisado desde la infancia y muy esencializado de saber, en uno de esos lances introspectivos de la mente que otea sin ser advertida, tiende redes de misterio entre la poesía del segundo Renacimiento español y la generación del 27, siguiendo el itinerario de Soto de Rojas⁵².

Acaso alguno de estos ecos, que pueden vislumbrarse en la estimación del profesor granadino, son los que, en un momento muy concreto, guiaron a Federico García Lorca en la siguiente advertencia de reparo para el arte: "vuelta a la inspiración. Inspiración, puro instinto, razón única del poeta. La poesía lógica me es insoportable. Ya está bien la lección de Góngora. Apasionado instintivamente, por ahora"⁵³. Observación, por otro lado, que recibe cierta dosis de contestación en la siguiente opinión del profesor Emilio Orozco, manifestada casi sesenta años después: "Góngora, no desligó totalmente su poesía de la vida; aún en las obras más elaboradas y artificiosas, es desbordante y cálida su riqueza de observación de la realidad"⁵⁴.

Venturosamente, el cañamazo que arma la poética del 27 no es uniforme, está tejido con diferentes hilos de vida, y es significativo que su médula perte-

52. Es obligado aludir a este propósito a Joaquín Criado Costa: "El tono y la temática del *Desengaño* enlaza con la poesía del segundo Renacimiento español, cantando a una desconocida 'Fenis' que ha resistido todos los asedios de biógrafos y críticos (...) Sus pastores recuerdan versos de Virgilio y Garcilaso; sus temas insisten en Leandro, el 'Beatus ille', el 'Carpe diem' (...); su lenguaje sitúa al autor como modelo de una manera granadina en la literatura española de todos los tiempos por ser el poeta de lo pequeño y del diminutivo que constituye para García Lorca la esencia de la estética granadina", *La poesía ultra gongorina de Soto de Rojas en El Barroco en Andalucía*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1986, tomo IV, pág. 87.

53. GARCÍA LORCA, Federico. "Entrevista con Jiménez Caballero" (1928). *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1960, págs. 1652-1656.

54. OROZCO, Emilio. *Manierismo y Barroco*. Madrid, Cátedra 1981, pág. 137.

nezca a tres lugares de Andalucía: Sevilla, Málaga y Granada, aunque su inercia de futuro se dirija a Madrid y tenga como estandarte el mítico homenaje a Góngora celebrado en el Ateneo de Sevilla en 1927, cuya estética se ha visto como una aproximación a la poesía barroca. A Góngora –que es para Azorín, el primer poeta moderno– cuya esencia fue recogida por una vanguardia que, vista a la luz de nuestros días, puede despertar sospecha. Otra cosa es que se tenga en cuenta el concepto de límite que pone el cubismo a las formas evanescentes del impresionismo que las presenta a punto de diluirse, merced a una atmósfera, inaugurada por otro andaluz, concretamente sevillano, Diego Velázquez.

Efectivamente, no es descabellado relacionar la forma cerrada que habita en la pureza poética del clérigo cordobés con el cubismo⁵⁵. Ese hilo es el que ha seguido el profesor Bonet Correa para articular la muestra *Esteban Vicente, entre Gris y Zurbarán*⁵⁶. Éste, tan cronológicamente unido a Soto de Rojas; el anterior, casualidades aparte, muerto en 1927; exactamente el mismo año del homenaje a Góngora, celebrado trescientos años después de su fallecimiento en Córdoba, por un grupo de intelectuales que, "...buscasen, como principio la equidistancia entre pasado y modernidad, entre tradición y vanguardia"⁵⁷.

Otra casualidad: habrían transcurrido el mismo tiempo desde el fallecimiento de Fray Juan Sánchez Cotán en Granada. Ambos mordidos por un concepto de mística teologal y de muy cerrado paraíso espiritual, conectado con fray

55. Es oportuno recordar que, este movimiento iniciado por Picasso y Braque en 1907, fue relacionado por Apollinaire y Gertrude Stein, con el realismo español del siglo XVII, observación compartida por Picasso. Esteban Vicente, otro de los nombres cimeros de la vanguardia abstracta española, acaso el más relacionado con la llamada Escuela de Nueva York, también encuentra signos de relación entre Zurbarán y Juan Gris; éste más austero y modesto, aunque no menos grande en cuanto a profundidad y autenticidad estética, que cualquiera de sus compañeros de viaje en el itinerario cubista.

56. BONET CORREA, Antonio. "Modernidad y tradición en Esteban Vicente". *Zurbarán, Juan Gris, Esteban Vicente. Una tradición española de la modernidad*. Segovia, 2003, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2003. págs. 17-33. Ver también las consideraciones de Esteban Vicente de la misma publicación, págs. 37-46.

57. VIDA ARREDONDO, Juan. *Contestación al Discurso pronunciado por el Excmo. Sr. D. Francisco Ayala García-Duarte en la entrega de la Medalla de Honor*. Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias de Granada, 2002, pág. 21.

Luis de Granada, Santa Teresa, San Juan y su *Noche oscura*, tan simbólica y preñada de tenebrismo antes del Tenebrismo. Acaso, pensémoslo al menos, inspiración de abismo por el que vaga el alma separada de la luz, que conforma las dos esencias que habitan las criaturas plásticas de Cotán: sus naturalezas muertas o “contempladas”, hijas de la soledad que, ciertamente, encontró en Góngora un muy sensible receptor de sus ecos más lejanos, como se desprende de la lectura del fallecido profesor Emilio Orozco⁵⁸.

Siguiendo la tendencia de los escritores místicos y ascéticos y su implicación en el itinerario del realismo andaluz del XVII y la dominante de forma pura que se percibe en el cubismo, podemos establecer un precedente sincrético en Francisco de Zurbarán, antes que en Cézanne; considerando a éste, en todo caso, el segundo eslabón del itinerario que conduce al movimiento cubista y, en consecuencia, a la línea que une con el veintisiete español. Atendiendo a otra realidad de cuadratura más cabal: Cézanne puede ser el tercero, si tenemos en cuenta, el clima austero y espiritual que habita el alma de este tan modesto Sánchez Cotán, convencido de que “Si no fueres amigo de la soledad y el silencio, nunca serás, perfecto religioso”⁵⁹.

Desde ese silencio que baña sus naturalezas *contempladas*, o *vivas*, como las llamó el profesor Orozco, podemos atisbar lo que tienen de ventanas –hueco que separa un espacio de luz (vida) y otro de tiniebla, misterioso, evocador y conmovido por lo inasible e invisible y, en consecuencia, de abismo– concebidas como estancias de *soledades*, a manera de mementos que enlazan con el alma que habita en las estancias conventuales evocadas por Fray Bernardino⁶⁰.

Si Samuel Beckett atribuye a los objetos la suprema condición de restaurar el silencio, los bodegones de Sánchez Cotán, incluyen esa facultad cuatro si-

58. OROZCO. Op. cit.

59. Citado por Emilio Orozco Díaz, en su libro *Fray Juan Sánchez Cotán*. Universidad y Diputación de Granada, Granada, 1993, pág. 169.

60. Para lo relativo al sentido geométrico en la mística, el concepto de metáfora y austeridad es de sumo interés: MORALES BORRERO, Manuel. *La geometría mística del alma en la literatura española del siglo de oro*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1975, pág. 77.

glos antes de que el escritor irlandés formulase el pensamiento citado. Y es de advertir por cuanta sustancia de lugar y tiempo puede haber en ello, que Sanchez Cotán, también conviene recordarlo⁶¹, con el giennense Pedro Raxis el “viejo” (Alcalá la Real, Jaén, 1555; Granada, 1626), confirma el sentido de orto del “Siglo de Oro” granadino⁶¹. Esa es, a mi ver, la anáfora y al mismo tiempo la metáfora que habitan en estas criaturas plásticas, cuya medida y mismidad seducen y abisman, desde un concepto de universo cerrado que la mística hispana, en este caso franciscana, expresa en espacios de sencillez geométrica⁶², cuyo correlato tiene que ver con ciertos aspectos de tiempo y geografía ya apuntados. Por lo que procede preguntarnos con alguna cautela: ¿tan cargado de modernidad y de razón está el pensamiento místico?

Desde esa economía de medios, los bodegones de Sánchez Cotán son un referente obligado que, además de enlazar con nuestra conciencia moderna, lo hace con la poética del 27, siguiendo cauces de silencio y rumores de agua, que tiene que ver con la constante de Granada... En observación de Orozco, Cotán sabe evocar en sus cuadros la relación de la música con la matemática imperante en la época.

Así es, trasladándonos de geografía y de tiempo, al fino instinto de Coleridge, además de entender literatura, música, pintura, y escultura como poesía, no le pasó desapercibido que los místicos definían la belleza como la sujeción de la materia al espíritu, siguiendo un proceso de razón y equidistancias geométricas y metafóricas que, parafraseando a José Luis Pardo, son capaces de hacer pensable lo pensado.

De ahí su estrecha relación con el espacio euclidiano y, de ahí también, el concepto de modernidad de muchas criaturas plásticas de Sánchez Cotán, cuyo realismo, por decirlo con palabras de Mondrian, “tiene un amor lejano y

61. PITA ANDRADE, José Manuel, *Luces y sombras en la pintura granadina del Siglo de Oro. Discurso pronunciado en su recepción como Académico Honorario en la Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias de Granada*, cuya contestación corresponde al Académico de Numero, Domingo Sánchez-Mesa Martín. Granada, 2000, pág. 24.

62. *Ibidem*, pág. 85.

religioso" que el profesor Henares Cuéllar otea así, partiendo del entorno al barroco granadino: "Este estilo, cuya recuperación crítica acababa de producirse en la generación del 27, y entre nosotros por medio del ejemplo de don Antonio Gallego y Burín, sería recibido como un legado metodológico y una auténtica filosofía de la cultura por la llamada generación del 36...".

SONES DE RAÍZ CUBISTA

Ese deseo de pureza es el que mejor puede enlazar con Góngora, Soto de Rojas, y el 27, bien que advirtiendo el parcial rechazo que Federico García Lorca hizo de lo gongorino, cuyo mensaje podemos advertir en la entrevista con Giménez Caballero y, claro es, sin salirnos del solar sobre el que descansa el pensamiento de Fray Luis de Granada, quien "contempla la llamada de la perfección de las criaturas, con un espíritu en el que se daba la mano el franciscanismo y la doctrina agustiniana de la armonía del universo", vislumbrado desde un concepto de geometría esférica como ojo del Supremo veedor; pensamiento que el significado poeta y bibliógrafo giennense, Manuel Caballero Venzalá, evoca al comenzar una glosa a San Juan de la Cruz así:

*En el círculo inmenso de mi noche,
altísima navega tu palabra*⁶³.

Con tal perspectiva, y sin desdeñar conductas de ida y vuelta, podemos contemplar la raíz cubista de la plástica afín al veintisiete, realizada por pinto-

63. CABALLERO VENZALÁ, Manuel en Guillermo Sena Medina. *Homenaje poético a San Juan de la Cruz*. La Carolina, Jaén, 1979, Antología breve, "La Peñuela", págs. 43-44.

res españoles de nacimiento próximo al Mediterráneo y los fronterizos a la orilla atlántica: Dalí, Ramón Gaya, Ginés Parra, Ismael González de la Serna, Joaquín Peinado, Manolo Ángeles... figuran entre los primeros; entre los segundos, Rafael Alberti y Vázquez Díaz, cezariano y paisano de Juan Ramón, pilar, voz y abrazo de la generación, que tiene en Alberti una de las cimas prácticas y apologéticas más significativas de su estética, como hace notar el profesor Henares Cuéllar⁶⁴. Sin embargo, con más fobia que tino, no han faltado voces que escatimen calidad a la obra del poeta gaditano, bajo el acostumbrado tilde de *popular*, cuyos ecos recibe de Gil Vicente, del Romancero... En fin, "Poesía `popular`, pero sin acarreo fácil; personalísima; de tradición española, pero sin retorno innecesario; nueva; fresca y acabada a la vez; rendida, ágil, graciosa, parpadeando; andalucísima"⁶⁵.

LORCA, ALBERTI Y FALLA

Acaso, el universo intelectual más sólido de Manuel Ángeles Ortiz esté formado en el espíritu de cuanto antecede y, claro es, impregnando el grupo de obras pintadas a partir del reencuentro de 1954 con Granada. Obra *andalucísima* y lintera con lo popular, desde luego *sin acarreo fácil*. Tal hecho, tengo para mí que las alza estéticamente, dándoles cuerpo entrelazado entre sí; esto es, como un conjunto singular y, a mis ojos, el más acorde con el espíritu de la generación del 27. En ellas está el pintor secreto, el no impostado ni investido

64. HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "La pintura y la estética en Alberti". *Cuadernos Hispano-americanos*, Madrid, 1990, n° 485-486 (Nov- Dic, págs. 193- 202. Ver también del mismo autor "Figuración y Generación del 27" firmado por el mismo autor. *Revista Letras del Sur*, Granada, 1978, págs. 9-11.

65. JIMÉNEZ, Juan Ramón. En cita de Juan Manuel Rozas en, *La generación del 27 desde dentro*. Madrid, Istmo, 1986. págs. 332-333.

de pompa alguna. El austero, no el seco. El rumoroso más que el definidor de sonidos planos. Su Albaicín, quiero decir, sus Albaicines, es el mismo que habitó la nostalgia de Soto de Rojas. La espiritualidad de Mora..., el que paseó con su amigo Federico, el silente y geometrizado Albaicín que tiene más de espontáneo milagro controlado que de sesuda y vacía apariencia de ese pensador sin pensamiento que tanto abunda. Así su interpretación en cuanto que sensación y diferencia plástica. En voz de Antonio Carvajal: "*Amanecer de luna (...) Latido de penumbras*"⁶⁶.

Falla razonó con detenimiento sobre las influencias populares de la música y su posible voluptuosidad y contagio del folclore andaluz. Espíritu de inmanentes mixturas que brotan sobre la tierra en sosegada azulejería, con sus repetidas tres improntas gráficas que, a manera de símbolo, figuran en cada evocación de casa. Curiosamente el tres, el único número que incluye los dos anteriores, al que Pitágoras consideró el número perfecto. El tres, principio divino que se halla en todos los cultos. Los tres vértices del triángulo, arquetipo de la fecundación universal... En su más alta significación religiosa, el triángulo equilátero representa el emblema de la Trinidad. En fin, tres...: número básico para un triángulo que al pintor le hubiese gustado dibujar para su realidad más íntima. Probablemente sin seguir ese misterio bíblico, ni siquiera, el que otro creador, éste el de la mítica Academia que a todos se nos viene a la mente, quiso darle al triángulo y a la superficie equilátera cuadrangular. Sin embargo, la fuerza de la costumbre es así, tenaz y cíclica en el correr inexorable de la historia. En ocasiones, transmitida por los más secretos vericuetos de la memoria; por ella fluye también ese caudal secreto que hace de la obra de Ángeles Ortiz un reflejo de sonidos populares que se crecen desde la música más culta de Falla y su entronque con lo popular.

Manolo Ángeles probablemente también conoció la aseveración de Schopenhauer, considerando que "todas las artes aspiran a la condición de la

66. CARVAJAL, Antonio. *6 Seis grabados sobre Granada*. Julio Juste. Escuela de Artes y Oficios Artísticos, Granada, 1982.

música” y se refugió en el cante *jondo* al que llegó de la mano del compositor gaditano en una Granada entrañable para él: “Me apasiona la música como la imagen más perfecta que el hombre trasmite. Tal vez por eso, mi pintura tiene música, tiene tonada, tiene cante”, así lo supo recoger Manuel Urbano⁶⁷. Lo suyo fue cantar, y cantar bien, sin gritos, como su pintura, regresando a Carvajal: “*Plumón de ensueño...*”⁶⁸.

Siguiendo el palpito de un romántico tan fiable como Coleridge, el arte bien pudiera ser una comunicación de espíritus –que no fantasmas–, una potencia mental que emana de las mentes de artistas de carne y hueso; los cuales, en el momento de la creación artística, se alzan con un algo superior a ellos que los vincula en un denominador común⁶⁹, cuya arquitectura es afín a las variadas manifestaciones artísticas.

Ángeles Ortiz, puede que no fuese ese intelectual que se intuye en las reflexiones que se hacen de su obra y, claro es, de las que puedan desprenderse de estas aproximaciones que deseo vertebrar aquí. Sin embargo, nadie puede negarle su fino instinto de andaluz con ecos milenarios, criado en una Granada de secretas sensaciones y portentosamente intuitivo. Ese es, a mi ver, el principal caudal de su fuente plástica, de su mundo de pintor, al que cuadra, de modo más que cabal, la siguiente observación de Ángel Ganivet: “La belleza intelectual no está en saber mucho: está en saber lo que conviene”.

Un pensador contemporáneo, tan egregio como Francisco Ayala, ha dejado escrito que, “...la patria del escritor es su lengua”. Pues bien, la patria del pintor es la parte sensible de su memoria, sus recuerdos y sensaciones bien dispuestos para ser compartidos. Ellos son –nadie lo dude– los que impregnan la parte de mayor hondura en la obra de Ángeles Ortiz, en la que palpitan geometrías no ajenas a las azulujerías de la Alhambra.

67. URBANO, Manuel. “La pintura Jonda de Manuel Ángeles Ortiz”. Jaén, 1981, *Candil*. Revista de Flamenco, nº 15, mayo-junio.

68. CARVAJAL, Antonio. *Ibidem*.

69. CASANOVA, Daniel. “Prólogo”. Coleridge. *Op. cit.* pág. 13.

Chueca Goitia supo ver esta propiedad en Ángeles Ortiz, y sin embargo, desconozco si se dio cuenta de cuanto tienen de naturaleza modular: tal pueden ser esas cabezas múltiples y finamente plásticas del jaenés. Tengo para mí, que si Miguel Berrocal, el escultor malagueño con residencia en Verona, es el creador del módulo para seriar hasta un número infinito la escultura, el artista que nos ocupa formuló de la mejor manera hasta entonces conocida las posibilidades de ampliar sin límites la pintura, partiendo de un cuadro como módulo. La secuencialidad de estas formas enlazan con la unidad modular, concebida como ritmo musical; su estructura rectangular sirve de alternativa y pone límite a la dinámica oval de las formas –cabezas– que habitan su interior, como si de una estructura auditiva se tratase.

Cuando recordé anteriormente el cuadro de Ángeles Ortiz que partía de la enseñanza de Mondrian, estaba anticipando su percepción atonal y su capacidad para nombrar estados de atonía que, de algún modo, tienen que ver con los espacios de silencio que más suelen estremecer en la música. Ángeles Ortiz, tan ligado y tan amante de la música –Lorca, Falla, el flamenco...– fue muy sensible a la interrelación entre la música y la pintura, siguiendo pautas de un modelo artístico de notable influencia en la Europa del primer tercio del siglo XX.

Alguien, a quien no recuerdo ahora, escribió sobre el Mondrian que habita en la obra de Manolo Ángeles y algo de ello hay; sin embargo, no se percibe con parecida intensidad, la receptividad del pintor ante la indagación de artistas como Kandinsky y Paul Klee sobre la interpretación de los sonidos a través de la pintura, en cuya búsqueda el segundo alcanzó cotas más altas que el primero y, a mi ver, una influencia que adquiere presencia en la obra de Manuel Ángeles. Su sutileza para engarzar secuencias relacionadas con tiempos musicales se filtra en el quehacer del andaluz, poco dado a hablar de todas las corrientes internas que subyacen en su pintura.

Sin embargo, la influencia del orden musical explorada por Klee, antes que en *Signal*, tan cabalmente musicalizada de intención y de tensión, es perceptible en los cuadros más secuencializados de Ángeles Ortiz. Esto es, en los que la relación rítmica de las formas circulares encuentra el sosiego óptico de una

base construida a manera de cuadrícula que, de algún modo, equilibra el impulso de vibración y resonancia y traduce ambas sensaciones a un universo de emociones plásticas, que son, al cabo, lo que prevalece en las nostalgias de Granada pintadas con una dosis de modernidad verdaderamente in-cuestionable.

En opinión de Klee, "Si en la música se lograra vencer la temporalidad mediante un movimiento regresivo que penetrara en la conciencia, aún sería imaginable un nuevo florecimiento tardío"⁷⁰. Tengo para mí que Manuel Ángeles Ortiz logra, desde la intuición, ese abrazo entre temporalidad y pasado en estas obras dejadas con pinceladas que figuran como timbres vibrátiles y musicales, superpuestos sobre estructuras de silenciado soporte geométrico, cuyo maridaje, diría yo que abraza por igual abstracción y figuración.

Si del flamenco escribió Lorca que tiene sonidos negros, deberíamos decir que el universo plástico de Ángeles Ortiz creado en los últimos treinta años de vida, tiene sonidos blancos que Rafael Alberti desvela así:

*Se puso negro el fuego.
Blanco el carbón. El ángel
Manuel Ángeles, gris.
El hueso, verde. El verde,
carbón, ángel y hueso
Manuel y gris,
Ángeles, fuego y blanco*⁷¹.

Mixturas de soledades y transparencias seductoras y misteriosas en las que se abrazan la luz del Sur y las casi imperceptibles resonancias que tanto ayudan a despertar los sentidos en Granada. En cualquier caso, no son nostalgias

70. Citado por Javier Arnaldo: "Polifonía pictórica". *Analogías musicales, Kandinsky y sus contemporáneos*. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2003, pág. 289.

71. ALBERTI, Rafael. "Versos sueltos para una exposición 1: 10". En *Pleamar (1942- 1944). Obras completas*. Luis García Montero. Madrid, Aguilar, 1988, Tomo II, págs. 225-226.

que aderezan la historia y el tiempo recordado: por decirlo con pensamientos de M. Horkheimer y Th. W. Adorno “No se trata tanto de conservar el pasado, sino de recuperar las pretéritas esperanzas”.

Lo demás son triángulos y pájaros pintados como volando sobre platos de fajalauza. Sí, triángulos muy sutiles que saben replegar su estremecimiento para contener la avenida de cipreses del Generalife. Sueños adormecidos y callados. Sueños, claro que sí, que conectan lo sencillo y lo silente. Al cabo, las verdades geométricas tienen mucho de espontánea y remansada intuición... Estoy muy de acuerdo con Esteban Vicente cuando dice que la pintura tiene que ser humilde. La gran pintura española siempre lo es: los personajes de los cuadros del Velázquez más sevillano y sus personajes marginales de la Corte lo son; lo son los monjes de Zurbarán; las naturalezas vividas de Sánchez Cotán; las más significativas obras de Goya; los bodegones cubistas de Juan Gris... Los Albaicines de Ángeles Ortiz, sus triángulos del Generalife, espirituales y conectados con el Toledo que envió a Sánchez Cotán a Granada... En fin, formas y pensamiento de ida y vuelta que tienen en la serie de homenajes al Greco un mismo vuelo de unidad y de palpito, además de ser simbólicos y expresivos por demás. En auxilio de tal aseveración cabe recordar que justo un mes antes del fallecimiento del artista, en su estudio de París, separado por una puerta del de Brigitte, únicamente había en la pared dos fotografías en blanco y negro de reducido tamaño: una con su amigo Federico en la Alhambra; la otra, una reproducción del *Entierro del Conde de Orgaz*, pintado por El Greco en Toledo, tierra originaria de Sánchez Cotán, cuyos bodegones admiraba muy calladamente nuestro artista.

Él eligió sus reglas particulares e intentó quebrar las que, hasta entonces, habían servido de base para gobernar una concepción estética del paisaje granadino, en ocasiones, más pintoresca que pictórica. A mis ojos, Ángeles Ortiz, fuera de cualquier concepto de *contemporaneidad*, asume los orígenes fascinantes de la vanguardia cubista mejor dispuesta para renovar la gramática del lenguaje pictórico más que como ruptura drástica con la tradición.

En fin, para concluir, les diré, parafraseando una muy atinada observación de Marcel Proust en torno al quehacer de Vermeer, que si ustedes han obser-

vado con detenimiento las obras pintadas por Ángeles Ortiz desde 1960 hasta 1984, “Deben de haberse dado cuenta de que todas son fragmentos de un mismo mundo (...), de que se trata siempre, sea cual sea el genio con que está hecha, de la misma belleza novedosa y única”.

Muchas gracias.

CONTESTACIÓN
DEL
ILMO. SR. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR

Señor Director,
Señores Académicos,
Señoras y Señores:

UNA VEZ MÁS EL RITUAL ACADÉMICO nos reúne para hacer efectiva la elección por la corporación de un nuevo miembro, con cuanto esto significa. La búsqueda consciente y esforzada de quien por sus capacidades y valores cumple con su acción y ejemplo las exigencias que impone el servicio que esta institución pública desarrolla para el fomento de las artes y la defensa de nuestro patrimonio. La Academia en este acto proclama la esperanza del necesario enriquecimiento humano que la incorporación de un nuevo numerario debe suponer. En el caso de Don Miguel Viribay Abad nos hallaríamos ante una personalidad que ha desarrollado en el mundo de las artes una compleja actividad, que desde Jaén trasciende a nuestra región, al país, y alcanza ecos internacionales, cuyos caracteres obedecen a un perfil humano y a un ideal que nos proponemos glosar en la esperanza de que el afecto que inspira la amistad no será desdoro de la obligada objetividad.

En su *ethos* responde el pintor de manera rigurosa al carácter de artista humanista, atento a los movimientos espirituales y estéticos de su tiempo y profundamente implicado en éstos por medio del pensamiento, la palabra y la

creación. Se trata, en efecto, de un artista contemporáneo convencido de la necesidad de reunir en un modelo único de acción la creación artística y la crítica, cumpliendo con un mandato cultural que se inscribiría en la estética occidental como un auténtico imperativo desde la revolución romántica a las vanguardias históricas. Obediente a la tesis schlegeliana que reclama para la obra de arte la cualidad poética, durante décadas ha desarrollado Viribay una reflexión teórica que se ha extendido por los manifiestos artísticos, la crítica periodística, los catálogos y los libros, que en su círculo tenían por objeto la experiencia contemporánea y viva del arte.

Este espíritu se ha insuflado en su obra. Ello le ha permitido responder a los retos planteados por el *retorno a la figuración* en los años sesenta de la pasada centuria. Su actitud en relación a los modelos de carácter social, al paisaje y a las formas más variadas de la experiencia; su versión figurativa de las relaciones entre la figura, el lugar y el tiempo, de gran intensidad expresiva y autonomía formal, con una singular veta expresionista, se han hecho posibles gracias a su variable y compleja concepción de la modernidad artística, a su valoración de la vanguardia, y a su conciencia de la necesidad de trascenderla integrándola.

En el texto del discurso de Miguel Viribay hay un elemento de doble naturaleza, moral y cultural que parece constituirse en referencia privilegiada de su valoración de la modernidad artística, su conciencia de la vanguardia y de la significación histórica de ésta. En este creador, activo desde los años 1960, existe una lúcida comprensión del sentido que en el fin de siglo ha alcanzado el legado de las vanguardias históricas, más allá de cualquier consideración ideológica, como espacio de la libertad poética y de la autonomía de la forma crítica, entendido también más allá de cualquier cristalización endogámica.

La explícita experiencia vanguardista de Viribay se concreta en el impulso y participación de éste en el *Grupo Jaén*, que con texto del mismo artista titulado *Justificación del Grupo* se presentaba en 1966 en la exposición del Gran Casino de Ciudad Real. En él figuraban pintores ya relacionados entre sí antes de conformar el grupo: Francisco Baños, Carlos Barrera, Francisco Cerezo, José Cortés, José Horná, Juan Hidalgo, Dolores Montijano, Domingo

Molina, Fausto Olivares, Martín Ripoll y Miguel Viribay. Se reunieron animados, como señala Julia Barroso, por un deseo de descentralización geográfica y cultural y por la consideración de que el grupo no exigía el sacrificio a una obra común de la propia personalidad e individualidad creadora.

El joven Viribay en la ocasión que comentamos analizaba la situación de la pintura giennense a partir de 1950, tras la celebración de la primera exposición de arte abstracto en Santander, la plena formación y aceptación de la Escuela de Madrid y el triunfo de la modernidad en Barcelona. Una modernidad que reclama para su tierra, que exige romper las ataduras con el conservadurismo artístico de posguerra, y que concita la burla y el desprecio de quienes optan por la incomprensión. Un doble esfuerzo por la identidad y por una innovación artística que no se someta a estereotipos o "academias" vanguardistas.

En esta tensión, que se cumple dentro de las difíciles condiciones ideológicas y culturales que marcaron la renovación de los años sesenta del pasado siglo, se anticipan algunas de las reivindicaciones del último tercio del mismo. Resumo algunos de los párrafos del manifiesto de cuya autoría era responsable el hoy académico recipiendario: "Siempre que se ha hablado de grupo, al menos en estas últimas décadas, ha sido etiquetando a los individuos conjuntamente con su pintura. ¡Grave error este! Y digo grave, porque aún en estos momentos de la pintura, tiene vigencia aquella ideología parisina de primeros de siglo, que sirvió de patrón para condicionar a toda la pintura europea de los últimos sesenta años.

Si tenemos en cuenta el devenir histórico, podemos observar la división ideológica de las naciones, las cuales pueden subdividirse al mismo tiempo en regiones. Y aún cada una de éstas se ve condicionada por una situación geográfica, que determina automáticamente unas costumbres.

Por otro lado, la táctil y común característica de nuestra época es la democracia; la idea de ser libre en pensamientos y acciones. En definitiva, el deseo de que sea respetado nuestro yo, por ser lo más importante que tenemos al ser recibido como bien sobrenatural, otorgado por el mismo Dios".

Espero se me excuse la extensión de la cita, y asimismo que su autor perdone la utilización de la misma y no de otros pasajes de su extenso texto, pero deseaba con ella sobre todo dar cuenta de la acuidad intelectual y la hondura moral que han regido el pensamiento y la práctica de un artista profundamente honesto. Su percepción del carácter plural de la modernidad, el horror hacia cualquier codificación estática de ésta y su pasión por la libertad individual. Estas razones, entre las que no se puede olvidar lo que el fin de siglo llamó el “regionalismo crítico”, han marcado la evolución en la figuración, perceptible en la obra que desde hoy figurará en el acervo de esta Academia, y la elección del nobilísimo tópico de su discurso dedicado a una figura de la vanguardia histórica, tan ejemplar como imprescriptible, como sin duda, lo es Manuel Ángeles Ortiz.

Volviendo a su personalidad artística, la del joven animador de la vanguardia periférica del *Grupo Jaén*, es la del espectador silencioso, sobrio y consciente de su contemporaneidad, atento experimentador de los lenguajes abstractos y la estética social. Ella le ha permitido hacer serena y fecundamente el tránsito de la posmodernidad y adentrarse en el nuevo siglo.

Precisamente lo que su obra muestra resultaría imposible de percibir y valorar sin la mediación de las conquistas críticas y estéticas de una época que cada vez resulta menos confusa y ofrece, por el contrario, modelos abiertos y fecundos a la apreciación y el juicio estético. Los convierte en los propios de un tiempo de libertad y futuro, de esperanza y progreso, no determinados mecánicamente ya por un planteamiento societario y sí plenamente artísticos. A través de distintos momentos de su experiencia creadora permanecerán su constante identificación entre el arte y los valores del humanismo, su modernidad es la consideración de la forma y su función signíca, esencial libertad, y su poética del color que supone un principio inabolible de la poética moderna, originado en el romanticismo y culminado en las formas plurales de los expresionismos.

La pasión por la figura y la obra de Manuel Ángeles Ortiz, alimentada por la amistad y un extraordinario caudal de afectos, ocupa un lugar eminente en la conciencia cultural y la reflexión crítica de Miguel Viribay que amigable-

mente ha permitido compartir al que les habla en alguna empresa editorial promovida por nuestro artista para el conocimiento y la celebración pública del gran pintor del siglo XX. Hoy nos ofrece en su discurso más que una síntesis biográfica del gran creador que personaliza un momento de intensidad cultural y artística como el representado por la Granada y la España contemporánea en la preguerra, primero, y más tarde, en el exilio, por la Escuela española de París.

No son los intereses biográficos los que priman, a pesar de que el profundo y directo conocimiento de la peripecia vital de Manuel Ángeles y el privilegio de una sincera amistad permiten a Miguel Viribay hacer valoraciones que enriquecen la nuestra propia y proporcionan una mayor, si cabe, aura moral y ternura a la extraordinaria figura de nuestra modernidad. Pero, con ser muy valorable este itinerario biográfico, pleno de noticias y detalles inéditos, tan preciso en delicadas cuestiones referentes a su influencia, a la presencia del amor y el dolor en la vida del artista, al sentimiento del extrañamiento, a las esperanzas y las frustraciones personales, prevalece una tensión crítica que dota al pintor y al amigo evocado del carácter de referencia en el panorama artístico contemporáneo, y como tal es convocado por el nuevo Académico ante esta Corporación.

Así, busca en su reflexión sobre Manuel Ángeles Ortiz lo que pueda haber de más universal en su figura, su experiencia vital y su estética, evitando el estereotipo o la tentación hagiográfica. El pintor jiennense constituye un símbolo para la Corporación y quienes la siguen y apoyan moral y culturalmente. Lo es de las luchas que la cultura moderna ha sufrido entre nosotros, histórica y coetáneamente. Una tensión que se muestra inagotable, como sus opuestos. No cabe la menor duda de que el año veintisiete del pasado siglo se ha convertido en una cifra mágica e histórica de una significatividad exclusiva. Pero no lo es menos que en ella se encierran tensiones que resumen un pasado cada vez más lejano y un futuro que siempre parece distar de la esperanza utópica que lo concibiera.

La significación moral y cultural más alta que cabe atribuir a la figura de Manuel Ángeles Ortiz tal vez proceda de esta realidad histórico-cultural que

es casi una alegoría para nuestra sociedad, que no es otra que la de una modernidad que se anuncia en el horizonte con una luz oscilante, tan pronto luminosa y esperanzadora como claudicante y remota. Manuel Ángeles posee una ejemplaridad que radica en un hecho históricamente esencial como resulta ser el de la dificultad de la modernidad entre nosotros, pese a la intensidad del deseo colectivo e individual y a la fuerza profética de algunos momentos.

Agradezco muy personalmente al neoacadémico su conocimiento e interpretación de la infancia del artista y de su venida a Granada. A veces en la postergación de esta ciudad, no sin cierta ingratitud pública y privada, quienes huimos del chauvinismo no percibimos el amor y la esperanza que Granada suscitara en distintos momentos de una historia nada halagüeña entre los enamorados del conocimiento y el arte, cual una nueva Atenas. En el caso histórico de Manuel Ángeles Ortiz sería el primero de una serie de itinerarios dramáticos, que incluye con posterioridad Madrid o París. Pero sería también el lugar del encuentro con la religión del arte y la modernidad, si bien incompletas.

Aunque sea un mito la vida sería invivible sin el brillo de los años veinte en Granada. Su realidad histórica parece confirmarse gracias a la trascendencia de Don Manuel de Falla y Federico García Lorca. En ese mundo, con raíces decimonónicas en el siglo XIX, gracias a la acción del Centro Artístico, una preocupación por reinterpretar la tradición a la luz de la modernidad y una templada y algo distante preocupación vanguardista, que hoy se muestra como un elemento de gran valor sentimental y profunda ternura, el joven Manuel Ángeles Ortiz va a formarse y a sentir las urgencias modernas de la creación. Será una rara modernidad, efímera y superficial, en la que se percibe la idea de vanguardia cuando ésta ha cedido su lugar al orden. Cuando, como señalaba Corpus Barga desde París, se ha llegado a un punto de no retorno en la revolución cubista, como si de las hordas de un mítico *Khan* se tratara, resulta imposible trascender el límite picassiano sin descomponer el arte o incurrir en la reiteración académica.

Una situación inasimilable para la juventud impaciente de un Manuel Ángeles Ortiz que producirá, firme en la ilusión moral y las convicciones

estéticas, algunos de los iconos más estimables del insólito momento social y cultural, como el cartel del Concurso del Cante Jondo de 1922. Lo más hermoso de la lección académica moderna es el recuerdo de que este hecho figurativo que conmoviera a un *pope*, como Ch. Zervos, se produjera en un instante de tragedia personal en la vida del artista. Probablemente la gran lección ética y artística que M.A.Ortiz nos proporcione sea la de no desmayar en el esfuerzo contracorriente. No resulta nada infrecuente que los artistas contemporáneos desesperen en la búsqueda de una idea arquetípica de modernidad cuando ésta ya ha cumplido su función y su sentido históricos. Tal ocurrió con Manuel Ángeles Ortiz, que sin haber vivido los episodios más intensos de la vanguardia anterior a los años veinte, alcanza la modernidad en el momento que se ha llamado del "retorno al orden". Y, sin duda, el mérito histórico y estético indiscutible de nuestro artista fue el de lograr la originalidad poética y la trascendencia en la emoción artística más allá de las circunstancias temporales.

Manuel Ángeles será capaz de atravesar una era de intensidad cultural y dramatismo histórico incomparables en nuestra contemporaneidad. Presente en las exposiciones de artistas ibéricos de 1929 y 1932, en la granadina del 29, protagonista de la de *Amigos del Arte* de 1933, el artista jiennense mantendrá, pese a la crítica adversa, su idea del poscubismo como una estética que preserve al arte moderno de las asechanzas del historicismo y el costumbrismo, que confirma la vía artística de "reforma de la realidad", de la autonomía de la forma y del vigor moral de la expresión moderna de la existencia. Y, sobre todo, como señala Viribay, gracias al ejemplo de Falla y Lorca, vivió la idea de que la gracia del arte consistía en dotar de una auténtica esencialidad a sus formas de expresión, atentas a las exigencias técnico-formales y a la racionalidad artística, pero en todo momento alimentadas por la fuerza del instinto, por el aliento de la vida que escapaba a cualquier codificación. Aunque en la época se identificara con el cubismo. En París, aunque Picasso se hiciera consciente de un cierto anacronismo poético y estilístico, esta última idea de que la conciencia artística de la vida era la fuente animadora de la forma prevalecerá en la tensión de futuro de Manuel Ángeles Ortiz.

No pretendo en modo alguno la paráfrasis, por lo que concluiré esta parte de mi consideración del discurso de Miguel Viribay, señalando que esta superación de lo establecido la demostró con la capacidad de sufrimiento moral como fuente de la creación cuando Manuel Ángeles en la posguerra debió afrontar la exclusividad del informalismo. A este respecto recordaré la inolvidable emoción que me produjeran los papeles abstractos del pintor, su obra secreta, expuesta en la gran exposición de M.A. Ortiz en el Museo Reina Sofía.

El segundo aspecto esencial del discurso académico de Miguel Viribay es el que se refiere a su reflexión y valoración del papel de la anáfora, la memoria como guía de la creación artística, que tan esencialmente se manifiesta en la creación y la obra de Manuel Ángeles Ortiz. La única capaz de convertir lejanía en realidad, la ausencia en presencia, el extrañamiento físico y moral en constancia en la poesía y la expresión artística. Los argumentos de nuestro Académico y su testimonio sobre el pensamiento y la fidelidad figurativa que la pintura de Manuel Ángeles Ortiz muestra, de manera absolutamente firme, hacia la modernidad y las raíces de la cultura, ofrecen, y es necesario hacerlo constar así, una clara prueba del valor de ese pensamiento anafórico en la creación contemporánea, de la confirmación del papel esencial que la memoria artística tiene en la creación.

Tales ideas enlazan de forma tan natural como precisa con las expuestas por Mario Praz en una obra ejemplar como *Mnemosyne* (Madrid, Taurus, 1979), en la que se plantea una problemática tan difícil como imprescindible en la contemplación del paralelismo tan inevitable como irresoluble que es la relación en el arte moderno entre literatura y artes visuales. Y tal vez esta problemática de la Estética Contemporánea no sea tan pertinente a nadie como a Manuel Ángeles Ortiz, anticipándose con su ofrecimiento y dificultades a cuanto después había de acontecer.

Gracias al magisterio inigualable de Praz hoy sabemos de esa fraternidad que, sin embargo, se opone a cualquier clase de reducción, que preserva escrupulosamente cualquier forma de subordinación y reclama en su interrelación la libertad artística como condición indispensable. La imaginación de un mo-

mento histórico preciso y precioso, en nuestro caso la vanguardia en época de crisis, su necesidad y su memoria, puede ser compartida por distintas formas de expresión artística, pero ninguna de ellas se establecerá como cabeza de una organización jerárquica y vertical, ninguna cederá sus propias intuiciones expresivas y formales, y hasta sus caprichos, a favor de las fórmulas y los ideales estéticos hermanos. Todas comparten un principio común, pero lo interpretan de un modo específico. Manuel Ángeles Ortiz pudo ser el discípulo de Lorca y Falla, participar de la urgencia y la grandeza de las generaciones de los 20; asistir a los fastos vanguardistas de preguerra, los últimos, pero su grandeza, en medio del drama personal y colectivo, reside en su capacidad de arribar a la fuente última de la generación poética, de la creación artística, que cada uno de los creadores —una vez lograda—, puede, sin embargo, manejar libremente.

Aquí reside el discurso que hoy se nos ofrece, su rigor y su lucidez. En haber sabido mostrar cómo esa inusual potencia creativa se manifiesta en el artista-referente de Miguel Viribay. Recordaba M. Praz la opinión de Antonio Russi en su libro *L'Arte e le Arti*, en la que el filósofo afirma que “cada arte contiene, a través de la memoria, a todas las demás”, para especificar con posterioridad que las sensaciones estéticas sólo son aprensibles a través de la memoria, que “no desempeña en el arte una función subsidiaria o ancilar, como en la vida normal, sino que en sí misma es Arte y en ella se funden completamente las diferentes artes. En cierto sentido —culmina Russi su propuesta— la mitología antigua percibió esto con claridad al imaginar a Mnemosyne como la madre de las Musas”.

Miguel Viribay ha tratado de adentrarse en esta fórmula hermenéutica al considerar que en el caso de la pintura de Manuel Ángeles, tanto tiempo alejada del objeto físico de su inspiración y su amor, que constantemente fuera Granada, la memoria esencialmente artística, fuera la razón de ser de una realidad que es exclusivamente pictórica; real porque no imita, signo que no alude sino que crea; porque la memoria del artista es muy diversa de la empírica, supera los datos de la experiencia sensible, y desborda los sentidos, permaneciendo más allá de su percepción. Es interna, y obedece a la mirada interior y

al estado de ánimo. La *imaginación* moderna posee todas las cualidades –en la opinión de M. Praz– de la *memoria estética*.

Citemos directamente a este último al efecto de una definitiva conclusión de la memoria estética, preocupación del nuevo Académico y divisa de su admirado M.A. Ortiz: “La grandeza de una obra de arte –escribe M. Praz– siempre consiste en conceder a la memoria la posibilidad de establecer –a partir de los datos sensibles que presenta determinado arte– cierto margen de indeterminación en lo que al resto se refiere. En esto reside la diferencia entre la memoria práctica y la memoria estética: mientras que en la primera la respectiva sensación real puede reemplazar a la sensación imaginada, la memoria estética, en cambio, es sustancialmente memoria, porque ninguna sensación real, ninguna suma de sensaciones reales puede reemplazar a las sensaciones que a través de la memoria se ofrecen a la conciencia”.

En esta jornada académica el espíritu de un artista, que escruta honrada y apasionadamente las razones y el ideal de otro que le ha precedido, nos acerca como en una mágica lección a los hondones del alma de la creación moderna. Por qué se ha aceptado a nuestro coterráneo de adopción como un símbolo de nuestro hogar cultural, de sus paisajes y entorno, y de sus valores más permanentes será a partir de hoy más claramente comprensible si tenemos una exacta cuenta de que las razones de este hecho son esencialmente artísticas. Hemos de comprender que el arte posee claves propias, a las que dota de sentido la pasión creadora y el sufrimiento moral, que escapan a lo más inmediato y a las formas vulgares del patriotismo. Granada permanecerá por siempre en la emoción artística de Manuel Ángeles Ortiz, un “maldito” –en cierto sentido– de nuestro arte moderno, y no lo haría en la estrecha mirada del patriotismo provinciano.

Hemos de agradecer a Miguel Viribay, y a su tensión ético-estética, la recuperación de una mirada, ajena a lo anecdótico y efímero que nos cercan continuamente –al pobre debate de la provincia de cada día–, y tenazmente empeñada en hacer trascender la realidad por el arte.

Exquisita evocación de un artista contemporáneo imprescindible, travesía de la verdad artística sin halago y reflexión sobre valores esenciales de lo

estético, razones por las que debemos agradecer la intervención de Miguel Viribay en el día de hoy. En él, para finalizar, se personalizan en este acto las esperanzas de una institución; que individuo tras individuo cree posible reconstruir un alma ilustrada y moderna para servir a la sociedad.

Depósito Legal: GR/1.620-2003
Impreso en Gráficas Granada

