REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE GRANADA

Un maestro añorado: Julio Espadafor

DISCURSO

pronunciado por la ilustrísima señora doña

M.ª TERESA MARTÍN-VIVALDI GARCÍA-TREVIJANO

en su recepción académica y contestación del ilustrísimo señor don

MIGUEL VIRIBAY ABAD

Acto celebrado en el SALÓN DE CABALLEROS XXIV del PALACIO DE LA MADRAZA el día 27 de enero de 2017





JARDÍN DE LOS ALJIBES -Técnica mixta sobre lienzo 100x100 cm.

DISCURSO

DE LA

ILMA. SRA. DOÑA MARÍA TERESA MARTÍN-VIVALDI GARCÍA-TREVIJANO

UN MAESTRO AÑORADO: JULIO ESPADAFOR

Señor Director, Señoras y Señores Académicos, Señoras y Señores:

By Primer Lugar deseo manifestar mi agradecimiento a los ilustres académicos que en su día propusieron mi nombre para entrar a formar parte de esta institución: D. Francisco Lagares, a D. Miguel Viribay y a D. Jesús Conde Ayala. Afronto con ilusión y responsabilidad las tareas que deba acometer como miembro de número de esta Academia. Mi agradecimiento también a D. José Miguel Castillo Higueras, y muy especialmente a Dª Mari Trini Espadafor y al profesor D. Manuel Magán, que me han dado todas las facilidades para acceder a la obra de Julio Espadafor. Y sobre todo gracias al propio Julio Espadafor ya que, una vez conocido mi nombramiento, el sólo hecho de decidir dedicarle este discurso contribuyó en buena medida a disminuir el ataque de pánico inicial que para mí supuso el pensar que tenía que dirigirme a este auditorio. No es la palabra mi medio de expresión habitual, pues son el silencio o la música los que acompañan mi quehacer diario entre lienzos, papeles y colores.

Se ha cumplido el día 8 del pasado mes de Agosto el trigésimo aniversario del fallecimiento de Julio Espadafor. En todo este tiempo se han hecho dos exposiciones individuales con su obra, en el 90 y 91. En los dos catálogos diseñados por su gran amigo Claudio Sánchez Muros, las atinadas y clarificadoras presentaciones tanto de José Miguel Castillo Higueras como de Juan Manuel Bonet coinciden en calificar a Julio como pintor secreto. Expuso en vida muy poco por voluntad propia, sólo cinco exposiciones individuales y unas pocas más escogidas colectivas. No pretendo hacer un estudio de su obra, para lo que hay especialistas mucho más cualificados que yo, ni es este el momento, sino intentar sólo que el calificativo secreto no se convierta en el de olvidado. Al menos por mi parte y desde mi actividad como miembro de esta academia voy a poner todo mi empeño en que su obra y las de tantos otros que permanecen inexplicablemente relegadas al olvido, vuelvan al lugar que creo que les corresponde en el panorama artístico de nuestra ciudad.

Tal es el caso de mi ilustre predecesor, D. Gonzalo Moreno Abril, pintor tan excelente como excepcional persona; una de sus grandes cualidades, la discreción, que implica una modestia connatural en la conducta, lo mantuvo siempre en un segundo plano y hoy poco sabemos de su vida y de su obra; hombre ejemplar en lo público, en lo privado y en su obra, no sabemos apenas de él. Pero sí sabemos que si faltan los segundos planos se nos priva de perspectiva y sin el conocimiento de su obra la realidad del arte granadino contemporáneo estará truncada. Para él, mi sentido recuerdo.

He tenido la oportunidad de visitar el estudio que su hermana Mari Trini ha construido para albergar la obra de Julio Espadafor: un espacio que ha creado en su casa de Alfacar donde se respiran la admiración y el cariño que se traslucen en el cuidado puesto en cada detalle a la hora de concebir este "estudio póstumo" y al mismo tiempo tan lleno de vida. Juan Manuel Bonet, en la introducción al catálogo de la exposición realizada en el palacio de los

Condes de Gabia, dice refiriéndose a la visita al estudio que Julio tenía en el camino de Ronda: "...En ese abarrotado espacio en cuyo aire flotan todavía su presencia, sus inquietudes, sus anhelos, sus lecturas, todo estaba ya convertido en tiempo detenido. Nunca una visita me había sobrecogido tanto como ésta que realicé a la que fuera la *casa de la vida* de este pintor al cual no conocí y del que, antes de su muerte, no me habían llegado sino vagas noticias."

Para mí, que sí lo conocí y tuve la suerte de tratarlo, la sensación al visitar este nuevo estudio no ha sido de sobrecogimiento, sino de reencuentro y de permanencia. Un reencuentro con las obras que conocía y una sorpresa al encontrarme con una ingente producción artística amorosamente conservada por su familia y desconocida en gran parte para mí. Porque está todo: desde su moto, una *Torrot* roja que preside la entrada, donde se ha creado un bajorrelieve con su firma, que ocupa la pared de bajada al estudio donde están sus colecciones de revistas, sus muebles, lápices de colores, buriles, gubias, sofás antiguos a los que añadía tapicerías de refulgente fucsia, espejos con los marcos que pintaba con colores fosforescentes, discos, libros, cerámicas, objetos de adorno y los caballetes, también pintados por él de verdes brillantes, amarillos, naranjas y fucsias, azules eléctricos o violetas, las puntas secas, los pinceles, en fin, todo el universo de objetos y útiles de trabajo con los que convivió en sus estudios del camino de Ronda y en la cuesta de Las Arremangadas. Y está toda su obra, cuidada y clasificada, desde las primeras piezas de juventud hasta las últimas pruebas hechas en el taller de la escuela y que reconocí con no poca emoción, pues estaba con él cuando las hizo.

Mi interés por el grabado empieza mucho antes de que yo pensara emprender la aventura de la creación artística. Siendo estudiante de Sociología en la Universidad Complutense de Madrid, ciudad donde vivía, con mis exiguas posibilidades económicas ya empecé a comprar estampas en la Calcografía Nacional, que se podían adquirir a un precio muy asequible. Me hice con un

Carlos de Haes, un Lhardy, dos delicadísimos grabados de Campuzano, y un pequeño Fortuny. Cuando me vine a vivir Granada en el año 80, y comencé a pintar de forma autodidacta, decidí matricularme en la Escuela de Artes y Oficios para aprender grabado. La complejidad de la técnica que se necesita en esta disciplina no admite autodidactismos. Se necesita un tórculo, (para los no versados en el tema del grabado diré que es la máquina que sirve para estampar en papel la imagen creada en la plancha), se trabaja con ácidos, con resinas, se necesitan cubetas, secadores, prensas para el papel, una serie de adminículos y de herramientas de manejo delicado y potencialmente peligroso con los que no se puede dejar nada a la improvisación. Al grabado se le puede aplicar la anécdota que protagonizó un veterano y prestigioso torero (me la han contado atribuyéndosela a Curro Vázquez) que apoderaba a un torero joven. Desde el callejón aguantaba a un espectador abroncando y afeando el toreo de su pupilo en el ruedo y, harto de los insultos, se volvió al espectador y le dijo: "Mire usted, para torear mal hay que saber." Esta máxima se puede aplicar al grabado: para grabar mal hay que saber.

Julio Espadafor era profesor entonces de la Escuela de Artes y Oficios como maestro de taller, plaza cuya titularidad ostentaba por oposición. La había ganado brillantemente en el año 82, y formaba parte del tribunal el pintor y grabador José Hernández Quero, que fue quien le animó a pasar por el trago de las oposiciones. Excelentemente formado, Julio había estudiado en la propia Escuela de Artes y Oficios de Granada y posteriormente en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla como alumno libre. En 1964, con 19 años, realiza varias exposiciones en las que obtiene premios, distinciones y menciones elogiosas en la prensa local. Ese mismo año consigue una beca del Ayuntamiento de Granada para ampliar estudios en París y asiste a la *École Nationale Superieur de Beaux Arts*. La beca afortunadamente se amplía a los años 65,66 y 67 y cursa los estudios de pintura y grabado. De vuelta a Granada

el año 71, entra a formar parte del taller de Grabado de la Fundación Rodríguez Acosta en 1973, taller que marca un hito en la vida artística de la ciudad de Granada. La incardinación de la Fundación con las vanguardias artísticas y la calidad de aquellos que se integraron en el taller de grabado produjeron una generación de grabadores de extraordinario interés, bajo la batuta de José García Lomas y Dimitri Papagheorgiu.

Julio también trabaja desde el año 75 en el campo del diseño gráfico, diseña la revista el *Despeñaperros Andaluz* dirigida por Juan de Loxa, el fancine *La Visión* y realiza aguafuertes y dibujos para la colección de poesía de la Universidad.

Para entonces ya se había creado en la Escuela de Artes y Oficios de Granada el taller de grabado del que Julio fue el principal impulsor y organizador, siendo José Salazar director de la Escuela. El taller se pone en marcha en 1977 con un gran tórculo eléctrico y todos los medios técnicos necesarios para la práctica de esta disciplina. Entonces no existía la Facultad de Bellas Artes y era la Escuela de Artes y Oficios la única referencia en Granada para las enseñanzas artísticas. El taller de la Escuela, aunque tenía que cumplir las exigencias académicas con los alumnos oficiales, era un espejo del ambiente que había imperado en el taller de la Fundación. La clase era un espacio abierto, los alumnos matriculados éramos de lo más variopinto, pero además acudían al taller artistas ya consagrados que iban a preparar sus planchas, a montar resinas para hacer sus aguatintas o a estampar alguna obra. Por allí aparecían Juan Carlos Ramos, Cayetano Aníbal, Miguel Rodríguez Acosta y tantos otros, siempre bien recibidos por Julio que ponía a su disposición el taller con todos sus medios. En 1978 Julio obtiene el premio Alonso Cano de Grabado.

Yo me incorporé en el año 83, que es cuando lo conocí. Ya tenía todas las referencias sobre él a través de mi tía Elena Martín Vivaldi, de la que era gran amigo y por la que sentía verdadera adoración, así que cuando entré

como alumna y me presenté, recuerdo que sobre lo primero que hablamos fue de ella. Me preguntó por mi parentesco con Elena y declaró inmediatamente su devoción por su poesía y por su persona. Así que el paraguas protector de tía Elena y las conversaciones sobre ella dieron lugar desde el principio a una relación de especial complicidad entre nosotros. Un grabado de Julio sirvió de portada para la primera edición de *Nocturnos* y otro grabado suyo, generosamente cedido por su hermana para tal fin, se reprodujo en la reedición de dicho libro con ocasión del centenario del nacimiento de mi tía.

En aquella época yo estaba en mis balbuceos artísticos y el contacto con los alumnos y sobre todo con Julio marcaron mi trayectoria. Desde entonces la estampación y las técnicas de monotipia son parte fundamental de mi obra.

Como profesor, Julio era para mi gusto un modelo en la forma de afrontar la enseñanza del grabado. Ponía a nuestra disposición todos sus conocimientos técnicos, sin intervenir nunca en el tipo de expresión artística de los alumnos. Respetuosísimo siempre con todos, casi parecía pedir disculpas cuando nos corregía algo, con exquisita educación, y ofrecía su mucho saber de forma que nos sirviera para obtener los efectos buscados. Jamás intervenía ni opinaba sobre los aspectos puramente estéticos de los trabajos que hacíamos los alumnos, fueran mejores o peores artísticamente; en lo que incidía siempre era en que el grabado fuera técnicamente perfecto. Pero la técnica, que es lo que se puede enseñar, sólo es un medio para conseguir un fin. Cuanto mayor sea el conocimiento técnico más fácil será llegar al resultado artístico apetecido; en esto era en lo que Julio insistía: nos animaba a mezclar procedimientos, a experimentar, a probar, a simultanear técnicas y recursos diversos. Él era un investigador inquieto y un perfeccionista para su trabajo, siempre bajo una apariencia tranquila y sosegada que contrasta con la valentía, el dinamismo, la explosividad y la potencia cromática que sus obras nos transmiten.

Del mismo modo ejercía su magisterio sin que se notara, de forma sutil y discreta que hacía que su figura aparentemente fuera la de un alumno más en el taller, porque él estaba siempre trabajando durante el tiempo de la clase. A veces el trabajo se interrumpía por un rato con las frecuentes visitas que hacían al taller José Miguel Castillo Higueras y Claudio Sánchez Muros, dos de sus grandes amigos, y se creaban unas tertulias que recuerdo siempre llenas de ingenio y buen humor, donde se hablaba sobre todo de arte, de cine, de literatura o de viajes. Antonio Carvajal en su soneto "Evocación" lo retrata así:

Nunca en su boca dibujó la llaga de una sonrisa falsa. Su alegría era, como su piel, blanca. Y podía –frente al cruel que cualquier pureza estraga– ser prometido puerto al que naufraga.

Tuve ocasión de verlo estampar muchas veces sus planchas, estampaciones de una dificultad técnica que llegó a dominar con la certera facilidad que suponen la pericia y el conocimiento del oficio. Para los que no estén muy versados en el arte del grabado es difícil de entender a palo seco, sin imágenes que lo muestren, cómo se hace una estampación calcográfica, pero me parece imprescindible detenerme en esta parte importantísima de la obra de Julio, ya que define una gran parte de su producción.

La incorporación del color a la estampa calcográfica ha sido a lo largo de la historia un reto para todos los grabadores. Lo normal es recurrir a la creación de varias planchas que, entintadas en los distintos colores que se requieran y en sucesivas estampaciones sobre la misma hoja de papel, darán como resultado una estampa con varios colores. Por ejemplo: una estampa en rojo y negro necesitaría dos planchas: en una grabaríamos lo que quisiéramos que apareciera en rojo y en otra de igual tamaño grabaríamos lo que que debería de aparecer en negro. Se entintaría una plancha con cada uno de los

colores y necesitaríamos una doble estampación con unos perfectos registros; al superponerse la imagen de las dos planchas sobre el papel tendríamos una estampa en dos colores.

En la época que traté a Julio, que fueron sus últimos años, había llegado a un verdadero virtuosismo en el arte de la estampación en colores convirtiendo esta parte del proceso, que normalmente es más artesanal que artística y que muchas veces no realiza el propio autor, en un parte tan creativa y tan personal como la propia realización de la matriz. Como ocurre con una partitura musical, la sola escritura en un pentagrama no produce la música, se necesita del concurso del intérprete para que los sonidos surjan. Las planchas de Julio, como una partitura, necesitan del intérprete: el estampador, que en este caso se concreta en la misma persona. Compositor e intérprete, Julio pinta con sus estampaciones, crea con cada una de ellas una nueva versión diferente y única, con lo que sus estampas aportan una variedad y una riqueza casi infinita de variantes. Su escaso interés por la difusión o comercialización de su propia obra hace que apenas encontremos tiradas completas de sus grabados, salvo las de las felicitaciones de Navidad que hacía ilustrando poemas de mi tía Elena, con el concurso de la galería Laguada, preciosas ediciones que se esperaban cada año con expectación, o la carpeta que editó en su día el Colegio de Arquitectos. Sí nos encontramos una gran profusión de pruebas de autor con distintas versiones de color.

Sus planchas calcográficas mordidas muy intensamente le proporcionaban unas líneas muy profundas que dan sobre el papel un gran relieve. Entintaba la plancha unas veces de forma monocroma y otras con un entintado *a la poupée*, es decir, entintado con muñequilla en que se mezclan distintos colores de tinta sobre la plancha, estableciéndose degradados dentro de las líneas; por ejemplo, si entintamos una zona de la plancha con tinta azul y otra con amarillo, en el proceso de limpieza de la superficie de la plancha para quitar el exceso

de tinta y dejarla sólo en los surcos que son las líneas, el color se mezclará y unas zonas de la estampa aparecerán con degradados producidos por la unión del amarillo y el azul y tendremos una estampa con transiciones y degradados de tres colores, azul, amarillo y los verdes producidos por su mezcla, líneas de distinto tono sobre el fondo blanco del papel.

Pero se pueden añadir más colores y más dificultad de paso. A un entintado normal, es decir, dejando la tinta sólo en el surco, se le puede agregar un fondo de color aplicando con un rodillo una pasada de tinta sobre la superficie lisa no grabada de la plancha que a la hora de estampar sobre el papel nos va a proporcionar un fondo de color, y entonces ya no tenemos el blanco del papel como fondo. Este fondino, que así se llama, puede ser plano, es decir que el color que elijamos tiene la misma intensidad y el mismo tono por toda la superficie de la plancha y posteriormente en el papel, o como en el caso de Julio, rizar el rizo de la dificultad haciendo degradados de distinto color.

Aquí el tamaño importa, porque no es lo mismo aplicar un fondo sobre una plancha pequeña que sobre una de gran tamaño

El proceso de los últimos grabados de Julio era como sigue: una vez grabada la plancha al aguafuerte y aguatinta procedía al entintado de las partes en hueco de la plancha, luego limpiaba el exceso de tinta y preparaba en la mesa de entintado dos o tres colores, que extendía con espátulas hasta crear un rectángulo de color degradado. Con un rodillo de caucho y en una sola pasada impregnaba el rodillo en las tintas extendidas sobre la mesa y con una sola pasada lo aplicaba sobre la superficie de la plancha; así tenía entintados los surcos, las líneas y el fondo de color en una misma operación. Después procedía a la estampación, con lo que obtenía un grabado en varios colores con una sola plancha y una sola pasada por el tórculo. Manejar aquellos rodillos grandes necesitaba una dosis de fuerza y precisión importante, e insisto en lo de entintar en una sola pasada: es necesario hacerlo así para que los degradados

de color queden limpios. Me comentaba el profesor Manuel Magán, que está haciendo la labor de catalogar la obra de Julio. que al clasificar y ordenar sus planchas creía que le faltaban, al pensar que a sus estampaciones polícromas les corresponderían varias planchas, pero no, sólo con una era capaz de crear una profusión de efectos cromáticos que despistan a cualquier experto que se enfrente con una de estas estampas.

Otra versión de los estampados de Julio consiste en no entintar la parte grabada de la plancha, las líneas, los surcos, que como ya he señalado tienen unas mordidas muy profundas; al pasar el rodillo con el fondo de color por la plancha quedará en el papel un dibujo en blanco y con relieve sobre fondo de color.

Y otro de los personalísimos efectos conseguidos por Julio es el *moiré*. Estos particulares trazados los hacía con peines metálicos, lendreras o instrumentos creados por él mismo, uniendo muchas puntas de alfileres largos descabezados sujetos entre dos maderas con unas simples pinzas. Con movimientos ondulados de la mano o cruzando líneas creaba esos preciosos efectos tornasolados y cinéticos que aparecen en muchas de sus planchas.

Estas preciosas estampaciones tampoco se quedaban ahí como definitivas, muy frecuentemente las utilizaba como fondo para dibujar encima con ceras, uno de sus materiales favoritos, con los que creaba piezas únicas, en los que el fondo del grabado se integra perfectamente con los trazos sueltos de las ceras.

Pero la obra de Julio no se limita al grabado. Apenas si encontramos obra sobre lienzo, la mayor parte de su producción artística tiene al papel como protagonista principal en toda suerte de registros.

Su estilo personal y fuertemente definido ya se manifiesta en sus ceras realizadas con dieciséis o diecisiete años, en las que están los elementos definitorios de lo que iba a ser su pintura a lo largo del tiempo: El trazo suelto, directo y rápido, la utilización de yuxtaposiciones de colores primarios y com-

plementarios, la búsqueda de la máxima vivacidad y potencia del color, creando formas estilizadas y simples que evocan paisajes de Alfacar o de Granada. El papel parece ser el medio más adecuado para que la expresividad de su trazo se traduzca de la manera más directa y fluida sobre el soporte. Julio no es un pintor abstracto en sentido estricto, las referencias constantes al paisaje y a elementos de la naturaleza de una forma muy lírica, estilizada y definitivamente poética, son una constante en su iconografía.

En sus *collages* de colores luminosísimos, en los que utiliza toda clase de cartulinas, papeles de acuarela, papeles metalizados, charolados, estampados con lunares o con relieves, el papel se desgarra unas veces y se recorta otras, se tiñe con *sprays* fosforescentes, fucsias, amarillos, verdes, unido a veces con trazos o pinceladas de un negro puro es donde encontramos al Espadafor más abstracto. Y siempre sobre papel, una serie de delicados cuadros al pastel mezclados con *collages* de papel recortado. Y, además, experimentó con otro medio completamente distinto: las diapositivas que velaba previamente para pintarlas con acuarela y proyectarlas.

Como alumna probé todas las técnicas, experimentè con todo, punta seca, aguafuerte, aguatinta, azúcares, linóleos y gofrados en seco, y poco a poco fui aprendiendo el manejo del taller sin tener que pedirle auxilio a Julio. Tanto es así que varias veces, en la última época, me pidió que me quedara al cargo de la clase, cosa que para mí fue una enorme satisfacción, por el hecho de contar con su confianza. Salazar, entonces director de la escuela, le daba permiso si yo me quedaba de "encargada", así que más de una vez se escapaba a Madrid, siempre me decía que para un día o dos, para ver exposiciones, luego llamaba por las tardes para ver cómo iba todo, y si no había ningún problema, solía alargar en algún día más sus escapadas.

Recuerdo también cuando un día me pidió que si podía acompañarlo a casa de mi tía con la que quería hablar de alguna edición que tenían en proyecto.

Me eché a reír porque no es que él no tuviera confianza de sobra para ir a su casa cuantas veces se le antojara, y le dije: "para que yo hable con Asunción mientras tú hablas con Elena". Mis tías, Asunción y Elena, que eran como Marta y María, tenían la costumbre de hablar con quien iba a verlas de temas absolutamente distintos, al mismo tiempo y sin interrumpirse ni callarse ninguna mientras hablaba la otra, con lo que si el visitante era único terminaba como en un partido de tenis intentando atender a una y a otra y participando a retazos de conversaciones absolutamente dispares. Como Julio era tan educado no se sentía demasiado cómodo con aquello, así que fuimos los dos, y a partir de entonces se repitieron las visitas a casa de mis tías, siempre maravillosamente atendidos por mi tía Asunción, ante una cerveza o una copa de *Dry Sack*, y mientras yo me encargaba de hablar con ella, él podía hablar más tranquilo con Elena de poesía o de los proyectos de ediciones que tuvieran entre manos.

Ya que hablo de mi tía Elena, aprovecho la ocasión que me brinda esta tribuna para llamar la atención sobre la dejadez, por no decir deslealtad, de la sociedad culta granadina con respecto a sus mejores hijos, sean naturales o adoptivos: la obra de gran parte de los creadores granadinos desaparecidos o está custodiada fuera de su ámbito natural o yace muchas veces en el olvido y en no sabemos qué condiciones, en parte debido a que incomprensiblemente no existe en Granada un centro, museo o fundación de arte contemporáneo que la recoja y exhiba. El patrimonio de una ciudad no lo constituyen sólo sus monumentos arquitectónicos, aunque en el caso de Granada éstos sean de universal importancia. La creación intelectual, pictórica, poética o musical forma parte fundamental del patrimonio y del legado cultural para las próximas generaciones. Desafortunadamente el caso de la obra de Julio Espadafor no es el único. Es de lamentar que la obra de tantos artistas granadinos desaparecidos no esté debidamente reunida, conservada, estudiada y expuesta. Pienso en Rivera, Maldonado, Moscoso, Claudio Sánchez Muros, Eduardo Carretero, etc., cuya

obra es cuidada y mantenida con esfuerzo y mimo por sus familias, a costa de muchos sacrificios ante la indiferencia y la pasividad de las instituciones. Hay dos excepciones ejemplares: el centro José Guerrero en Granada y el museo Hernández Quero en Motril, excepciones que habremos de considerar milagrosas. Sería necesario crear en Granada un organismo que acogiera todos los legados artísticos, un Centro de Arte Moderno y Contemporáneo que uniera la exhibición de una colección permanente de arte moderno con la conservación, la catalogación y la difusión del arte producido en Granada o relacionado con ella. La existencia de un departamento de restauración en la propia Facultad de Bellas Artes posibilitaría la conservación y el mantenimiento de estos posibles depósitos o legados. Un museo con nombres que irían desde Fortuny y López Mezquita hasta Juan Manuel Brazam, por decir tres nombres que sinteticen una cualificada multitud, de la que decimos estar orgullosos y que justifica la creación de un Museo de Arte moderno, centro, fundación o como quisiera llamársele. Si lo difícil es reunir unos artistas y una obra de primera magnitud, aquí los tenemos: existe el contenido, pero necesitamos el continente adecuado. Soy consciente de las dificultades económicas que esto supone, y de la necesidad de unir los esfuerzos de todas las instituciones públicas y privadas, empresas y patrocinadores, pero puede hacerse. El Festival de Música y Danza es un ejemplo de ello. Otro ejemplo es la creación de la colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada: iniciada gracias a la voluntad de Francisco Fernández y el entonces decano de Bellas Artes, Ricardo Marín, se ha conseguido poner en marcha, con donaciones de los artistas, una colección que cada día crece en importancia y que ha sido exhibida por diversos lugares de Europa prestigiando el nombre de la Universidad de Granada, como lo hace su orquesta, nacida por el impulso por Guillermo González.

Hablo desde la dolorosa experiencia de haber esperado en vano, durante siete años, la constitución institucionalmente prometida de una fundación con

los fondos de mi tía Elena Martín Vivaldi, cuyo archivo literario custodia y difunde la Fundación Jorge Guillén en Valladolid. En este sentido, sería de desear que el trabajo desinteresado y generoso de Manuel Magán, digitalizando y catalogando las obras de Julio, y el esfuerzo de Mari Trini Espadafor y su familia, al crear este precioso estudio póstumo para mantener viva y presente la figura de su hermano, no se queden circunscritos al ámbito íntimo y pronto podamos disfrutar todos de la obra de Julio Espadafor y de tantos otros creadores granadinos y que la memoria artística de esta ciudad sea más completa, rica y universal para provecho nuestro y de las próximas generaciones. Como alumna suya que fui, repito el nombre de Julio Espadafor, mi único maestro en el terreno artístico, con todo mi fervor, con mi más profundo agradecimiento.

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. DON MIGUEL VIRIBAY ABAD

Señor Director, Señoras y Señores Académicos, Señoras y Señores:

Por SEGUNDA VEZ, en mi vida académica que va para tres lustros, me cabe el honor de recibir a una nueva compañera en el seno de esta Real Academia, María Teresa Martín-Vivaldi y García-Trevijano. Por cierto, la primera mujer que ingresa en nuestra corporación como pintora, cuyo discurso me dispongo contestar en unos días como estos en que acaba de cumplirse el quinto centenario de don Miguel de Cervantes y, al menos en intención, se ha de ser parejo a la llaneza que él nos enseñó. "Como Dios en la zarza, don Quijote dirá una vez, Yo sé quién soy, pero en otra parte se sincera confesándose, Hasta agora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos 1".

Pues bien, la reflexión académica no sabemos hasta donde alcanza; la mía desea estar al otro lado de los snobs y, desde tal percepción, separarme de estos, tanto como pueda aproximarme a la ética de Miguel de Cervantes:

¹ TRAPIELLO, Andrés, *Las Vidas de Miguel de Cervantes*, Ediciones Destino, Barcelona, 2005, p.186.

Cambiar el mundo, amigo Sancho, que no es locura ni utopía, sino justicia. Como ustedes no ignoran, toda afectación es mala y queda al margen del quehacer pictórico de nuestra nueva compañera, más acorde para ser contemplada desde la perspectiva de la estética que desde la simplificadora mirada actual de la poética; de algún modo, artista ajena a capillas de ese gremio de genios que suele filtrase en los mentideros de supuestos artistas. Si, en efecto, como recoge el historiador Lafuente Ferrari en cita de Delacroix "Los espíritus falsos o hinchados, se inclinan a creerse extraordinarios. La ciega confianza en sus ideas es lo único que aproxima la estupidez al genio²"

Pintora en plenitud, la incorporación de María Teresa supone para esta entidad un brote más de esperanza a la hora de adensar el espacio de reflexión que nos vertebra y nos distingue en una ciudad hegemónica desde su respiración de universo propio al que, ciertamente, Soto de Rojas evoca como *paraíso cerrado para muchos*, *jardines abiertos para pocos*. Desde luego, muy al margen de esa cultura licuada, conducida bajo el paraguas de la falsa universalidad; término por lo demás, tendente a diluir perfiles, incluida la verdadera cara del denominado neocapitalismo, sutilmente enmascarado con la envoltura del llamado arte contemporáneo instalado con mayor prisa y barnizado por "... *la inercia de una supuesta vanguardia utilizada como elemento electoral que hoy se vuelve contra quienes la blandieron* 3".

Las idas y venidas en torno a este supuesto arte; enlazan con un concepto de universalidad mal entendida, tendente a justificar una plástica puesta en cuestión por la ya alejada transvanguardia, a la que, debido a la lógica del patrón, no costó decapitar en favor de eliminar cualquier estado de mirada involuntaria, incluida también la de raíz genética, que pueda influir en la obra de arte con

² LAFUENTE FERRARI, Enrique, "Contestación" en Observaciones sobre el color y la luz, Discurso del Excmo. Sr. Don Genaro Lahuerta, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Madrid, MCMLXXVI, p.32.

³ CLAR, Jean, La responsabilidad, Visor, La basa de la Medusa, Madrid, 2000, p. 100.

legitimidad suficiente para alcanzar esa parte de futuro que la crítica de arte no contempla bien: Parecería que esta no ha entendido nada con respecto a la parte ética que corresponde al arte.

Marite, como es conocida la nueva académica entre sus más cercanos amigos, no habita en semejante areópago de supuestos notables. Mujer leal y de sólida formación universitaria, su vocación crece desde esa mismidad que trasciende el recuerdo hasta convertirlo en gozosa realidad o, como ahora acaece, en venturoso recuerdo como es el caso del discurso pronunciado. Ejemplo de lealtad a quien le brindó su ejemplar magisterio. Un concepto de correlato generacional abrigado en respiraciones granadinas; no tanto por la gozosa remembranza de la poeta Elena Martín-Vivaldi en quien Marite podía parapetarse legítimamente, cuanto por la elección del hilo conductor que enhebra las mimbres y los nombres de una serie de artistas activos en Granada. Entre ellos, los de añorados compañeros de corporación, junto a la singular y atractiva figura de Julio Espadafor, de cuyo fallecimiento, como ya ha sido advertido por María Teresa, se cumplieron tres decenios el pasado día 8 de agosto. Maestro y amigo de quien ahora nos reúne a ustedes y a mí en torno a su discurso; argumento que ha de ser entendido a modo de recuerdo y homenaje al artista citado y, claro es, no exento de la ortodoxa necesidad de reconstruir el espacio y el tiempo artístico de esta ciudad.

Parafraseando a Emilio Lledó, los sonidos que emitimos, las palabras que escribimos vienen de otras experiencias y de otros mundos en los que aun existían estas posibilidades de escurridizo embellecimiento interior. Las cosas venían dadas las unas sobre las otras y la mirada aun no era tan lechosa y unificada como la advierte José Saramago en una de sus mejores obras, "Ensayo sobre la ceguera"; ejemplar metáfora formulada en torno a la llamada contemporaneidad.

Con todo, la asomada de Marite al mundo de la pintura se produce en fechas anteriores a su avecinamiento en esta ciudad; dijese yo, que nació en las aulas de la Universidad Complutense cuando cursaba la carrera de Ciencias

Políticas en la Rama de Sociología en el referido centro; sin embargo, su arranque como pintora se produce en paralelo con su desarrollo vital; probablemente sazonado con el aliento acaecido a partir de su rencuentro con la Granada de sus mayores; que también es la suya; por lo demás, el territorio sobre el que se inicia y se desarrolla.

Sin embargo; no deberíamos soslayar el alimento de su paso por las aulas de la Complutense, manantial transversal de abundosos cauces que, de algún modo, vivifica día a día la robustez pictórica e intelectual de esta artista con hondas raíces en esta muy crecida y renombrada ciudad.

Tal es el universo subyacente en la obra de Martín-Vivaldi; cuya galaxia territorio interior va de lo particular a lo general del paisaje, que es, al cabo, la plataforma natural del verdadero arte. Me refiero a un arte procedente de la huella de esa escritura que el tiempo realiza sobre nuestro propio concepto de la tierra contemplada como *matria*; sobre los rostros, sobre los monumentos; sobre nosotros mismos y, por consiguiente, sobre nuestro universo del paisaje anidado y acrisolado en paralelo a nuestra más absoluta intimidad; claro es, muy a contrapelo de la retórica que gobierna los parámetros por donde ha de caminar la globalidad. Según Zygmunt Bauman, en "Vida de consumo", se trata de una grey muy tupida entre quienes también figura una legión de funcionarios de la cultura que, en París (España no ha de quedarse a la zaga) y según el profesor y académico francés Marc Fumaroli, supera el número de artistas con residencia en la aludida ciudad.

La pintora que nos ocupa, crece en una realidad más cercana. Más que inventar se inventa desde sí misma y desde la metáfora cromática. Muy de espaldas a esa rala poética de formas supuestamente contemporáneas reproducidas en las páginas de las llamadas revistas especializadas; cuyas imágenes son emuladas tanto en Huétor Vega como en Nueva York.

A mi modo de ver, la obra de esta pintora parte del discurso legítimo de la modernidad y, por consiguiente, separada de la retórica vanguardista, ante la cual la Academia debería ser sensible; tanto como en su día lo fue con los excesos barrocos, estimulando una heterodoxia distanciada de cualquier contagio donde la poética del cuadro de caballete sea concebida como decoración y la poesía sea entendida como mero entretenimiento. Hablo, entiéndaseme bien, de un discurso separado de otros soportes que hoy pueden enriquecer, de hecho así lo hacen, la dialéctica de otros lenguajes visuales.

Sí, percibo que el universo de María Teresa Martín-Vivaldi reclama el derecho a la existencia de la propia sangre. Su obra se desarrolla de espaldas a la de ese nuevo areópago formado por quienes, parafraseando al mayor de los Machado, rechazan cuanto ignoran. Por tanto, distanciada de esa mentalización que, aunque suele confundirse con términos como "educar", es cosa bien diferente y, entre otros peligros, puede conducirnos a ese limbo de verdad inventada de la que habla don Antonio Machado.

Desde su más temprana juventud, nuestra compañera se relaciona con artistas de variadas tendencias y, de algún modo, percibe el debate artístico crecido al socaire de aquella brecha abierta en Europa durante el periodo de entreguerras. En reflexión de Fernánd Léger, aquella tragedia colectiva, había quebrado la lógica del vanguardismo con la incuestionable merma de su arrogancia, de cuya apologética, entonces y ahora, no procede hablar sin el espacio suficiente para poner de manifiesto la pobreza endémica de los manuales de Historia del Arte de la época y, en medida considerable, también los de ahora.

En fin, parece oportuno hacer memoria de la alienación que supuso aquel oficial-informalismo, atrincherado en universidades y colegios mayores, con especial altavoz en las exposiciones del Ateneo madrileño, merced a los sapientísimos advenedizos y snobs con protagonismo de aquel proceso de sombra en claro contrapunto a las de la Caverna de Platón. Se trataba de hacer apología de un nuevo mito y alzar un nuevo canto desde la vanguardia (otra cosa es la modernidad) que la agudeza de Francisco Umbral contempla a partir de matices como estos. "El arte abstracto, estaba patrocinado también, por la conjura snob, pues permitía más brillantes y rápidos de artistas mediocres, pero no-

sotros, a fuerza de ir a las exposiciones a alimentarnos de canapés y colores puros, aprendimos a distinguir un buen abstracto de un mal abstracto ⁴".

De algún modo y para mejor decir, de un arte que, no obstante el considerable declive en el resto de Europa del informalismo en favor del Pop y de los pintores adscritos a la llamado Escuela de Nueva York, servía de coartada de aquel régimen dispuesto a poner freno al espíritu de obras como *La Colmena*, *La familia de Pascual Duarte*, *El Jarama*...; cuyo aliento tiene que ver con el de los llamados poetas sociales, entre quienes figuran Gabriel Celaya, Blas de Otero y un Pepe Hierro luego dubitativo con aquella dialéctica contraria a la voz oficial, sostenida por una crítica errática que encontraba su coartada en esa tan cacareada y sostenida "Fuente" duchampiana; cuyo verdadero significado lo acaba de desvelar, a mí ver de modo muy certero, José Luis Pardo⁵.

OTRA MIRADA

Contemplado hoy aquel mapa, podemos percibir cómo la sensibilidad de María Teresa se conduce por carriles diferente a los marcados por los Intereses de aquel territorio y, por consiguiente, tan a contrapelo de los areópagos proclives a la abstracción, como a la llamada poética social a la que me he referido. La pintora, nota enseguida la particular significación de pintores como El Greco, Sorolla... Artistas fieles a su voz y territorialidad; de cuya observación brota el manantial de nuestra pintora; ciertamente estimulada mediante el reencuentro con Granada durante el año 1980. Un año después de la creación en Italia de aquel movimiento alentado por Achile Bonito Oliva llamado "Transvanguardia", y dos años antes de una Feria Internacional como ARCO; cuyo inicio supuso una mirada hacia ese horizonte en el que el color

⁴ UMBRAL, Francisco, *Retrato de un joven malvado (Memorias prematuras)*, Barcelona, Destino 1973, segunda edición, 1977, PP., 191-192.

⁵ PARDO, José Luis, *Estudios del malestar*, Anagrama, Argumento, Barcelona 2016, ver capitulo 2 "Vanguardias", pp.56-80.

alcanza un nuevo estado de aceptación en la paleta de los pintores españoles de la generación de María Teresa Martín-Vivaldi. Un tiempo preciso y, desde luego, ya distante del de las bienales donde se encumbró el oficial-informalismo. Esto es, cuando la voz de Luis González Robles, por aquello de los grandes místicos españoles, solicitaba a los componentes de los grupos oficiales como "Dau Al Set" y "El Paso", cuadros grandes y muy negros para representar a España en las bienales comisariadas por el citado gestor.

Sí, la lógica gubernamental ya era otra y otra la demanda, enseguida vislumbrada por ciertos artistas gregarios del poder; de algún modo, epígonos de la llamada Escuela del Pacifico y, por consiguiente, dispuestos a la siempre útil disponibilidad de los nuevos tiempos; cuyos medios de actuación dejan atisbar intervenciones relacionadas con alguno de los llamados movimientos culturales hoy, en algunos casos, vestidos con la vitola de lo alternativo para acortar distancias en sacrificio del Arte; si ese arte que, efectivamente, José Luis Pardo distingue con A mayúscula.

MAGISTERIO

Ciertamente, la mirada era otra y, de pronto, otro el aliento respirado en la ciudad de Granada por artistas avecindados en ella y, sin embargo, tan escasamente localistas como es el caso de Julio Espadafor, a cuya remembranza ha dedicado Marite su discurso. Pintor intenso en su propia elocuencia, tal y como lo fueron García Lomas, Claudio Sánchez Muros...; y lo son, claro que lo son, artistas de tanto relieve y quilates como Juan Manuel Brazám y Juan Vida Arredondo... ambos posteriores a la generación de Cayetano Aníbal; amigo y recordado miembro de esta Real Academia, a quien deseo dar cabida aquí. Pintores que tienen que ver con los años en que María Teresa inicia sus estudios de pintura y grabado de la mano de Espadafor; cuya andadura artística había comenzado en la entonces Escuela de Artes y Oficios de Granada al lado de Juan Manuel Brazám; amigos dilectos; alumnos del pintor alcalaíno y miembro de esta Real Academia, Rafael Revelles.

En opinión de Juan de Loxa: "Julio Espadafor nos hacía a todos, en Granada, más modernos. Estaba al día con Berlín, Paris, o Nueva York: con Nina Hagen... En su factoría de Techos Mudéjares (cuesta de San Gregorio, o Camino de Ronda) ¿creaba cómo torbellino... Desde la paciencia y dominio del buril a la fiereza de las ceras... Los colores y su encaje eran fijados por el artista con precisión de platero o con la violencia de la pintura pidiendo socorro, haciéndose espada y flor... Con su herida y aroma".

Tal era el clima de esta ciudad, ciertamente luminosa y enigmática, que el profesor Henares Cuéllar ponía de manifiesto no hace demasiadas fechas, en el acto de homenaje celebrado por esta Real Academia en recuerdo del profesor Antonio Gallego Morell; acaso ¿verdad? de espaldas a otros pretendidos magisterios más movedizos y mestizos regresados desde Madrid tras la huida de don Daniel Vázquez Díaz por la puerta trasera de la entonces Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Esta es la Granada del reencuentro; la ciudad que despierta y, casi de pronto, construye y reconstruye la mirada de Marite; no exenta de aquella sensibilidad que despertase en ella la poesía y la palabra de Elena Martín-Vivaldi; a ese verbo claro y poético escuchado en su propia familia y, en alguna medida, sostenido con la amistad de poetas como la de su dilecto amigo Antonio Carvajal. Así, también esa galaxia de alto voltaje cromático sobre la que se acunan la iconografía de María Teresa Martín-Vivaldi, briosa y sintética en el decir.

Sobrina de la poetisa citada, cultiva desde sus primeros años el mundo artístico. Su interés por la obra gráfica la lleva a estudiar grabado y a intervenir en carpetas de obra gráfica y ha colaborar con editoriales y casas discográficas en diseño de cubiertas, especialidad, por lo demás, que tiene que ver con las estampaciones realizadas en 2015 en una serie de pañuelos de seda natural para encargo de la Universidad de Granada.

Estamos pues, ante una mirada de resonancia plural y crecida raíz introspectiva que, de algún modo, tiene que ver con esta aseveración atribuida a León Tolstoi: *pinta tu aldea y pintarás el mundo*. Como ustedes no ignoran,

hechos de semejante calado suele acaecer en el amplio universo de las artes y, de modo casi recurrente, encuentra acomodo en la magdalena de Proust, en la Aracataca de Gabriel García Márquez y, por poner solo otro ejemplo, el Moguer de Juan Ramón Jiménez; probablemente, el poeta más sensible al color de cuantos se acercan a mi conocimiento. Maestro distante y parco en halagos que, sin embargo, no tuvo empacho en llamar a Sorolla, "Queridísimo maestro". ¿El color? De cualquier manera, es conocida la formación pictórica de Juan Ramón junto al pintor Salvador Clemente; así como su relación con Emilio Salas y Joaquín Sorolla; el primero, sin ser del grupo de Helios, colaboró en sus fascículos con trabajo como estos: "El color", "Modos de ver", "La visión del artista 6". Todo un corpus en torno a la pintura que cuenta con la sensibilidad de Juan Ramón Jiménez 7.

Parafraseando a Ricardo Gullón, en recuerdo a Charles Baudelaire, pienso que "la mejor descripción de un cuadro podría ser un soneto o una elegía". En el caso de la pintura sonoramente cromática de María Teresa Martín-Vivaldi, también podían ser elocuentes los mismos supuestos poéticos. Además, no lo olvidemos, su caudal brota del mismo manantial que "Impresiones y Paisajes". El primer poemario de Federico García Lorca, publicado en 1918; cuando el escritor granadino se encontraba en un periodo esencialmente sensitivo que deseo subrayar aquí; permítanmelo: el de su amistad, casi familiar, con el pintor giennense-granadino, Manuel Ángeles Ortiz.

Todo un universo de esa luz que tanto cautivó a pintores como Delacroix y al propio Matisse. Sí, parafraseando a María Teresa Martín-Vivaldi, los jardines también forman parte de las sensaciones que percibimos.

⁶ GULLÓN, Ricardo, *Juan Ramón Jiménez año de gracia de 1903*, Real Academia Española, Madrid, 1900, p.61.

⁷ Ver, VIRIBAY ABAD, Miguel, "Línea y color en Platero y Yo" Cuadernos de realidades sociales N, 27-28 Madrid, pp2 43-252.

En este sentido, cabe concluir estas acotaciones vertebradas a modo de contestación al discurso de la pintora granadina, con la siguiente reflexión escrita por Antonio Carvajal con motivo de una exposición de María Teresa celebrada en Málaga: ¿De donde sacáis los pintores esos raudales de color, estos latidos de vida, estas iluminaciones del alma en entresueño? ¿De dónde sacáis, María Teresa, esta sensación de plenitud vivida?

Más, para concluir sin mayores especulaciones, con motivo del cartel realizado para el último festival de música, la propia pintora dice así: «El color es evocativo, no descriptivo. Quiero traducir de algún modo con la brillantez de los colores el hecho absolutamente festivo que son treinta días de goce de la música y de la danza para la ciudad y que se proyectan desde aquí a todo el mundo.»

Tengo para mí, que este es el camino que puede conducirnos al entendimiento del quehacer de esta estupenda pintora granadina; mujer de voz plástica rotunda y briosa en el gesto a la hora de decir y, claro es, de manantial cromático muy sureño y, a mis ojos mediterráneos; en cualquier caso todo ello separado de la retórica de marca conocida y, por consiguiente, afín a ese lugar ignoto de nuestro universo personal donde la mirada involuntaria y la de raíz genética se remansan sobre el paisaje, territorio central de nuestra artista, inequívocamente adentrada en la estética más cabal de la modernidad. Tales son a mí ver las cualidades que adornan la trayectoria plástica y la sensibilidad de nuestra ya compañera a quien deseamos toda clase de fortuna en cuantas propuestas e intervenciones tenga a bien formular en el seno de esta Real Academia que es la suya y la de ustedes.

Muchas gracias.