

Antonio Agudo y Hernán Cortés Moreno

Una conversación sobre el retrato

CÁDIZ Y SEVILLA

AA.-Entre los lazos que nos unen a Hernán y a mí en una amistad iniciada hace 40 años, está Cádiz. En el año 1950 mi familia se traslada a esta ciudad para que mi padre se hiciera cargo del taller de fotograbado del “Diario”. Permanecemos dos años completos en una ciudad paradójicamente triste, por ella misma y por una pobreza radical que gaditanos y foráneos soportábamos con dignidad inexplicable. Vivíamos en la calle Ceballos nº 2 sobre las rotativas del diario. Contrariamente a lo que se pudiera creer, era poco perceptible el runrún de las máquinas; o al menos, no lo recuerdo como una molestia; mis recuerdos vivísimos se centran en el sonido del mar que batía fuertemente en las murallas de atrás de la casa en los días de temporal, sonido que por las noches me asustaba hasta el temblor en invierno, y las meriendas opíparas que la esposa de D. Federico Joly (a la sazón dueño del Diario”) me obsequiaba casi todas las tardes: “molletes” con mantequilla, pastelillos, jugo de naranja en invierno, helados en verano... De ahí, hasta mi encuentro con Hernán como alumno en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla en 1972, permanecen unas sensaciones jamás diluidas. Es más, me dije cuando vi su ficha: “¡un gaditano!”; y ello, porque en esos tiempos los estudiantes de Bellas Artes llegaban a Sevilla desde Galicia, Segovia, Valladolid, Canarias, Marruecos...

AA.- Cádiz, tan próxima y tan distante: tan luminosa y a la vez tan “triste”; y Sevilla, tan alegre y tan llena de “sombras”. ¿Cuánto de Cádiz y de Sevilla (o acaso de la Bética entera) impregna tu pintura, diré mejor, tu visión del mundo? ¿Se es de algún lugar en este asunto del arte en estos tiempos globales?

HC.- Bueno, aunque tal vez exageremos un poco cuando explicamos las obras de una persona a partir de su lugar de origen, algo de verdad hay en ello; sin olvidar que la información “globalizada” a la que estamos sometidos hoy, es probablemente el factor de mayor influencia. Mis primeros recuerdos pictóricos están

asociados a Cádiz, su luz, los barcos y el entrañable Museo de Bellas Artes de la plaza Mina donde, de la mano de mi madre, veía la pintura de Zurbarán, que tanto me impresionaba, así como, la luminosidad de los gaditanos Abarzuza, Godoy y Prieto. Mi madre era muy aficionada a la pintura y aún conservo la primera paleta que me compró cuando yo tenía 6 años; y por esta experiencia mía, tiendo a pensar que en buena parte de las vocaciones artísticas está la mano de una madre en la sombra.

AA.- En la exposición “La luz de Cádiz en la pintura de Cortés” revelabas los secretos de tu idea pictórica; ella tiene su eje en la forma rotunda de los objetos dibujándose en espacios abiertos. Sí, puede que la naturaleza de tu ciudad esté en el origen de tu obra: has contado los paseos con tu padre por la playa inacabable de la Victoria... pero él era médico, tu hermano sería médico y tú iniciaste los estudios de medicina, ¿piensas que tu visión más racional del mundo conformada desde tu infancia en ese ambiente científico, influye mucho en esa percepción de la naturaleza a la hora de decidir qué vas a pintar y cómo?

HC.- Imagino que sí, que el ambiente influyó, porque recuerdo las copias que yo hacía en mi casa de las láminas de anatomía de Andrea Vesalio que mi padre conservaba en su extensa biblioteca. Mi padre a su vez, cultivaba los largos paseos invernales por las solitarias playas gaditanas y en ellos solía llevarme e instruirme en las bellezas del litoral y en buena parte del poso que viejas culturas habían dejado en él. Todo este aprendizaje propició que yo asociase ese paisaje ventoso y de grandes espacios al mundo de la cultura y el arte, y seguramente, estos elementos afloraron más tarde en mi manera de ver la pintura. Esta es la razón a mi entender de que el espacio, el silencio y cierta austeridad estén presentes en buena parte de mis cuadros.

AA.- Cuando Hernán llega a Sevilla a estudiar en la Escuela de Bellas Artes descubro en mi primer año como profesor de dibujo, cuatro después de licenciarme, al primer alumno del que estoy convencido *que va a ser pintor*. Puedo decir que ambos nos beneficiamos del *descubrimiento* del arte desde el doble prisma del discípulo y del maestro.

AA.- Sevilla es una ciudad de claro-oscuros en contraste con la luminosidad envolvente de Cádiz y, me parece, que tu mirada se va más hacia la obra de Zurbarán, que propicia la construcción rotunda del cuerpo humano, que hacia otros ilustres, ¿fue en ella dónde inicias el camino pictórico hacia la figura?

HC.- Ten en cuenta que yo venía cargado de influencias geométricas de Cezanne y Picasso, y a Zurbarán además, ya lo traía desde Cádiz, siendo en Sevilla donde se me manifestó en todo su esplendor. Su geometría severa y esa maravillosa mezcla de patética transcendencia con el distanciamiento que dicha geometría propicia, me deslumbró plenamente. No creo que me pueda librar nunca, ni falta que hace, de esta influencia. Ahora bien, eso no quiere decir que no atendiese también a otros pintores sevillanos más “carnales”, de los que aprendí mucho a la hora de sentir la sensualidad pictórica y el tratamiento orgánico de la figura humana.

No olvides que mi gusto por la figura humana venía de lejos, pues creo que ya he comentado mi interés por la anatomía y mi entrega al dibujo de la estatuaria clásica. Tampoco descartaría la influencia que en un niño sureño tenían las impactantes imágenes religiosas procesionales, que en el mejor de los casos, en los grandes crucificados, eran unos fabulosos estudios del cuerpo humano.

AA.- En verdad, para los iniciados sureños en las artes en aquellos años de avidez, el espectáculo anual de la Semana Santa, era todo un acontecimiento lleno de sensualidad y posibilidades de interpretación artística: era una escuela. Es necesario recordar que no había televisión; y el cine, el otro de los alicientes culturales, era más “indirecto”... y costaba un dinerito.

RETRATO

AA.- ¿Y hacia el retrato? Te inicias en este género en un momento en el cual no está muy bien considerado en el “mundillo” artístico, ¡y en Cádiz!, después de volver a ella tras finalizar tus estudios artísticos en Madrid.

HC.- A mi vuelta de Madrid me volqué en el paisaje para conseguir una mayor soltura pictórica, pues como sabes, en la Escuela de Bellas Artes no te enteras de lo que es la pintura. Todas las mañanas hacía una mancha del natural en las que buscaba el modelado con el color y la luz que se escondía dentro de las sombras. Creo que pinté más de trescientos cincuenta paisajes que luego vendí, pues me ganaba la vida pintando a la vez que aprendía y disfrutaba.

Después de estos paisajes, empecé a grabar y renació mi interés por la figura humana, que al final me condujo a dibujar a mis amigos cercanos y a descubrir que era el retrato lo que andaba buscando. Como bien sabes, ya de pequeño dibujaba a mis padres y hermanos cuando los cogía desprevenidos o ensimismados; pues según parece, ese intento de superar la dificultad que el parecido planteaba y exclamar victorioso, en caso de conseguirlo: ¡te pillé!, era algo que seguía manteniéndose vivo en mí.

Creo que algo que caracteriza al pintor, es una posición frente a su entorno, que se podía definir como propia del que tiene “hambre en los ojos”; y en el caso del retratista, dicha hambruna se traslada a la observación de las personas de su entorno. Todo esto motiva que al pintarlas sienta el placer de dar testimonio de ellas con una actitud que me recuerda más el análisis del entomólogo que al sentimiento de filias o fobias en la relación con el “otro”.

AA.- Entonces, ¿retratar te resulta placentero? Esta pregunta tiene su sentido, al conocer por mi parte a pintores a los que los encargos de retratos les resultan, confesado por ellos, “un pequeño sufrimiento”.

HC.- Si, desde luego, porque en cualquier actividad artística el gozo de su realización es fundamental para llevarla a buen término, por difícil y compleja que sea.

No olvides que además un retrato es ante todo un cuadro que como tal, está lleno de problemas formales abstractos cuya realización exige altura pictórica. Esto demanda en el artista desdoblarse entre el distanciamiento preliminar del entomólogo aludido y la entrega plástica final propia del pintor de fuste; asunto que, si se alcanza, conlleva emoción y placer.

AA.- A qué crees entonces que obedece ese rechazo (incluso, animadversión) del “mundillo” artístico hacia el retrato.

HC.- Imagino que puede haber muchas razones, pues en este género, dada su dificultad, nos encontramos a menudo con obras de gran categoría al lado de auténticas birrias. Es más, se da mucho ver galerías de retratos de una mediocridad desesperante, que, me temo, abundan más que las de calidad; pues hay verdadera carencia de buenos pintores que cultiven el género.

Otro aspecto pintoresco que podíamos añadir y del que tenemos noticia ya desde el Renacimiento, es el de la envidia y maledicencia de los colegas con el pintor de retratos, ya que éste disfrutaba de una posición social más alta gracias a su cercanía con el príncipe o mecenas...

AA.- A propósito, creo recordar que un conocido pintor decía en un artículo publicado en prensa, que los retratistas especializados suelen ser peores pintores que otros importantes que retratan ocasionalmente, y que por lo tanto, sus cuadros tienen menor valor. Ponía incluso, como ejemplo de lo deseable pictóricamente, la anécdota de Picasso contestándole a Gertrude Stein después de pintarla: “Y ahora a parecerse al cuadro”...

HC.- Esta opinión es propia del que se conforma con ciertos lugares comunes de nuestro “mundillo” y tiene un profundo desconocimiento de la historia de la pintura. Pues siguiendo su argumento tiraríamos por la borda la pintura de retratistas especializados casi en exclusiva como Holbein, Antonio Moro, Sánchez Coello, Bronzino, Moroni, Velázquez, Van Dick, Frans Hals, Pompeo Batoni, Mengs, Vicente López, Ingres, Madrazo, y un larguísimo etc. O bien, ya en el siglo XX artistas cuya mejor obra es retratística como Christian Schad, Meredith Frampton, Alice Neel, Willink, Brian Orguen...

Por otro lado, la sobadísima anécdota de Picasso habría que entenderla en el contexto de comienzos del Siglo XX, con el pintor defendiendo su autonomía de “vanguardia” con provocaciones tan del gusto de las multimillonarias neoyorquinas que pululaban por Paris. No creo que Picasso pensase que la responsabilidad del parecido en un retrato es del modelo y no del pintor, pues además de saber dibujar, era muy listo y conocía los réditos de llevar la contraria; pero que se lo tome en serio un pintor a estas alturas... me parece de una puerilidad ignorante que provoca sonrojo.

MADRID

AA.- Avatares de nuestra movida existencia motivan que perdamos el hilo durante algunos años; pero, en 1982, yo caminaba por las calles del barrio de Salamanca (geografía de galerías reputadas), cuando encuentro a Hernán, en la puerta del 10 de D. Ramón de la Cruz, descargando maderas para organizar unas estanterías de su nueva “casa” en Madrid; dos botellas después, de un vino que seguimos frecuentando en nuestra recuperación amistosa, nos habíamos puesto al día.

AA.- Qué motivo te impulsa a volver a Madrid y decidir que quieres vivir pintando retratos. Más aún, ¿qué te hizo pensar hace 30 años que podías vivir de él? Personalmente, creo que fiaste en esa racionalidad y en tu visión del espacio luminoso (doble racionalidad) para “salir adelante”. En este momento se me viene a la memoria una frase de García Márquez, acerca de su vocación temprana, “tengo que ser escritor aunque me muera de hambre”.

HC.- Mi madre, que no era tonta, acostumbraba a decirme con cierta picardía: hijo, ya que quieres ser pintor, por lo menos dedícate al retrato, pues la vanidad humana es infinita...

AA.- A raíz de su instalación en Madrid, para “retratar” buscando su camino personal dentro del género, mantenía ese “hambre” que mostraba a su llegada a Sevilla como estudiante: buscaba rescatar una práctica artística devaluada a menudo por una retratística adocenada y vulgar; con ese giro deseaba “vivir”, además. Yo lo visitaba cada vez con mayor frecuencia, pues desde finales de 1977 salí de la enseñanza (me empeñé en una cruzada perdida por anticipado: regenerarla), y mi dedicación completa a la pintura, al dibujo y al grabado alimentaba el deseo de avanzar, lejos de la Escuela de Bellas Artes, o si se prefiere, de la “academia”. No solo conversábamos de “todo” (en verdad este episodio que nos ocupa ahora es una continuidad), sino que experimentábamos con el dibujo del natural, contratando modelos del Círculo de Bellas Artes, a la vez que discutíamos sobre las excelencias o desventajas del ojo de una cámara en relación a la observación directa.

AA.- En Madrid se fue acentuando tu inclinación por el perfil riguroso de los contornos en el tratamiento de la figura humana, tanto en la época de estudiante como en la de pintor libre. Eso sí, fuiste cambiando de procedimientos en la búsqueda de perfiles y estilos; del óleo tradicional, pasando por una técnica mixta (temple/óleo), cuya cumbre para mi está en el retrato de Dámaso Alonso para la Academia de la Lengua, hasta la pintura acrílica que nos lleva a los espectadores hasta el mural italiano.

HC.- Cuando era estudiante en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando pintaba con grandes brochazos propios del joven que

quiere llamar la atención. En esa época, cultivaba un cierto expresionismo de corte gestual que poco a poco fui abandonando por un tratamiento del cuadro más preciso ya que el realismo social que entonces me interesaba así me lo pedía. Poco a poco me fui dando cuenta que para el realismo que yo quería, era bueno que la mano del pintor fuera más pudorosa y así aflorase la imagen representada con más nitidez; porque de dicho pudor manaba más fuerza, a mi entender, que de los exagerados gestos anteriores. Esta es una de las razones por las que en un momento dado cambié del óleo al acrílico, ya que este último obliga a una delimitación del contorno más parecido al de los antiguos frescos florentinos, que para lo que andaba buscando me parecían ejemplares.

AA.- ¿Dónde está el límite de procedimientos y estilos en este continuo retratar?

HC 10.- El límite no existe en la especulación pictórica, y si crees que has llegado a una conclusión e inventado una regla, de inmediato vendrá otro pintor que con su ejemplo te la tire por tierra. Ahora bien, me parece bueno trazarse una ruta, que aunque la revises constantemente, al final te lleve a buen puerto. No olvides, que en arte es fundamental tener “sentido de lo concreto”.

TÉCNICAS, PROCEDIMIENTOS Y GÉNEROS

AA.- Al respecto de procedimientos y técnicas, me viene como un relámpago a la memoria aquella “fe” que le profesábamos (no solo nosotros) al “Doerner”, enciclopedia de todos los saberes científicos sobre la pintura. Empapándonos de sus aceites, barnices, emulsiones, creíamos poseer el arcano de la pintura histórica europea; creíamos atrapar ese “sentido” de lo concreto que se encontraba encerrado en los laboratorios de cada maestro,

incluido el autor que experimentaba con probetas y pinceles: era alemán y eso contribuía a consolidar nuestra fe. No se qué me queda de aquel sufrimiento “antimoderno”, persistente hasta que me convencí de que pintar se podía llevar a cabo con todo aquello que se pegara a una superficie, fuera la que fuera. ¡Qué liberación!

HC.- No todo era malo en aquella búsqueda de la pureza técnica ligada a la tradición, puesto que nos permitió después elegir con más tino, en la amplia oferta que ofrecía el comercio de materiales artísticos. Un pintor que conoce los fundamentos del fresco, el temple, o la técnica mixta, puede sacar mucho más provecho del acrílico por ejemplo, que otro que solo sabe manejar el óleo.

AA.- En este momento de la conversación, compruebo que las “naturalezas muertas” –vulgo bodegones— no las frecuentas. ¿Por qué?

HC.- Aunque mis comienzos fueron cezannianos y entonces pinté muchas, poco a poco el culto a la figura humana y al retrato me fue decantando hacia las “naturalezas vivas”. Bien es verdad, que en muchos retratos introduzco cada vez más, objetos que respondan a necesidades formales, de explicación del espacio o bien peculiaridades del retratado. Según parece, éste es mi pequeño coqueteo actual con el bodegón.

AA.- Yo nunca encontré en estas “naturalezas” mi tema, a no ser una obra de Frida Khalo “Frutos de la Madre Naturaleza”, que desearía haber pintado, se pueden contar hasta cuatro obras de este género en mi curriculum. Y sin embargo, a mí vuelta a la enseñanza en 1987, me tocó ser profesor de “Bodegones” durante cinco años: ¡qué sarcasmo! No obstante, hemos disfrutado contemplando algún que otro bodegón en nuestras visitas a la Historia viva de la Pintura...

HC.- Siento mucha admiración por el bodegón español de Sánchez Cotán, Francisco y Juan de Zurbarán, Van der Hamen, etc. No creo que nunca en pintura se haya expresado mejor la idea de la “gravitas” que en estas obras, pues el suspenso del tiempo es tal, que el espacio adquiere una dimensión casi carnal, me atrevería a

decir. Sin embargo, estos atributos no van tan bien a la representación de un ser vivo, pues aunque lo representes suspendido en el tiempo, debes dejar claro su latido anterior y posterior. Un cuerpo humano tiene mil ritmos internos que explican dicho movimiento vital y saber captarlos es muy importante para representarlo con vida.

AA.- La representación del cuerpo humano requiere de un conocimiento de las formas; podemos decir que requiere de una planificación más rigurosa para mostrarlo en su hermosa complejidad (“es más difícil pintar una mano o un rostro que una botella”); si es aislada en un entorno y además, como en el acto de retratar precisa del parecido, dicho conocimiento hace más exigente la pre-visión. ¿Qué te importa y gusta más, planificar o materializar la obra?

HC.— Siempre al final el mayor placer debe estar en la materialización de la obra, si bien, en este caso, como dices, la planificación es muy importante. El desdoblamiento del retratista de que antes hablaba exige en mi opinión, mucho rigor y disfrute en la planificación para llegar al final con frescura. A veces pienso, que trabajo como el músico que compone una sinfonía en la que primero se preparan los temas y motivos melódicos, luego se desarrollan para finalizar con la orquestación donde la obra se manifiesta de manera definitiva. Pues bien, primero estudio lentamente a la persona, sus características físicas y psicológicas, después intento ubicarla en una composición pictórica adecuada y me zambullo en la maraña de los problemas formales, etc... y una vez digeridos tantos componentes, intento abordar la pintura del cuadro de una manera lo más integral y vigorosa posible.

SUJETO Y REPRESENTACIÓN

AA.- Retratar y retratar; individualizar e individualizar; ¿se puede establecer una tipología física, social y psíquica, en el “juego” con los caracteres?

HC.- Entiendo retratar como una profundización en la singularidad de la persona en cuestión, y por tanto me parece ideal abordarla con pocos prejuicios; ahora bien, cuando tienes larga experiencia en el tema, es inevitable tener unos referentes que te llevan a clasificarla dentro de ciertas tipologías.

Observa que en la historia de nuestra pintura, no hay tantos pintores como creemos que se metan de lleno en dicha singularización, sino que más bien la pasan por alto y se conforman con los aledaños. Siendo buenos dibujantes pueden tener habilidad para el parecido y conseguir además, en el mejor de los casos, unos excelentes cuadros; pero eso no quiere decir que estén dispuestos a viajar con esa persona en un diálogo de mutuo respeto, en el que la discrepancia incluso, no impida concederle la palabra al otro. Holbein es para mí un gran ejemplo de pintor que combina una fuerte personalidad artística y dicha capacidad para entrar en el carácter del retratado.

AA.- ¿Holbein sólo?

HC.- Hombre no, al fin y al cabo eso tiene que ver con cierta visión de lo humano por parte del que retrata y su necesidad de ahondar en ella y después plasmarla en la obra. Si tuviera que poner un ejemplo de andar por casa, en nuestra pintura más reciente, podríamos ver cómo Vázquez Díaz en sus dibujos de la serie “hombres de mi tiempo” profundiza más en este asunto que su contemporáneo Sorolla, más interesado en la pura plástica cultivando un cierto estilismo “elegante”, muy del gusto de la época.

AA.- En los momentos de mayor necesidad por pintar, pintar retratos y darle un vuelco al género, convirtiéndolo en el sustento de toda la familia, distante, en Cádiz; y dentro del hábito de mis frecuentes visitas madrileñas, encuentro a Hernán en el invierno de 1985 (yo viajaba a México y La Habana siendo comisario de una

“Bienal Iberoamericana de Arte Seriado” en Sevilla), cocinando de noche unas lentejas para sus hijos, a los cuales se había llevado con él a vivir. Ya no tenía dudas, si acaso las tuvo alguna vez, de su voluntad, de su “hambre” por ser pintor descubierta en la primera visión que tuve de él en 1972: en las condiciones más adversas posibles perseguía la representación verídica –diría- creíble del hombre contemporáneo.

AA.- La búsqueda de una representación verídica del sujeto actual, requiere de una observación e información profunda (diré exhaustiva), y para ello no se puede mantener días y días a una persona en la misma “pose”, pues se repetirían los moldes existentes en la historia de la pintura, degenerados en esa vulgarización del género a partir, especialmente, de los años 40.

HC.- Si bien la pose del natural siempre tiene algo irremplazable, dicho viejo sistema en exclusiva, reduce a mí entender las posibilidades de que disponemos hoy. Hay gestos espontáneos del modelo que son muy bellos y dicen mucho de su personalidad, pero no se pueden mantener todo el tiempo que precisa la pose del natural. Para captarlos es buena la rapidez de la instantánea fotográfica o el video, que te proporcionan una amplia documentación que debes llevar después al lenguaje de la pintura, que, en el mejor de los casos, está cargado de silencio y atemporalidad.

AA.- Ahí podría estar esa actualización del pintar retratos, en la conjunción de serenidad y dinamismo; en la relación de tradición y modernidad.

HC.- Lo que quiero decir es que la experiencia me ha demostrado que cuando ese gesto espontáneo, por ejemplo, se adecua al lenguaje pictórico que es más estático y contundente, adquiere una mayor significación y se convierte en algo cercano a lo simbólico.

TRADICIÓN Y MODERNIDAD

AA.- La cámara fotográfica se ha convertido en un aliado impagable de la observación, del apunte, la mancha del natural... ¿cómo se sirve uno de este instrumento de forma conveniente? Dicho de otra forma ¿cómo no copiar una buena fotografía como tentación realista?

HC.- Como acabo de decir, la cámara puede aportar muchas imágenes espontáneas de un momento pero, cuando hablamos de la fotografía como aliada de la pintura, creo que es bueno pararse a explicar, porque el asunto se presta a confusión: siempre se han utilizado apoyos técnicos que “ayudan a ver” y la idea del pintor en estado puro que absorbe la realidad para trasladarla al lienzo a mano alzada, aunque contiene parte de verdad, me parece un poco ingenua. Vermeer y Caravaggio son inconcebibles sin la cámara oscura, los escorzos de Mantegna y Durero sabemos que se hicieron utilizando la ventana con cristal cuadriculado, la plomada ha sido muy útil para aprender a “plantar” la figura de pie, etc., etc., etc.,...

Ahora bien por encima de estos medios está el ojo del pintor que, como humano, ve con el pensamiento; se mueve constantemente y abarca la parte y el todo de lo que observa, no conformándose con un solo punto de vista, sino haciendo una síntesis de varios.

Para ordenar esta información en la mente y trasladarla a un lienzo, es preciso tener una idea de la forma en el espacio, porque de lo contrario estarás sometido a los apoyos técnicos y no al revés. Esta idea de la forma en el espacio y su plasmación en una superficie plana, se llama *saber dibujar* y para conseguirlo es imprescindible la observación directa del natural, porque así aprendes a elegir lo que conviene y lo que no; y al pintor que no tiene ese aprendizaje se le nota, por muchos trucos que use.

AA.- Hay una cierta escuela (tanto artística como de pensamiento que se plasma en literatura) que considera la realidad como una entidad universal hacia la que el artista “realista” tiende a acercarse. ¿Te identificas con ese pensamiento?

HC.- No, no estoy de acuerdo: entiendo la realidad siempre como una interpretación, una construcción.

AA.- Todavía más, y al respecto de las críticas vertidas en estos últimos tiempos sobre los precios de los productos retratísticos, ¿se justifica la deriva hacia la fotografía, tanto por su precio como por el carácter de “objetividad” que otorga una cámara?

HC.- En varias ocasiones a esta pregunta he respondido que el arte del retrato pictórico es de una enorme complejidad y necesita para su buena realización de una altísima especialización. Por lo tanto es caro. Ahora bien, esto no quiere decir que en las galerías pictóricas tenga mucho sentido incluir fotografías, puesto que son dos cosas bien distintas y de mala combinación: la pintura (y no digamos la escultura) tiene un profundo contenido artesano, pues está hecha totalmente con las manos y enlaza con el viejo mito de la figura humana hecha en barro que adquiere vida una vez recibido el soplo divino. Su naturaleza puramente manual sometida a la imaginación de quien la realiza, permite que puedas manipular o prescindir incluso de la perspectiva, jugar con distintos puntos de fuga y de vista, con la expresividad de la materia, con el trazo, etc... de manera indefinida. Tal vez pueda ser más imperfecta, pero nadie le puede negar que sea “humana, demasiado humana”, pues tiene el pálpito de lo que nace en la lucha del hombre por dominar la materia.

La fotografía es otro cantar, pues parte de la cámara oscura y de la visión del exterior a través de una lente con un solo punto de vista, materializándose después en la acción de unos productos químicos sobre una superficie emulsionada donde no podemos rastrear la mano del hombre. Podría ser más correcta, más “real” si cabe, además de ser un arte valiosísimo en nuestra cultura, pero creo que es bueno no confundirla con la pintura manual, que por realista que sea, tiene distinta naturaleza y un camino independiente.

Puedo entender por lo tanto que se creen nuevas galerías de retratos fotográficos, ya sea por razones estéticas o de otro tipo; pero me parece un disparate de mal gusto que se combinen ambas cosas, por mucho que lo aconsejen cuatro críticos o galeristas del “mundillo” que hacen gala de una profunda ignorancia.

AA.- ¿Consideras que tu pintura está muy influida por los nuevos medios de comunicación de masas?

HC.- Naturalmente, al primer vistazo puedes observar la influencia que hay en mis cuadros, no sólo de la tradición clásica, sino del comic, plano cinematográfico, cartel y fotografía de prensa, escenografía del mundo de la moda, escaparates, etc, etc. El pop-art nos abrió más los ojos hacia el mundo circundante, regalándonos esa fuente de libertad creativa.

AA.- Ya de regreso a la enseñanza 10 años después de salir de ella, a una Escuela convertida en Facultad, no decaen mis visitas a Madrid para seguir y ampliar con intensidad la conversación que empezamos hace 40 años; en una de éstas, vimos una exposición de pintura china del siglo XVII que produjo en nosotros una reflexión que reverdece en estos días. Yo andaba buscando “soluciones” para un encargo sorprendente para los tiempos que corren: un “Via Crucis” de gran tamaño para un templo circular sevillano, inspirado en el Panteón de Agripa. Parte de la solución que me permitió situar una realidad creíble, un relato que aunara la tradición y la modernidad, la encontré en aquellas obras, sazónada con las conversaciones sobre realidad, realismo, oriente y occidente.

HC.- Si, lo recuerdo, y haces bien en sacar la pintura tradicional china y japonesa pues tiene mucho que ver con lo dicho antes sobre la perspectiva, ya que ellos prescindían del único punto de fuga y representan en la superficie plana en muchas ocasiones con más veracidad a mi entender, que los “realistas” occidentales. Recuerdo una bella exposición que vi en el Louvre sobre los retratos imperiales y demás tesoros pictóricos de la Ciudad Prohibida de Pekín, que me ratificó en esa idea de la veracidad poetizada que también podemos encontrar en Giotto, Fra Angélico, Piero della Francesca o el mejor Picasso. Después de ver aquellos magníficos rollos hechos con pintura al agua y siguiendo mi visita por otras salas del museo, encontraba la pintura europea a partir del XVII insoportablemente grasienta, alambicada y pagada de sí misma. Vi en ese momento con más claridad el por qué de la reacción de las vanguardias de principios del XX en su deseo de

mayor pureza y espiritualidad, y sentí que tal vez, en ese juego circular de ida y vuelta que supone el redescubrimiento constante de los primitivos, se encontraba mi manera de seguir adelante con el bello sueño de la creación plástica.

PINTURA CONMEMORATIVA

AA.- Y ahora abordaré este trabajo que en buena medida convoca este tramo de las conversaciones: los dos polípticos, del Congreso y el Senado, un refrendo del retrato conmemorativo, precisamente, pues se trata del retrato de los padres de la Constitución del 78 por un lado, y en el Senado de una selección de personajes asociados a esta Cámara que han sido claves en la transición española. Me gustaría que me explicases cómo abordaste la complejidad de ambas obras, en el contexto de tu trayectoria pictórica.

HC.- Ambos encargos fueron hechos en los alrededores de 2007, pero mientras el de los ponentes de la Constitución para el Congreso de los diputados fue terminado en 2009, el del Senado no pudo serlo hasta 2011, debido a que su mayor complejidad (34 retratos) me obligó a un estudio de caracteres más exhaustivo y a numerosas pruebas de lenguaje plástico.

Me dí cuenta de inmediato que la importancia y complejidad de ambas obras exigía un cambio en mi manera de hacer, pues yo estaba acostumbrado al retrato individual donde potenciaba la singularidad de la obra para que tuviera presencia en una galería variopinta, mientras en la nueva situación debía buscar otro sistema para reflejar lo particular sin perder de vista que la obra final, era el conjunto.

En el caso del Senado, se pensó al principio en un cuadro que mostrara una escena con las 34 personas elegidas por la Mesa del Senado para la ocasión.

Yo pensaba a mi vez, que tenía sentido mi abstención en la elección de los retratables a cambio de asumir toda la responsabilidad en el terreno artístico; y por lo tanto, al no haberse dado nunca dicha escena en tiempo real, consideraba más auténtico optar por un conjunto de retratos individuales agrupados en una composición coral.

Dicha composición además de beber en una tradición occidental tan rica como es la “galería de notables”, podía explorar, en mi opinión, nuevas vías de esa tradición en el contexto del retrato contemporáneo. La idea fue bien recibida por parte de Senado y me puse a trabajar de inmediato en la búsqueda de una obra cuya primer desafío era descubrir la unidad deseable en 34 retratos individuales, en los que se corría el riesgo de dar una visión demasiado dispersa.

Después de muchas pruebas y cambios, fui encontrando en el fondo de color unitario y en un lenguaje marcadamente gráfico la clave que me permitiese unir en un conjunto armonioso unas figuras con iluminaciones y enfoques muy diversos, pues no olvidemos que en el caso de las personas fallecidas contaba con una documentación prestada. Afortunadamente, con las personas que me podían posar en el estudio, disponía de todas las facilidades a mi alcance para un buen resultado final.

El siguiente paso fue intentar huir de la monotonía que se podía derivar del deseo de unidad, y a ello se debe el cambio en las posiciones de los retratados, la ubicación de las figuras evitando asociaciones inapropiadas, resaltar detalles de la indumentaria o bien la búsqueda de distintas lecturas tanto verticales como horizontales o diagonales en el conjunto, para que todo discudiese con cierta variedad y naturalidad.

La ubicación de las figuras responde a su vez, a la necesidad de crear un espacio general que tenga cierta lógica, situando en las filas superiores las cabezas que están vistas desde un ángulo inferior; mientras que conforme bajamos nuestra mirada, comprobaremos que el ángulo de la toma varía, facilitando así en mi opinión, la armonía de la visión de conjunto. Además, no quise resaltar unas figuras sobre otras, pues como he dicho

anteriormente he pretendido en todo momento buscar una composición coral en la que las múltiples voces se produzcan de manera no jerarquizada, siendo el espectador el que deba reconocer al retratado en medio de un conjunto en el que todos están en pie de igualdad.

Podría haberse respetado un orden jerárquico o cronológico, puesto que están pintados distintos presidentes del Gobierno y del Senado además de senadores de la Legislatura Constituyente; pero me parecía más atractivo desde el punto de vista humano, que una vez pasado el tiempo, sea el propio espectador el que los encuentre en medio de dicho conjunto, cuyo denominador común se podría sintetizar con la frase: “la transición fuimos todos”.

No obstante, además del deseo de equilibrio en las distintas voces, fue importante también resaltar la singularidad de cada una de ellas, sin olvidar al ser humano que se esconde detrás del personaje público. Es más, como rivalizaban 34 retratos, me pareció necesario acentuar las diferencias individuales, sacrificando incluso la correspondencia cronológica entre los retratados. Se han dado casos por ejemplo, en que el personaje se parecía mientras era pintado en el caballete y sin embargo su personalidad se diluía a la hora de ubicarlo en el conjunto. Por lo tanto, fue necesario en muchas ocasiones, insistir, repetir y algunas veces recurrir a una nueva idea que fuera más contrastada, evitando así desajustes que perjudicasen a una figura con respecto a otra.

AA.- Háblame ahora del Congreso...

HC.-No olvides que ambas obras se pintaron simultáneamente y buena parte de lo experimentado en una se aplicó a la otra, enriqueciéndose así el conjunto. En el políptico del Congreso dada su mayor sencillez y limitación iconográfica, pues había que retratar a los ponentes con el aspecto físico que tenían en el momento de la elaboración de la Carta Magna, pensé al principio en un solo cuadro con las siete figuras. Poco a poco fui viendo que era mejor un conjunto de siete piezas, tal como había experimentado anteriormente en los retratos seriados de mis amigos, y así poder singularizar a cada uno mientras homogeneizaba el conjunto. Sabía además, que por la ubicación de la obra, iba a ser vista en

condiciones muy diversas, fotografiada y captada por los medios constantemente, y por tanto, necesitaba un lenguaje gráfico que por su sencillez aguantase las múltiples distorsiones a que iba a ser sometido.

AA.- En estas dos obras, y muy especialmente en la del Senado, aparece una estructura puramente gráfica, en la que el color, podría decir, es un soporte unitario. Has ido buscando paulatinamente una interpretación de lo real, en la que la línea traza ritmos que hacen al espectador partícipe de la obra en un vuelo visual; también puedo decir, que si uno se aleja físicamente, la vista sigue esos ritmos con independencia de los propios sujetos, de sus parecidos.

EPÍLOGO

AA.-Llevamos 40 años conociendo y re-conociéndonos en nuestras respectivas formas de ver e intentar comprender el arte y la vida a través de la pintura; hemos atravesado personalmente algún que otro Rubicón, de ida y vuelta: vivir, pintar y pintar; tú más retratos que yo por la dedicación casi exclusiva a este género apasionante; más si cabe, al ser obras en su mayoría de encargo. En este momento se me ocurren varias cuestiones, que ocuparon algunas de nuestras intensas veladas, y que resumiré en dos; 1ª) ¿hay diferencias sustanciales entre el encargo y la libre elección del sujeto a pintar? Esta pregunta viene dada en función de mi creencia personal, creciente, de que las fronteras son borrosas: una solvente interpretación por su veracidad, por su “vivacidad”, del sujeto representado *no* tiene por qué variar por el hecho de *ser o no ser* propuesta desde fuera; y 2ª) ¿cuánto de pérdida o ganancia artística se deriva de la continua dedicación a pintar seres humanos relevantes? Esta pregunta adquiere su sentido, precisamente, a tenor de estas obras ingentes de los dos polípticos, en las cuales, en tu lenguaje se ha operado un cambio sustancial.

HC.- Está muy extendida una idea cargada de ingenuidad, que presupone que la práctica del retrato lleva al pintor a una situación de menor libertad artística que la dedicación a otras disciplinas plásticas. Se cree también que la coacción de la opinión del modelo, cuando encarga la obra, supone un obstáculo que le resta creatividad a la hora de realizarla.

En mi opinión nada está más lejos de la realidad, pues la idea de libertad creadora surge precisamente como la capacidad de superar ingeniosamente unos límites impuestos. Estos límites, de manera más o menos explícita, están presentes en cualquier actividad artística de cierta entidad que precise del acuerdo humano. Otra cosa es que el pintor ante estos desafíos no sepa preservar su independencia artística; pero esto le ocurriría con cualquier tipo de pintura, desde el paisaje hasta la composición más abstracta.

En lo que respecta a mi experiencia personal, la idea de la libertad artística ha cuajado tanto en la sociedad, que la mayoría de los retratados tienen tal escrupuloso respeto por la visión del pintor que los representa, que no se atreven casi a dar su opinión. Para un pintor experimentado no existe en el fondo diferencia entre los cuadros de encargo y los que no lo son. Unas veces las peculiaridades del encargo te llevan a soluciones novedosas, mientras que los que tu eliges, a repetirte a ti mismo; otras veces al revés. Nunca se sabe. La diferencia entre obra pintada por gusto o por encargo, artísticamente, está fuera de lugar. Cualquier pintura de una manera u otra responde a demandas que condicionan la mente del pintor, obligándole a desarrollar el ingenio para resolverla al final con verdadero gusto.

De lo dicho anteriormente se deduce que la solución al problema depende más de la personalidad e inteligencia del pintor para llevar al terreno artístico una demanda social y cultural, que de disponer de una *patente de corso* para hacer lo que quiera. Puede haber diferencias de forma entre cuadros oficiales, con respecto a otros de carácter más privado que cultivan, en cierta medida, más "cordialidad". Podemos encontrar más calidad en unos que en otros

dependiendo más de la suerte y de la buena asistencia de las musas, que del origen del encargo. A veces me ocurre que encargos muy condicionados, me obligan a un esfuerzo de superación, propiciando una obra más potente y creativa, que otros donde me movía con más comodidad.

AA.- ¿Y tu respuesta a la segunda pregunta?

HC.-Creo que el cambio al que aludes no se debe a la relevancia de los retratados sino a la condición de “obra de conjunto” de los polípticos, que están pensado para un espacio determinado, se verán a cierta distancia y deberán aguantar las distorsiones de la reproducción a través de los medios. Este beneficio del conjunto, me obligó a sacrificar hasta cierto punto la intensidad de cada una de las piezas y a utilizar un lenguaje más gráfico e ilustrativo, pues la claridad me parecía en este caso, mi mejor aliado.

Por lo contrario, en los retratos individuales y autónomos intento explorar con más profundidad la relación del ser humano con el espacio: esa entrada en escena que tanto dice de su condición y personalidad; o también la búsqueda de su gesto enigmático que evite interpretaciones fáciles, e invite al espectador al análisis; sin olvidar nunca que el verdadero sustento está en la arquitectura plástica y en el deseo de una obra que aspire a esa *presencia silenciosa* propia de la *buena pintura*.

AA.- Mis visitas a Madrid se acrecentaron con motivo de las representaciones institucionales de tanta personalidad pública: era un gran estímulo intelectual y visual encontrarse “rodeado” por las imágenes de los cuerpos y rostros que constituían y constituyen una parte de nuestras vidas democratizadas, y conversar sobre el cómo abordarlas; cómo tenían que dialogar o confrontar visualmente: juegos de actitudes que debían captar tanto psicológica como ideológicamente sus características de personalidad. Así, tantas conversaciones sobre parecidos verdaderos: “¿te parece, nos parece, tal persona más creíble así o asá?”; “¿si se compone tal con tal, es mejor rítmicamente? Yo hacía el esfuerzo de situarme como espectador independiente en la búsqueda de veracidad. No pocos rostros, especialmente del

políptico del Senado, fueron reformados una y otra vez en función de la credibilidad representativa, sin hacer ninguna “concesión áulica”. Y heme aquí, algo aturdido, cuando por esas calendas encuentro a la salida del AVE en Atocha, instaladas en los sótanos, dos bolas gigantescas de un color sin identificar que decían ser dos cabezas; iluminadas por luces blanquecinas eran como albóndigas surrealistas: ello me hacía correr hacia la salida deseando cuanto antes llegar a la cercana casa de Hernán para disfrutar de rostros vivos, incluso, demasiado vivos. Y cuando la reforma de las llegadas del AVE hizo que se situasen dichas bolas a la luz del día me dije, ¡Dios Santo, cómo está el arte público! Abajo daban miedo; aquí, aburren. Pero me reconfortaba la cercanía de la casa del amigo que cuarenta años antes, viendo su ficha de alumno, me hizo exclamar con alegría, “un gaditano”.