



ABRIR CAPÍTULO I

II. IMAGENES Y MIMESIS

I. IMÁGENES Y MIMESIS.

En el presente capítulo se establece una relación entre la mimesis o imitación y el realismo. Para ello ha hecho falta especificar términos como "copiar-reproducir", distinguiendo sus distintas aplicaciones en los diferentes movimientos realistas y la "representación-creación" característica más acertada del realismo de Francisco López Hernández, y del GRUPO DE MADRID. Se utiliza el término "voluntad" para establecer una relación Arte-Sociedad-Cultura, a través de la historia, aplicándolo a los distintos medios de representación del objeto y a la naturaleza desde que se planteó dicha relación.

El término "realismo" es analizado como una pura cuestión literaria de definiciones similares aplicadas a distintos problemas. De ahí su ambigüedad, que da como resultado las múltiples interpretaciones existentes según el país o la época, relacionándose por lo general con los conceptos de *Mimesis-Naturalismo-Imitación*, a lo largo de la historia.

Es, además, un movimiento que se identifica con nuestro país, debido a su larga tradición y a la gran cantidad de exponentes que de él han salido, dado el carácter del individuo español.

Después de haber establecido una serie de aclaraciones y concreciones respecto al realismo de Francisco López Hernández, intento relacionarlo con aquellos casos anteriores en la historia que le hubieran podido servir de fuentes. Con esto no se da por supuesto que signifiquen sus puntos de partida, pero, en cierto modo, sí le han servido de aclaración en la búsqueda de un lenguaje propio.

Para ayudarnos a distinguir el realismo característico del *GRUPO DE MADRID* acudimos a su temática, tan peculiar y resuelta con esa precisión que tanto les caracteriza.

Mi planteamiento no es el de un análisis histórico detallado, donde se expongan absolutamente todos aquellos datos referentes al realismo, sino, a través de una serie de conceptos, determinar cuáles son más específicos del realismo de Francisco López Hernández, con el fin de aportar más luz para la mejor comprensión de su obra. Para ello, no obstante, se han elegido una serie de textos muy aclaratorios que en su mayoría son producto de estudios que con anterioridad se han planteado el mismo problema. La mayoría de ellos han sido publicados originariamente en alemán, y la inexistencia en el momento de mi consulta de traducciones ha planteado un problema serio, pues se hacía necesario buscar a alguien específico, dadas las dificultades interpretativas, la traducción ha sido posible

racias a la colaboración de una traductora bilingüe, que tenía cierta experiencia investigadora, imprescindible a la hora de transcribir dichos textos, dándoles su justo sentido. El coste económico ha sido elevado, pero inevitable, dada la importancia de las aportaciones de estos textos a mi investigación.

1. Imágenes que crean una mimesis con el Realismo de Francisco López Hernández.

"Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible creíble".
ARISTÓTELES

En su *Poética* Aristóteles plantea uno de los problemas centrales de la teoría de la mimesis: la coherencia. El problema de la mimesis o imitación se ha venido planteando a lo largo de la historia de la teoría de las artes en Occidente como uno de los temas más polémicos y determinantes, particularmente para los movimientos realistas. Para Aristóteles, mimesis es representación de objetos o acciones dados, existentes en la naturaleza, y con esta afirmación inicia su *Poética*.

Imitar no es copiar, no es captar la pura fisicalidad de los objetos, como hacen los americanos, sino reconstruir la realidad. Si la mimesis no es la copia de las cosas particulares, ¿qué es?.

Es necesario hablar aquí de dos categorías fundamentales en en F.L.H., lo particular y lo universal. Aristóteles, al establecer una clara diferencia entre poesía e historia, nos habla de un "tipo de hombres" a los que luego se les aplica un nombre.

Lo general, la universalidad, característica de "tipo", es propia

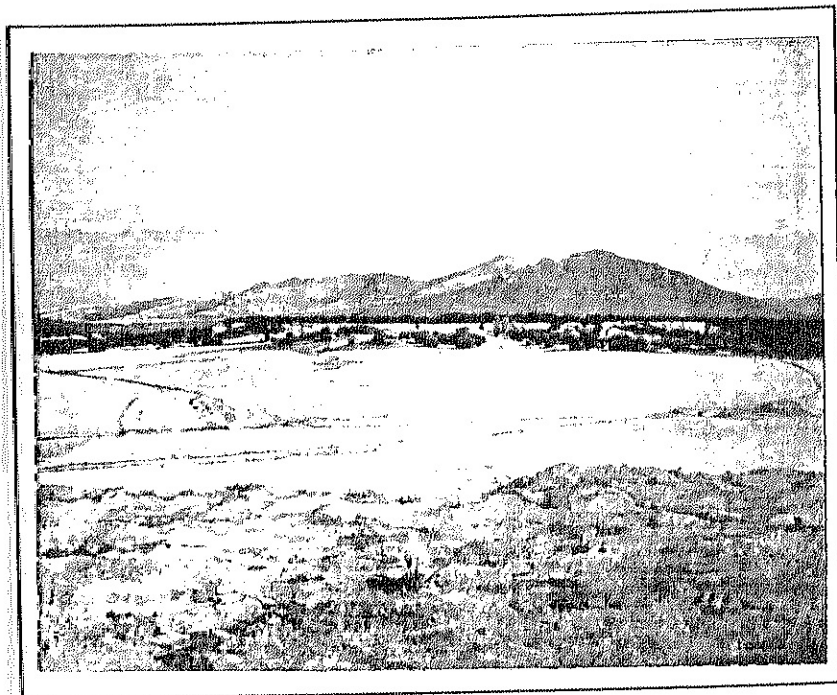
la poesía y del arte. Lo individual es la nota que define, según el filósofo griego, a la Historia. Pero la verosimilitud de la poesía y el arte exige una concreción de aquella universalidad. Aristóteles implica ambas categorías; lo general, "tipo de hombres", y lo particular, "el hombre", que se aplica posteriormente. El rasgo propio de la individualidad y la verosimilitud, pues aquellos tipos han de ser hombres, personajes concretos, singulares, es representar; crear un mundo, no reproducirlo.

"Giotto, hijo de Bondone de Vespignano, sabía dibujar una oveja del natural, y el arte de la pintura, por consiguiente, "comenzó a revivir". Giotto fue después discípulo predilecto de Cimabue (s XIII). (1), (págs. 10-11).

El paso del tiempo nos impone una reordenación histórica; cuanto más amplia y distante sea la perspectiva, más acertado será nuestro punto de vista. Cualquier punto de vista en arte debe basarse en una prolija y amplia información, volviendo a mirar varias veces lo ya estudiado para replantearse aquello que pasó desapercibido al comienzo.

Esta "revisión" afecta incluso a aquellos que no han variado sustancialmente "su forma de hacer", y registra no sólo la mayor aceptación del público y la crítica respecto a cualquier movimiento, sino también la forma en que ha sido contemplado.

A mediados del siglo XIX, los historiadores y científicos, a una velocidad de vértigo, revelan más aspectos de una realidad presente y pasada, derribando muchas barreras entre el hombre y la naturaleza. De la misma manera, los artistas de esa época hicieron grandes avances en sus técnicas de representación aventurándose en terrenos hasta entonces impracticables. En el realismo, la observación desempeña un papel más importante que la convención, y esto se da también en las ciencias, cuyas bases investigadoras se asientan fundamentalmente en la observación de los elementos se trata, por tanto, de un desarrollo bastante parejo; como ejemplo podemos citar los cuadros de nubes de



Constable en los que muchos de los estudios figuran con anotaciones que registran el lugar y momento de su realización. Esto se puede observar también en la metodología de trabajo de los realistas actuales

Ilustr. 21

del Grupo de Madrid, se podía tener en cuenta esta actitud llamémosla "científica" frente a la obra de arte, relacionándolos así directamente con los realistas del siglo XIX. Más adelante, en 1930-40, paisajistas franceses como Corot y Huet tuvieron en cuenta estos mismos planteamientos. Según Gombrich, Degás reiteró tanto en palabras como en bocetos su pasión por la observación concreta y directa y por la experiencia ordinaria y cotidiana: "Haz todo tipo de objeto gastado...corsés que se acaban de quitar..." , para él no tenía por qué existir conflicto entre el interés por el dibujo o los grandes maestros del pasado, y la preocupación por el presente y el desarrollo de un sistema de notación apropiado para él.

"Los pintores entenderán lo que pretendo decir al aseverar que el dibujo es 'menos conocido': ese conocimiento de la forma que sostiene el artista como una muleta en su examen del modelo, y que dicta, como si dijéramos, al ojo lo que debe ver". DEGAS, (6)(pág. 17).

Gombrich señala la lucha que existió a finales del siglo XIX y en el XX entre los *schemata* y los observadores, en la que el arma más importante fue la investigación empírica de la realidad, subrayando la importancia de que tanto Constable como posteriormente Monet afrontaran la realidad, sin fórmulas preconcebidas. Este enfoque nuevo constituía una postura radical, pero planteaba el siguiente problema: ¿se cuestiona acaso la

validez en la "realidad" de antecesores como Jan van Eyck, Velázquez o Caravaggio?. Por muy importante que fuera la fidelidad a la realidad visual, esto constituye una característica más del programa realista, y no se puede basar la concepción de un movimiento en uno solo de sus rasgos, la verosimilitud.



Ilustr. 22

Voluntad como nexo entre todos los "realismos" a través de la historia.

"El poder, dentro de la creación artística, es, psicológicamente, un fenómeno consecuente al querer. Cada tiempo tiene una 'voluntad de arte', una 'voluntad de forma' peculiar, que condiciona su capacidad. Esa 'voluntad' arraiga en causas culturales profundas, incididas en el mecanismo vital del momento histórico". (1)(pág. 12).

La reproducción de la belleza natural y la propia reproducción de la naturaleza han cesado de ser la "voluntad" del artista contemporáneo. Con esto me refiero al descrédito que el realismo, los movimientos que esta tendencia conlleva, tiene en los tiempos modernos, salvo excepciones como Francisco López Hernández, los pertenecientes a su grupo y aquellos ya citados en el anterior capítulo (pág. 40).

La voluntad de arte permite relacionar las materias artísticas de cada época con las demás actividades, digamos culturales, de la sociedad que las crea; todo obedece a un sentimiento radical del hombre ante el mundo y ante sí mismo.

El artista europeo, a lo largo de los últimos cuatrocientos o quinientos años, pintaba lo que veía, lo que creía ver, y deseaba que su obra fuera una fiel reproducción de ello.

La fidelidad estará más o menos sujeta, en cada momento, a determinadas coerciones estéticas; la armonía, el canon, las

leyes plásticas, la intención literaria...

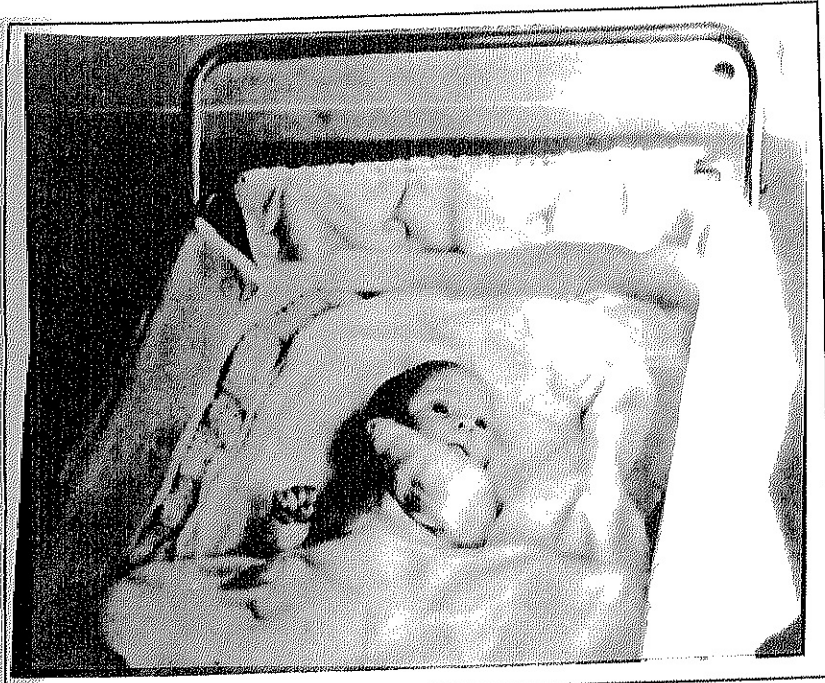


Ilustr. 23

. Realismo como terminología.

Debido a la amplia aplicación del término "realismo" a lo largo de la historia, una serie de equívocos han surgido en los anales del arte moderno occidental. En la época clásica se relaciona con el concepto de "mímesis", en su doble versión icástica y fantástica, empleada por Platón. Los griegos y los romanos la utilizaron para definir el *naturalismo*, como puede leerse en los escritos que sobre los artistas de su época nos legó Plinio el Viejo. La habilidad técnica ejercida por estos naturalistas no era, sin embargo, el objeto fundamental de la imitación, cuya naturaleza científica exigía además la selección de las apariencias. En el Renacimiento, la voluntad de imitación se mueve entre lo verista y lo selectivo; sin embargo, a todo aquel artista que "imita la realidad" se le mete en el mismo saco, sin matizar las distintas diferencias que los distinguen de hecho. Así, podríamos caracterizar la pintura de Caravaggio como pasional y sensual, y la de Masaccio como conceptual y científica.

En los siglos XVIII, XIX y XX también se hace pintura realista, aunque es en la segunda mitad del siglo XX cuando mayor es su descrédito debido a los movimientos de vanguardia.



Ilustr. 24

Es un hecho que el realismo ha sobrevivido a través del tiempo, pero esto no quiere decir que para ello se haya servido siempre de la misma fórmula. Es sobre todo en el momento actual cuando más abundantes han sido las matizaciones

respecto a los distintos tipos de realismos que se aprecian y a los que se pone nombre y apellido. Nos referimos como momento actual a los realismos surgidos desde la época de entreguerras, pasando por los hiperrealistas americanos y los distintos movimientos o tendencias surgidos en Europa (entre los que se encuentran los llamados fotorrealistas, caracterizados por el uso que hacen de la fotografía), España ha sido el país que más ha aportado a este tema, debido, sin duda, a su tradición artística.

"Los cuatro realistas españoles rechazan la fotografía como modelo- en

contraste con Delacroix, Degás, Stuck, Bacon y Wünderlich, que se sirvieron bastante del medio fotográfico como ayuda para detener el modelo en el momento oportuno. Los españoles necesitan el diálogo con el objeto, el acercamiento a la realidad en pasos minuciosos. Así producen sólo pocos trabajos, quizás dos o tres obras por cada artista al año, a veces hasta ninguna en absoluto". (4).

Este mantenimiento en el tiempo hace constar que este movimiento está por encima de cualquier "moda". Si bien la moda es bastante habitual en nuestros días en lo referente a tal tendencia artística, resulta bastante lamentable porque impide que muchas de ellas lleguen a su total maduración, abandonándose a mitad de camino los resultados obtenidos y creando un círculo vicioso en cuanto al planteamiento de las obras de arte, que quedan completamente condicionadas a la sucesión de unas modas que confieren al tiempo un valor efímero.

"Aunque a veces para olvidarse, el arte español obtuvo su reconocimiento histórico por su interpretación genial del realismo. Es cierto también que no hay un término tan ambiguo como éste para definir un estilo artístico, sobre todo, moviéndonos en el marco de la historia occidental, cuyo fundamento estético clásico fue el de la mimesis o imitación. En este sentido hay que darle la razón a Lionello Venturi (crítico italiano), cuando afirmaba que, en principio, realistas han sido todos los artistas modernos, desde el siglo XV al XIX, y que, por tanto, si queremos aclararnos al respecto, hay que adjetivar esta denominación excesivamente genérica". (2).

la historiadora Linda Nochlin, especialista en este tema que ha realizado su tesis doctoral sobre Courbet y el realismo en el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York, bajo la dirección de H.W. Janson y Robert Goldwater (recientemente ha sido traducido al Español su último estudio al respecto, *El realismo*) efectúa la siguiente definición sobre el mismo:

"El realismo, en tanto movimiento histórico en las artes figurativas y la literatura, alcanzó su formulación más coherente y sólida en Francia, con ecos, paralelismos y variantes en otros lugares del Continente, en Inglaterra y en los Estados Unidos. Precedido por el romanticismo y seguido por lo que es hoy habitual denominar simbolismo, constituyó el movimiento dominante desde aproximadamente 1840 a 1970-80. Su propósito consistió en brindar una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida del momento". (6).

En este estudio se tienen en cuenta no sólo las consideraciones como movimiento o corriente estilística en las artes, sino su vinculación a temas filosóficos cruciales. Para ello hace referencia al teólogo del siglo XVI Sebastian Franck, que afirma al respecto: "Todas las cosas representan dos caras, porque Dios decidió contraponerse al mundo, dejar las apariencias a éste y tomar la verdad y la esencia de las cosas para Sí mismo". Esta expresión extrema de una concepción resuena a lo largo de los siglos XVIII y XIX Hegel afirma: "La verdadera realidad se halla

llende la sensación inmediata y los objetos que vemos
cotidianamente... Sólo lo que existe en sí mismo es real... el arte
crea un abismo entre la apariencia y la ilusión de este mundo
falso y perecedero por una parte, y el verdadero contenido de los
acontecimientos por la otra, a fin de revestir dichos
acontecimientos y fenómenos de una realidad mayor nacida de la
apariencia... Lejos de ser simples apariencias... e ilustraciones de
la realidad ordinaria, las manifestaciones del arte poseen una
realidad más elevada y una existencia más verdadera". También en
el siglo XIX, Baudelaire afirmó, en contraposición a la doctrina
realista, que la poesía en sí era sumamente real y sólo
enteramente verdadera en otro mundo, dado que las cosas en este
mundo eran "un diccionario jeroglífico". Muchos detractores del
realismo basaron sus críticas en fundamentos de esta índole: que
sacrificaba una realidad más elevada y permanente a otra más baja
mundana.

Wanda Noehlin hace los siguientes apartados respecto a la
significación del realismo:

"a) Como significado de una estrecha correspondencia entre la plasmación
y el objeto plasmado, o entre una descripción y lo que ella describe; b)
Como significando que la mera imitación o reflejo de los objetos reales
es superada y nos enfrentamos a la cosa misma; c) Como significando que
lo representado es una "idea" o norma, o prototipo inalterado de las
cosas reales del mundo, y que elimina cualquier aspecto que sea propio o
peculiar de un objeto real en cuanto ejemplificación de la 'idea'". (6).



Ilustr. 25

La aseveración de que los realistas no hacían sino reflejar la realidad cotidiana procede de la creencia de que la percepción podía ser "pura", no estar condicionada por el tiempo y el lugar. Esto, no obstante, es imposible en las artes plásticas, pues representaría una experiencia partiendo del vacío más absoluto, sin tener en cuenta los condicionantes "físicos" de los materiales utilizados y

su modo de empleo, ni tampoco la óptica empleada para su ejecución.

El sueño clásico de capturar la realidad es una aspiración muy antigua. La vieja historia de las uvas de Parrasio revela el deseo obsesivo de los artistas de devolver la vida a la realidad, de escapar de la servidumbre de la convención y acceder a un

undo mágico de pura verosimilitud.

no de los aspectos más determinantes en la actitud de los realistas es su amplia noción de la historia, y su nueva concepción del tiempo. Los cambios que sufrió la sociedad fueron decisivos en la elección de su temática. Al aparecer las clases burguesas, cobrando una importancia hasta entonces inusitada, el arte deja de ser privilegio de reyes, clérigos e instituciones. Hippolyte Taine, apóstol de este nuevo enfoque histórico, observa:

" Abandona la teoría de las constituciones y sus mecanismos, de las religiones y su sistema e intenta ver a los hombres en sus talleres, sus oficinas, sus campos, con su firmamento, su tierra, sus casas, sus vestidos, sus utensilios, sus comidas, como sueles hacer cuando, al llegar a Inglaterra o a Italia, reparas en las caras y los gestos, los caminos y las posadas, en un ciudadano que pasea, en una mujer que bebe". (6)(pág. 19).

En una carta de Flaubert fechada en 1854, éste escribe: "El rasgo dominante de nuestro siglo es su sentido histórico. Esta es la razón por la que debemos limitarnos a relatar los hechos".

Sin embargo, aquellos pintores que usaron la historia meramente como tal se convirtieron en puros representantes de una historia anecdótica, encontrando en sus obras mayor afinidad con datos puramente decorativos de la Edad Media o del Renacimiento que con el mundo antiguo. Delacroix que tachaba a los pintores que no seguían esta tendencia como "pintores de género".

A mediados del siglo XIX el concepto de historia fue ampliándose. Sin embargo, el realista insistía en que sólo el mundo del momento era tema apropiado para el artista; según Courbet, "El arte de la pintura sólo puede consistir en la representación de objetos que sean visibles y tangibles para el artista", siendo por tanto, incapaces de reproducir el aspecto del pasado. Hacia mediados de siglo la "contemporaneidad" era lo único que distinguía a los realistas de los demás artistas, pero esto fue algo decisivo en su futuro. Champfleury, defensor de la "batalla realista", cuyo grito de guerra era "hay que ser de su tiempo", decía que "La representación sería de los personajes actuales, los sombreros hongos, los negros fracs, los relucientes zapatos y los zuecos de los campesinos" poseían mucho más interés que las frívolas baratijas del pasado.

Otro término que surgió fue el de "lo instantáneo", al que la fotografía contribuyó a asociar con "lo contemporáneo". El movimiento realista es siempre tal y como es capturado "ahora", preocupado por capturar un instante de acción tal y como se percibe en un vistazo instantáneo.

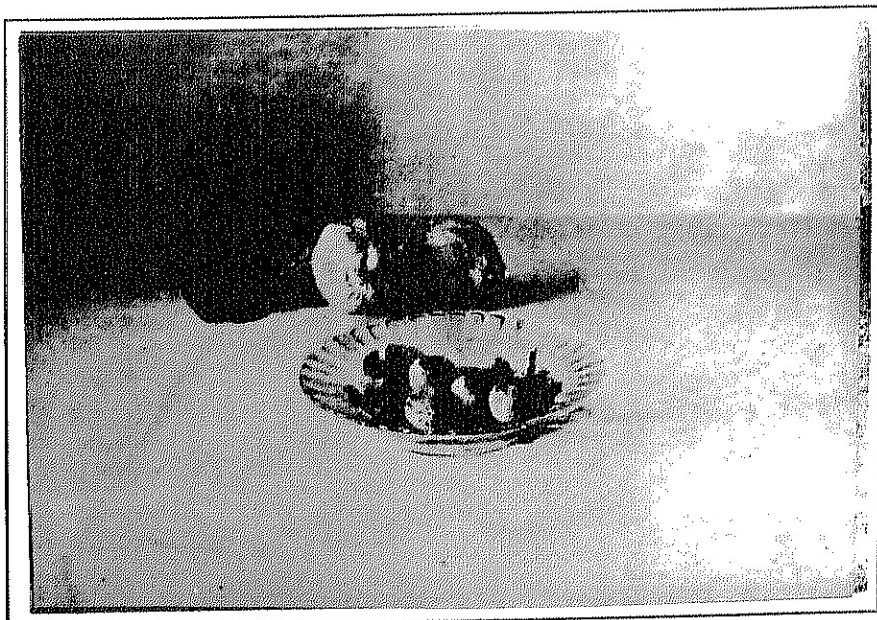
Es, por tanto, evidente que la conciencia y la resolución de los realistas del siglo XIX han señalado un hito y un paradigma para todas aquellas empresas acometidas con posterioridad.

. Realismo como imagen identificadora dentro de la pintura Española.

Desde los pintores primitivos hispano-flamencos hasta la pintura de nuestros días, el realismo ha constituido en nuestro país una línea de identidad, influyendo en el desarrollo del mismo en otros países como Francia, desde los románticos hasta Courbet y Manet. Es en este movimiento donde se han obtenido muchos de los logros de la pintura española en cuanto a su reconocimiento internacional, sin obviar, por supuesto, otros movimientos, pues España siempre se ha tenido como cuna de artistas. No obstante, hay que reconocer que muchos de los éxitos obtenidos se deben a la pintura realista. España "exporta" realismo, incluso hoy cuando hay un notable florecimiento del mismo. Con ello no se excluyen, por supuesto, las aportaciones de otros países (como el movimiento hiperrealista americano, del que Hopper y Wyeth se pueden relacionar con los realistas españoles debido a su técnica más tradicional), ni se presupone la exclusiva del mismo por parte de nuestro país. Sin embargo, debe destacarse que este constante florecimiento se debe, sin duda, a una serie de características de tipo personal respecto a los oriundos de nuestro país.

"Esta especie de constante de gusto no significa en absoluto la repetición de una fórmula, sino, más bien, el florecimiento periódico de un modo de ser y de sentir las cosas, algunas de cuyas características más notables han sido y son la humildad nada retórica en la elección de los temas, la sobriedad compositiva, un sentido exquisito para captar el más leve matiz de la textura de las cosas, la concentración más absoluta, el sentido de intemporalidad, etc..." (2).

Uno de los rasgos es el dramatismo subyacente que aporta un tono de gravedad moral, de dignidad metafísica, a las narraciones más anecdóticas. Con esto me refiero a la mística de los pucheros y a la escueta poesía del cardo perteneciente a la dicción más profunda de la Escuela Española.



Ilustr. 26

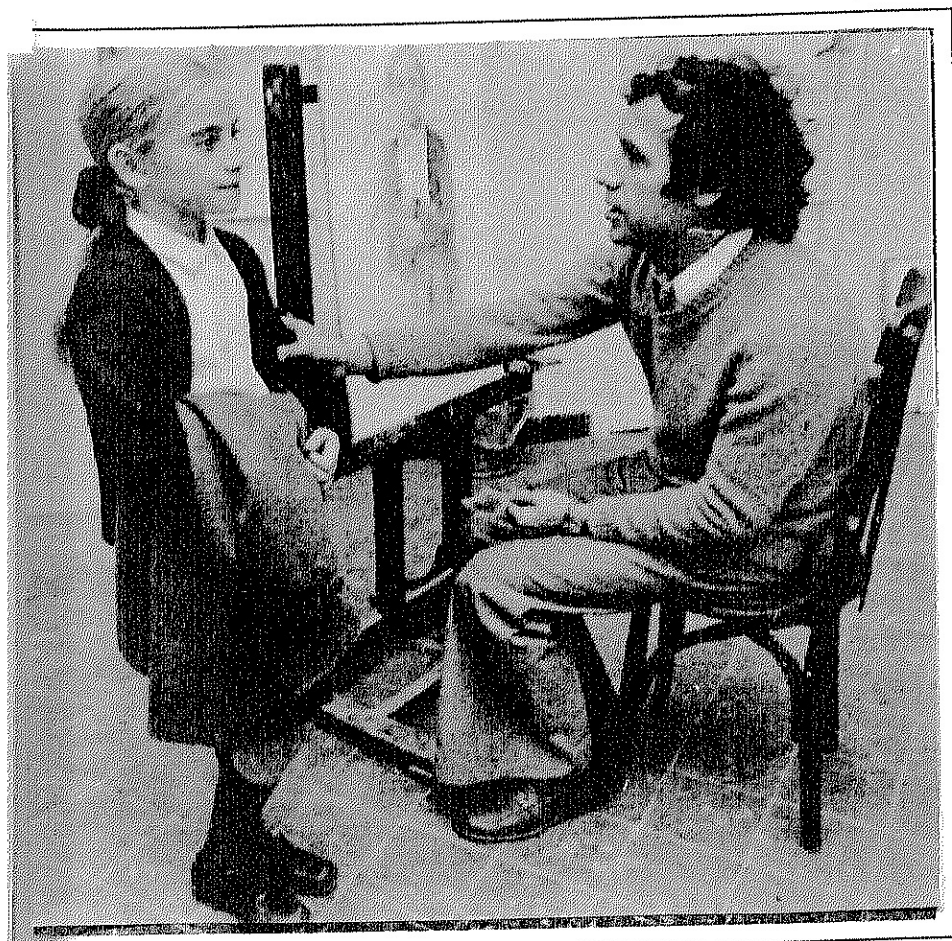
Fuentes en el realismo de Francisco López Hernández.

"Una y otra vez los cuatro artistas en virtud de sus relaciones personales y concordancias estilísticas se han comparado con los miembros de una "Bauhütte" medieval o un círculo de amigos del Romanticismo Alemán, cuyas obras estos Españoles solamente llegaron a conocer y a apreciar después de ir a Alemania". (3).

"Como grupo son únicos; ninguna otra escuela, ninguna agrupación de artistas de nuestro tiempo que piensan o trabajan de manera igual o parecida, se puede comparar a ellos. Para encontrar algo aproximadamente comparable, tendríamos que volver atrás hasta el medioevo y su concepto Bauhütte, o aunque sea sólo a la época de los círculos de amigos románticos". (5).

Analizar las múltiples tendencias que pueden haber influido o alimentado la obra de un artista es adentrarse en arenas vedadas si no se aclara antes que se hace con el simple fin de determinar, de cara a los estudiosos, una serie de similitudes entre distintos movimientos precedentes cuya contemplación en el artista se detuvo más y aprovechó más sus logros. Con ello no se quiere decir en absoluto que los continuara al pie de la letra; simplemente se sentía más acorde con ellos por encontrar que existía entre "aquellos" y "los suyos" unas mayores afinidades en cuanto a la voluntad de hacer. En el caso del *Grupo de Madrid*,

muchas de estas fuentes son coincidentes, debido sin duda a que las circunstancias fueron muy similares en cuanto a estudios y experiencias profesionales se refiere, y a que existió siempre una unión de tipo amistoso y familiar entre ellos que favoreció la comunicación.



Ilustr. 27

"Especialmente Francisco López trabaja en el arte plástico, además en un campo de menor importancia hoy día, que es el de la medalla y el relieve...Pero más que nada se hizo conocido por sus broncees, de una apariencia tan sorprendentemente natural, y sus esculturas de madera policromadas, en las cuales sus influencias son más reconocibles; de la misma manera que para Antonio López García, con el que organizó viajes por Grecia e Italia, los precisos dibujos de los antiguos maestros han sido el ideal, él encuentra sus modelos en la escultura clásica y las obras pictóricas del Renacimiento quattrocentista de Florencia, a cuya serenidad e intensidad una obra como la escultura de tamaño natural de la joven Pilar Hernández se puede igualar perfectamente". (3).

un texto publicado en 1973, Isabel Quintanilla y Francisco
pez Hernández llegan a la siguiente conclusión:

"No hay ninguna diferencia esencial entre nuestro concepto del realismo y el del siglo XIX, meramente la realidad de cada época es diferente. Además la intuición y emoción de cada artista deben de haber influido básicamente en que el arte del Realismo presente muchas variaciones". (3).

podría establecer un paralelo con determinados cuadros de
olph von Menzel, quien, sobre todo con vistas a sus interiores
co patéticos, en sus cuadros "Balkonzimmer" (cuarto con
alcón), de 1845 o "Blick aus dem Fenster" (mirada desde la
ntana), de 1867. Bajo otros criterios estilísticos que los
alistas de este grupo, se empeña en transmitir sensaciones muy
recidas.

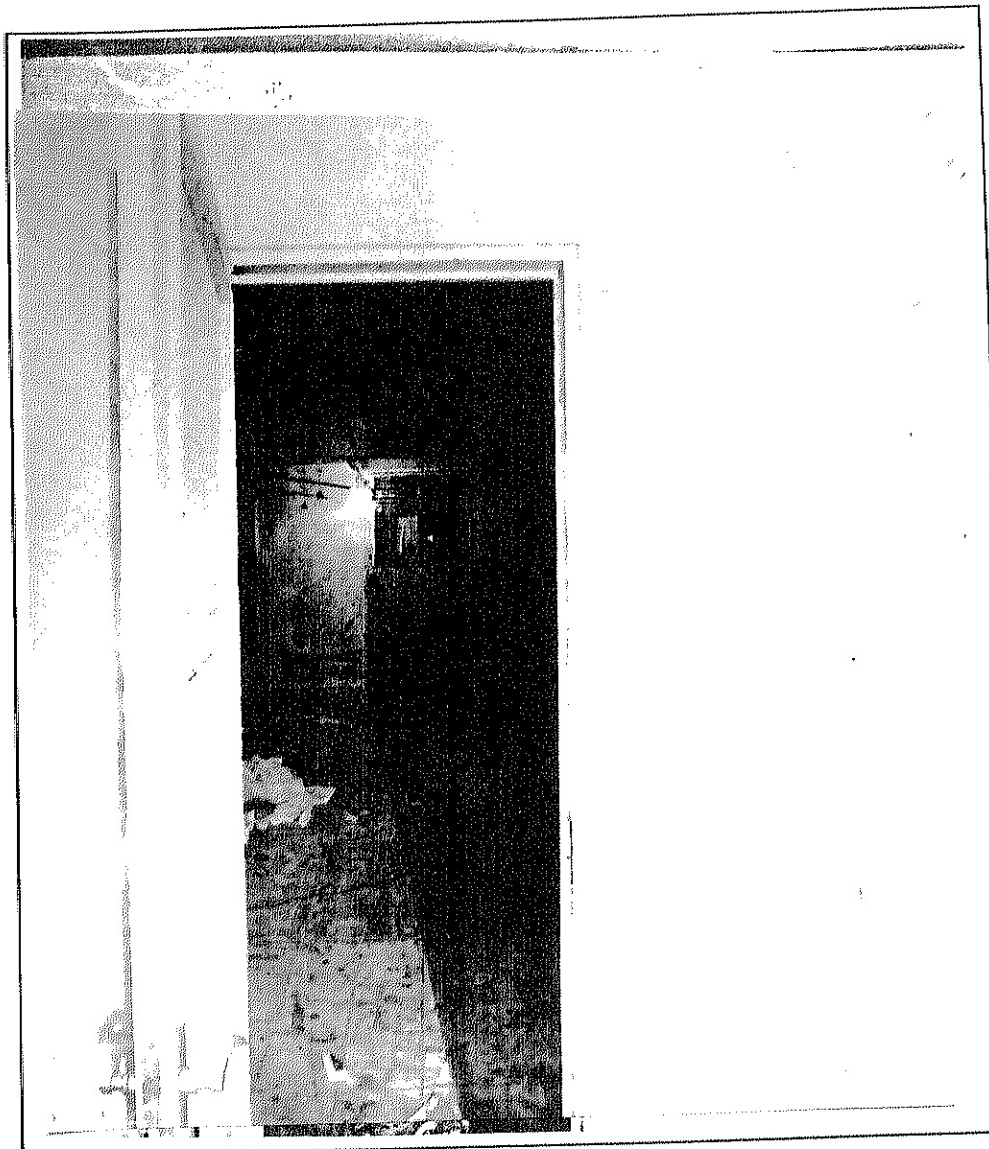


Ilustr. 28

Mientras que en los cuadros de Menzel, elementos que inicialmente

parecen insignificantes - las sillas, el espejo, la cortina que
idea-transmiten una impresión familiar, animada, cercana, en las
ras del grupo de Madrid, estos elementos parecen estáticos,
sios y frugales, amenazantes, no transmiten ninguna placidez.
lo bajo sus circunstancias voluntariamente elegidas, de vida
tirada, se diría que ascética, y de su disciplina de trabajo,
bres en bastante medida de influencias externas, se comprende
ta concentración en el objeto.

"Encontramos la magia, el hechizo, si miramos detrás de la belleza
advirtiendo su génesis, o sea, la influencia de un proceso que nosotros
no podemos controlar. Los dibujos, los cuadros y esculturas que vemos
aquí, a primera vista, parecen ser la simple realización de hermosos y
dramáticos momentos, igual que se puede observar en la naturaleza. Pero,
de repente aparece en el horizonte un pliegue o un movimiento, o una
casa, que, por una fuerza compulsiva, son incorporados a la naturaleza y
seguidamente al cuadro. Esta fuerza compulsiva es el proceso, que rompe
con el modelo, y estas incursiones se representan con una atención
especial, es decir, lo accidental, lo ocultaemente dramático. No un cielo
tormentoso, una casa solitaria, una puerta medioabierta o una bombilla
perdida alumbrando un espacio, son mucho más importantes. A menudo es un
matiz luminoso, como el 'cuarto con balcón' de Menzel. Lo que nos
apasiona aquí es lo que se puede vislumbrar, al mismo tiempo que nos está
gustando lo que es reconocible". (5).



Ilustr. 29

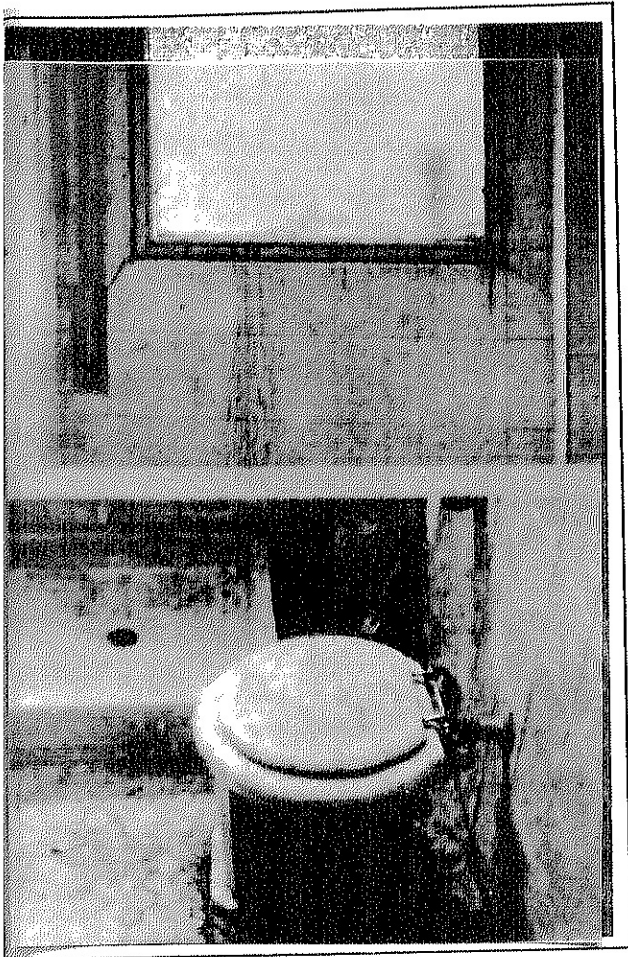
. Temática como característica diferenciadora del realismo del Grupo de Madrid.



Ilustr. 30

La naturaleza siempre se describe a través del conocimiento de su esencia, la emoción, al menos aparente, cede el inventario objetivo. Los realistas del Grupo de Madrid reproducen el simple objeto con una claridad distanciada y una perfección apenas superable, sin quitarle su vida propia. El interior es concebido como naturaleza muerta, está sin vida, abandonado, sin embargo los detalles revelan que los espacios no están desalojados en absoluto.

"Como Isabel Quintanilla busca sus modelos en la realidad que le es familiar, dibuja el cuarto de baño de su taller; inmenso en escala uno a uno, detrás de la puerta medio abierta un cuarto pequeño con un lavabo deslucido, un retrete salpicado con escayola, todo bañado en la luz fría de una bombilla. Con curiosidad y como si no se fiara de la apariencia, examina sus motivos. Después el lápiz empieza su obra- como si fuera un instrumento de operación". (4).



Ilustr. 31

El hombre ha dejado sus huellas en ellos, aunque su presencia sea reconocible sólo por un detalle de luz efímera. Lo mismo sucede con los paisajes urbanos, pintados en momentos casuales y elegidos minuciosamente teniendo en cuenta la luz y el tránsito de sus habitantes, confiriéndoles una magia monumental y silenciosa, y una sensación de tristeza y abandono.

Estos cuadros son realistas solamente en el sentido de que se puede encontrar y

reconocer en ellos algo conocido; no son naturalistas, sino que

estaca otra componente más, nos presentan una segunda realidad



lustr. 32

estética y
subjetiva.

La
interpreta-
ción de la
verdadera
situación
del modelo
por el
artista
confiere a
los cuadros

un
atractivo
que no puede
alcanzar una
reproducción
naturalista.

a intervención del artista es la que nos lleva a comprender

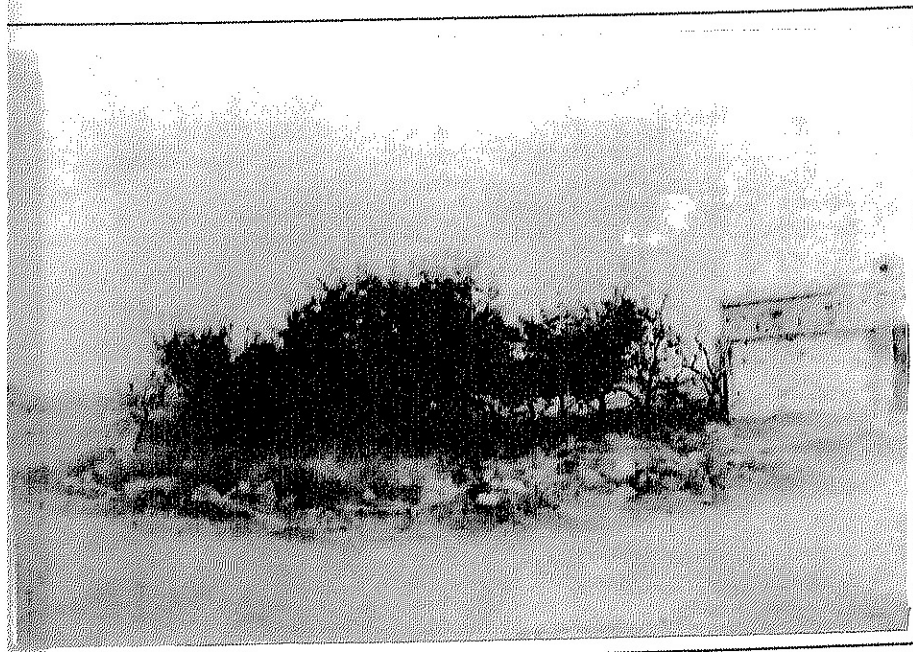
realmente las circunstancias, determinados rasgos característicos, peculiaridades del tema.

Como dijo Max Liebermann, "todo se puede hacer en un cuadro, pero la imaginación es imprescindible, ya que es ella la que convierte la artesanía en arte". El término "realismo" fue empleado por primera vez por Gustave Courbet, aplicándolo a que la pintura debe reflejar la realidad social de tal manera que asuma una función alumbradora. A su juicio, la imaginación en el arte consistía en encontrar la expresión de máxima perfección para una cosa existente, no una inventada, estableciendo una clara diferencia con el inventario naturalista posibilitado por la fotografía, que fue ganando importancia desde los comienzos de su aparición en el campo del arte.

Con una paciencia que les hace característicos, estos realistas dibujan objetos inanimados en su propio lugar sin sacarlos de su ambiente natural para organizarlos en una composición dirigida por criterios estéticos, como se solía hacer desde la Antigüedad al preparar una naturaleza muerta. Al contrario, los objetos, cosas de uso cotidiano, cadáveres de animales, frutas, se dejan en su sitio característico, como el pescado que está bien arreglado en un sitio de la cocina.

Todo parece cambiado con el fin de reproducirlo, la colocación es casual. Parece que los vasos y los platos se acaban de poner

n su lugar, y es como si se acabara de poner el pan y el queso sobre la mesa. Todo gesto espontáneo, que es lo que puede constituir siquiera el atractivo de otros dibujos y que recuentemente está en contraste con los concluidos y definitivos ensajes en comparación de la pintura y el arte plástico, queda excluido. A pesar de ello los dibujos de estos artistas nunca carecen de una suspensión escondida. Si, en un trabajo, es muchas veces el estado imperfecto de un dibujo, la impresión de no estar acabado, de encontrarse en el estado nascendi, el boceto de la primera idea, lo que lo hace importante, en este caso es la perfección de la reproducción, acompañado de una gran



Ilustr. 33

sensibilidad que aflora en cada cuadro. Los momentos de la vida se perciben como situaciones estáticas y efímeras. Todos ellos están arraigados en un ambiente

profundamente conocido.

"Lo efímero es el gran tema del arte español. Antonio López igual que sus amigos lo han desarrollado en tema predominante. El dibujo de un viejo hombre en su lecho de muerte es un ejemplo. Este dibujo nació cuando López estaba de vacaciones en su pueblo natal. Un vecino murió repentinamente y el artista se sentó al lado del muerto con su bloc de dibujo". (4).

Si nos remontamos en la historia al siglo XIX, veremos una exigencia nueva de democracia en el arte, contemporánea de la demanda de democracia política y social. Esto da lugar a un nuevo espacio temático, hasta entonces ignorado o considerado de interés pictórico; antes de la aparición del realismo, las clases más bajas apenas si eran de interés para el arte, lo mismo que las clases medias, lo noble y hermoso, es rechazado en pro de lo común y mediocre, y lo "feo" se acepta como una opción existente perfectamente válida. Theophíle Thoré, crítico de izquierdas, dice:

"Aun cuando lo aplica a los objetos más inferiores, es maestro de su arte y en su arte. Murillo es tan magistral en su Joven Mendigo como en su Asunción de la Virgen. Brouver y Chardin, son tan maestros pintando pucheros, como Rafael pintando Vírgenes". (6), (pág.28).

Claude Lantier, artista realista, declaraba que "llegará el día en que una sola zanahoria original estará preñada de revolución". Para los realistas, el serlo no consistía sólo en su compromiso

emático. Este era más profundo, pues se trataba de ser veraz, lo cual conllevaba un doble compromiso estético y moral, y es a mediados del XIX cuando se utiliza el término "sinceridad" como estándar de los artistas realistas; su actitud moral conllevaba abstenerse de declaraciones pues les bastaba el demostrarlo con los propios hechos, con lo que plasmaban en sus obras. Esto producía, por supuesto, un compromiso ético con los valores de honestidad, verdad y sinceridad.



Ilustr. 34

Para Champfleury, la fórmula realista consistió en "la sinceridad en el arte", y cuando se intentó minimizar el realismo con relación a la fotografía dijo que "la reproducción de la naturaleza por obra del hombre no será nunca una reproducción o imitación, sino siempre una interpretación...puesto que el hombre no es una máquina, y es incapaz de reproducir objetos mecánicamente".

Hoy en día este concepto de sinceridad se asemeja, o es más identificable, con el de "autenticidad", y esto ha exigido una lucha constante al artista para desembarazarse de las impedimentas de las formaciones "tradicionales".

"Pero el artista se veía obligado a librar un duro combate a fin de librarse de las ideas preconcebidas y las fórmulas clásicas, de liberar tanto su visión como su notación del idealismo externo y el 'poncif' establecido a fin de crear algo equivalente nuevo y más honesto para su límpida experiencia duramente conquistada". (6)(pág.31).

Los realistas adoptaron una actitud respecto a la naturaleza y la realidad paralela a la de los científicos, al hacer de la verdad la meta del arte. Zola, respecto de un largo estudio realizado sobre Manet, declara que "Desde que la ciencia exigió una fundamentación sólida y volvió a la observación exacta de los hechos, todo se ha cuestionado. Este movimiento se ha dado tan solo en el mundo científico. Todos los ámbitos del conocimiento, todas las empresas humanas buscan principios constantes y precisos en la realidad", afirmando una vez más el carácter universal de las implicaciones de la revolución científica de la época.

"Así pues, si bien los realistas no procedieron de hecho según los métodos de las ciencias

naturales o no lograron entender sus metas adecuadamente, sí compartieron, admiraron y quisieron imitar muchas de sus actitudes, que determinaron en gran medida el carácter y la calidad de su obra: imparcialidad, impasibilidad, escrupulosa objetividad, rechazo de los prejuicios metafísicos o epistemológicos 'a priori', limitación por parte del artista a la precisa y exacta observación y notación de los fenómenos empíricos, y descripción de cómo, y no por qué, acaecen los fenómenos". (6)(pág. 37).

Esta característica "científica" diferencia claramente el realismo del siglo XIX de todos sus precedentes, como Van Eyck, Caravaggio que pintaban impregnados en un contexto de fe en la realidad, más allá de los simples hechos externos y tangibles que observaban ante ellos, o de Velázquez y Vermeer limitados por las ideologías de su propia época. Sin duda, también esto acontecía en los realistas del siglo XIX, pero la ideología en esta época logró equiparar la fe en los hechos con el contenido de la fe misma, conllevando diferencias cruciales en los análisis de los distintos realismos.

7. Conclusiones al presente capítulo.

En las páginas anteriores no sólo se realiza una exposición histórica del movimiento realista, sino que también se plantea la evolución del mismo hasta el practicado en nuestros días. Con los datos aquí expuestos demostramos cómo los condicionantes sociales y científicos inherentes al desarrollo del hombre moderno dan lugar a un nuevo tipo de realismo, caracterizado por las circunstancias del pensamiento moderno. Sin embargo, vemos que estas circunstancias son cíclicas en cuanto al planteamiento y el resurgir de una misma voluntad.

Al plantear similitudes entre el realismo del siglo XIX y el practicado por Francisco López Hernández y los componentes del *GRUPO DE MADRID*, no queremos caer en el error de meterlos en la misma clasificación (como ya dijera Antonio Bonet Correa) (7), sino, simplemente, plantear una serie de similitudes históricas, lo cual es de gran ayuda a la hora de apreciar una evolución del movimiento realista hasta nuestros días.

En el siguiente capítulo, titulado "El porqué de la realidad en la obra de Francisco López Hernández", se efectúa un análisis de su obra de carácter personal. Desde el punto de vista del propio artista, se plantea el problema de la determinación personal que rige la convicción y la motivación que articulan su elección.

8. Citas.

(1)-FUSTER, Joan, *El Descrédito de la realidad*, Biblioteca Breve, Ed. Seix Barral, S.A. Barcelona 1957, 162pp.

(2)-CALVO SERRALLER, Francisco, *El Dibujo una Realidad*, Galería Heller, Madrid, 1983.

(3)-SCHILLING, Jürgen, "Vier spanische Realisten", *Spanische Realisten*, Kunstverein Braunschweig, 22/2-7/4, 1980.

(4)-LENZ, Ludwig, "Vier Maller auf den Spuren der Verganglinchkeit", *VIF, DAS GOURMET JOURNAL*, Alemania, Febrero 1982, (págs. 42-43).

(5)-WUTHENOW, Ernst. "Realismo mágico España actual", *Realismo mágico en la hoy*, Gabinete de Arte de Francfurt Beckker vom Rath GmbH, Francfurt 28/19, 1970.

(6)-NOCHLIN, Linda. *El Real* Alianza Forma, Alianza Editc Madrid, 1991.

(7)-BONET CORREA, Antonio. "Lo real imaginario en la escultura de Julio López Hernández", Julio López Hernández, *Exposición antológica*, Palacio de Cristal, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1980.

9. Índice de ilustraciones al presente capítulo.

nº21- Isabel Quintanilla, Oleo sobre táblex,
Sierra de Guadarrama, 80,5 x 100,5 cms.,
1990/91, Col.particular (Alemania).

nº22- María Moreno, Oleo sobre lienzo,
Naturaleza muerta de la sandía, 107 x 114
cms., 1990, Col. particular (París).

nº23- Isabel Quintanilla, Oleo sobre tabla,
Bodegón del membrillo, 50 x 54 cms., 1989,
Col. particular.

nº24- Isabel Quintanilla, Dibujo sobre
papel, *Niño*, 25 x 31 cms., 1969, Col.
particular.

nº25- Isabel Quintanilla, Dibujo sobre
papel, *Cuarto de baño*, 95 x 67 cms., 1972,
Col. particular (Alemania).

nº26- Isabel Quintanilla, Oleo sobre lie
Bodegón con membrillos, 44 x 60 cms.,
Col. particular (Alemania).

nº27- Francisco López Hernández dib
Pilar Hernández, 1973.

nº28- Adolph von Menzel, Oleo s
Das Balkonzimmer, 58 x 47
Nationalgalerie, Berlín.

nº29- Antonio López García,
papel, *Interior*, 112 x 104,
Col. particular.

nº30- Isabel Quintanilla, Dibujo sobre papel, Anémonas, 35 x 30 cms., 1980, Col. particular.

nº31- Antonio López García, Oleo sobre tabla, Taza de water y ventana, 141 x 91,7 cms., 1968/71, Col. particular.

nº32- Isabel Quintanilla, Dibujo sobre papel, Francisco López dibujando a Antonio López García, 98 x 73 cms., 1974, Col. particular.

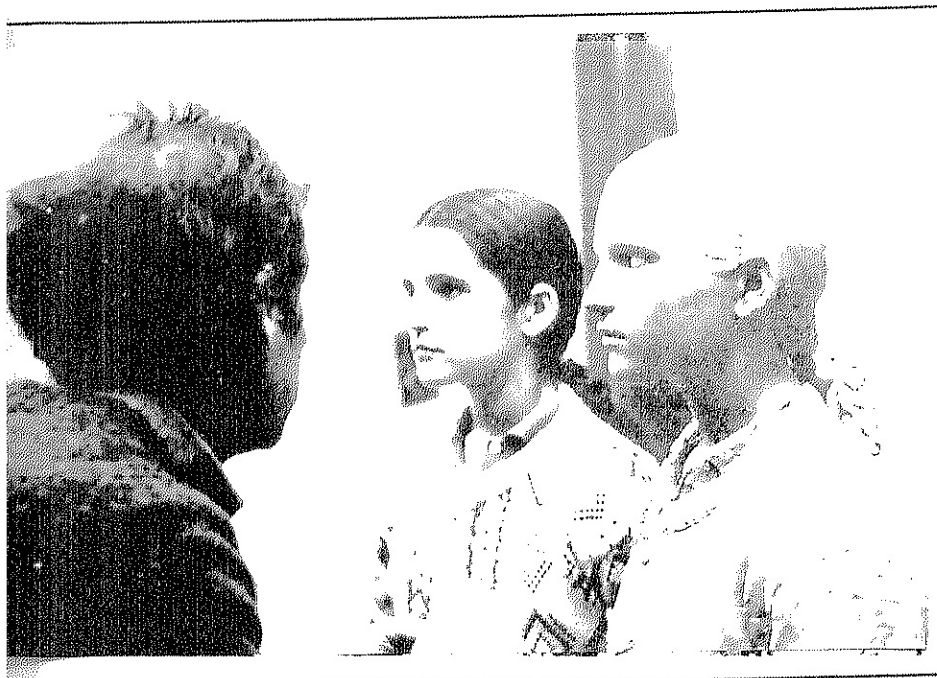
nº33- María Moreno, Lápiz sobre papel, Membrillos, 71,5 x 101,5 cms., 1974, Col. particular (París).

nº34- Isabel Quintanilla, Oleo sobre tabla, Jardín, 100 x 70 cms., 1965, Col. particular.

**III. EL PORQUE DE LA REALIDAD EN LA OBRA DE
FRANCISCO LOPEZ HERNANDEZ.**

II. EL PORQUE DE LA REALIDAD EN LA OBRA DE FRANCISCO LÓPEZ HERNÁNDEZ.

"Cuando trabajo en una escultura me atrevería a decir que pienso con la mirada y creo que aquellas ideas o sentimientos que la mirada comunica a la mente no tienen equivalencia verbal, que el pensamiento razona sin palabras".(1)(pág. 63).



Ilustr. 35

Adentrarse
en la razón
de por qué
Francisco
L ó p e z
Hernández
elige y
practica el
lenguaje
realista, y
expresarlo

con
palabras, es

na tarea ardua e incluso controvertida.

omo él mismo dice en la cita anterior, es muy difícil expresar
on palabras aquello que se siente con la mirada, y sobre todo

cuando aquella persona que se plantea esta empresa es a su vez artista y no escritor. No obstante, los métodos de la escritura están al alcance de cualquier individuo; el esfuerzo es entrar en esa dinámica, aprender a expresarse con "otro lenguaje" distinto del habitual. Uno de los aspectos más interesantes de esta tarea es el enfoque que da una persona que, aunque en menor medida, debido a su escasa experiencia en el campo artístico, se le ha planteado el mismo dilema; ésta es una visión que el estudioso o el historiador no han vivido con la misma necesidad, por tanto no pueden enfocarla del mismo modo. Las aportaciones al respecto conducen, así, a conclusiones muy diferentes, y pueden resultar de interés a aquellas personas que se sitúan en las mismas circunstancias. Dilucidar los aspectos notorios de este capítulo ha exigido una tarea muy personal, en la que ha jugado un papel importante la comunicación directa con el artista, las largas conversaciones mantenidas, la búsqueda de entrevistas personales publicadas con anterioridad sobre el tema que apoyan lo aquí expuesto, el esclarecimiento mediante la comprobación de datos diversos de muchas de las teorías más o menos acertadas. Todo ello se ha encontrado en publicaciones de todo tipo, para llegar a un solo resultado, más personal, apoyado por las propias declaraciones de F.L.H. y por los hechos que las constatan.

1. Elección del lenguaje realista.

A Francisco López Hernández se le define dentro del ámbito artístico como un "escultor" realista. La categoría de "escultor" no deja de ser inexacta, ya que después de analizar su obra detenidamente podemos observar que existen otros campos, como el dibujo y la medalla, que podríamos incluir en la misma definición de "escultura" o como parte complementaria de ésta, pero que por sí mismos, y por la amplitud y riqueza de su producción, cobran autonomía.

Lo que, sin embargo, no se puede poner en duda es el definirle como "realista". Esto no se debe a la implantación de una etiqueta más o menos acertada por aquellos estudiosos del arte que se sienten con la obligación de crear definiciones respecto de los objetos o las personas artísticas, entre los que me incluyo desde el momento en que estoy escribiendo este texto. El propio F.L.H. dice al respecto:

"Penetrar en la raíz del objeto artístico, desvelar el sentir que impulsa con el instrumento de la palabra, es una empresa tan el más afortunado de los casos, un caminar por los senderos que sucede invirtiendo la dirección, con esas ilustraciones menos célebres, de conocidas obras literarias que al contrario no ilustran nada, pues son otra cosa". (1)(pág. 64).

La realidad, en la obra de F.L.H., es fruto de una serie de complejas circunstancias entre las cuales la propia vivencia ocupa un lugar prioritario. En este sentido, el propio F.L.H. explica en una entrevista:

"Es un mundo que me acerca más a la vida a través de mi arte. Yo pienso que todo artista consecuente consigo mismo incurre en este tipo de declaraciones, 'no podría hacer otra cosa'". (3)(pág.39).

Este lenguaje no es un lenguaje sin precedentes, sino que introduce innovaciones en el ya existente. Esta elección obedece a un compromiso que no todo artista asume. Así ocurre, según F.L.H., en el caso de Lucio Muñoz:

"Liberándose paso a paso de esa opresión o servidumbre, quizás académica, que para algunos espíritus es andar tras un problema indisoluble que además, sin saber lo que es, llamamos realidad. (1)(pág. 64).

Los artistas del Grupo de Madrid comparten una misma inquietud, ellos le han aportado soluciones y satisfacciones estéticas, y a su vez él las ha aportado, constituyéndose así un continuo intercambio, sin menospreciarse, ni vanagloriarse mutuamente de ello, y admirándose y respetándose siempre, refiriéndose a la



obra de Isabel
Quintanilla,
su mujer,
dice:

Ilustr. 36

"No juzgo el valor absoluto o relativo que pueda tener su obra pues como dice Machado, 'Juzgarnos o corregirnos supone aplicar la medida ajena al paño propio', pero sus cuadros y dibujos me han causado esas emociones estéticas, esas satisfacciones legítimas, esa complacencia del espíritu que sólo el objeto artístico nos puede proporcionar y que ninguna otra cosa en la vida puede imitar, las satisfacciones del arte no están en lo que se hace sino en la suposición". (1)(pág. 65).

Dentro de su grupo de amistades artísticas existen otras elecciones estéticas, pero es de aquellos que comparten la suya propia de quienes él "aprende", o se deja "encantar".

refiriéndose a una visita de las que solía hacer a Antonio López en el piso de éste en Embajadores, y en la que le está haciendo un retrato a su mujer María Moreno, dice:

"La interioridad de Mari que Antonio recoge en su retrato y que algo nuevo de la escultura me revelaba a mí al contemplarlo". (1)(pág. 66).

Con esto no se viene a demostrar que hubiera una influencia no asumida por propia voluntad, sino que existieron una serie de circunstancias coincidentes dentro de un mismo grupo, que asumió, en cada uno de sus componentes, esa elección en particular. Esto debido a sus relaciones amistosas primero, y familiares después, llevó a un mayor enriquecimiento a posteriori de la individualidad de cada componente.

Respecto a su propia elección, F.L.H. observa:

"Noto que no es sólo la traducción literal de la realidad lo que importa, te apoyas mucho en ella, sí, pero siempre hay un ideal que es lo que verdaderamente hace que el Arte se transforme en Arte, que no sea una mera imitación de la realidad". (3)(pág. 39).

Analizando las posibles circunstancias que incitaron a esta elección, están las familiares. Su propio hermano, Julio López Hernández, es partícipe de ellas al elegir el mismo camino,



lustr. 37

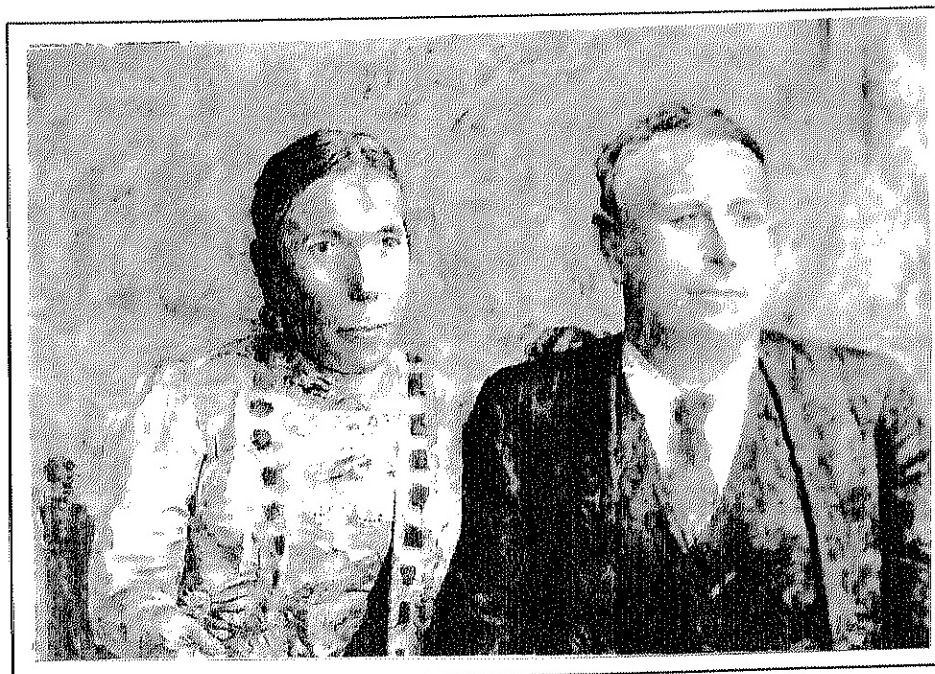
aunque debido
a s u s
distintas
personalidad
e s s e
reflejan de
diferente
manera. El
p r o p i o
F . L . H . ,
refiriéndose
a la etapa en

le compartía un taller en Cuatro Caminos con Julio, dice
respecto al modo de hacer de este último:

"Y no recuerdo nunca que haya dejado una obra por terminar por encontrarse en algún momento desorientado o por haberle vencido el desaliento, ese virus imprevisible que a mí en ocasiones me ha paralizado. He considerado muchas veces como positiva su seguridad, quizás porque, en contraposición, cuando yo comienzo una escultura o un dibujo me siento confuso e indeciso como quien se lanza al agua sin saber nadar. Reflexiono a menudo sobre esta manera de desarrollar la obra y afrontarla, incluso sobre este modo de afrontar la realidad, que nos singulariza y diferencia, y pienso que estas distintas formas de ver y sentir son el camino -correr del agua sin retorno- por donde cada cual, con sus propias intuiciones, lleva su arte consigo". (1)(pág. 68).

unque dentro del grupo de amigos y compañeros de estudios los
bo que derivaron hacia la abstracción, F.L.H elige un lenguaje
ada vez más cercano a la realidad, en un ambiente de naturalidad
respeto, ya que entre ellos eran más importantes las personas
de cualquier estilo. De aquí surge un entendimiento estético en
que conviven diferentes tendencias, sin perjudicar, no
ostante, sus relaciones e intimidad artística, como dice
ntonio López al respecto:

"No se trata sólo de que para ellos la persona estuviera por encima del
estilo, de lo que no hay razón para dudar, sobre todo tras varias décadas
de haberlo puesto en evidencia, sino que finalmente un pintor mira en
pintor y mira pintura al menos en su fuero interno". (2)(pág. 45).



Ilustr. 38

2. Convicción.

"El valor de lo real, como estímulo configurador de un desarrollo artístico, no fue entendido como una solución plástica, un ideario de tendencia o una moda, sino como una profunda convicción. Dicha convicción puesta en práctica podía ser acometida desde puntos de vista y planteamientos muy dispares". (4)(pág. 27).

Llegar al convencimiento de cualquier cosa supone el haber pasado por planteamientos y dudas anteriores. Para llegar a esta situación en la que un individuo encuentra la opción que busca, es necesario conocer el tema en profundidad, después de haber efectuado una criba respecto a otras opciones diferentes, o aceptando la primera por encontrar en ella aquello que más está de acorde con su fuero interno respecto de su manera de ser y sentir.

Trasladando esto al lenguaje del arte, el convencimiento respecto a una opción artística es algo muy comprometedor, que hay que defender de continuo y en adelante por ser lo que crea la imagen de un artista cara al exterior y también a sí mismo, lo cual es incluso más importante porque un artista que no está convencido de lo que hace es incapaz de transmitir con claridad, como decía la galerista ya fallecida -y muy conocedora de la obra de estos artistas- Juana Mordó: "un artista es en un cincuenta por ciento

su obra y en el otro cincuenta él mismo". Sus compromisos y actitudes ante la vida es lo que se traslucirá en su obra.

Este caso, sin duda, se da en la obra y en la vida de Francisco López Hernández. Ambos aspectos andan parejos; en pocos casos podemos encontrar esta coincidencia hoy en día, también presente en aquellos que aquí llamamos *El Grupo de Madrid*.

"Los cuatro son personas humildes y amables 'me comentó Brockstedt en una carta de España', 'introvertidos silenciosos, hombres de un mundo diferente'. Esto también se percibe en sus obras orientadas en la realidad". (5).

Esta peculiaridad les hace muy singulares, se podría decir incluso "raros", más que nada porque es algo que no está de acuerdo con la mayoría de los artistas contemporáneos y con el planteamiento de la vida "moderna".

"Otra alternativa era la que ofrecían la pintura de Antonio López García, Francisco y Julio López Hernández (estos dos últimos escultores). Pues en realidad plantean una actitud paralela a la que hemos visto en Lucío Muñoz al dar el paso de la abstracción. El realismo de estos artistas exigió un indudable acto de convicción previo y una decidida afirmación de su creencia. Pues ésta se producía en un momento en que estaba en pleno auge la pintura gestual y de acción y su actitud suponía todo lo contrario: afirmar el valor de la representación de lo real y el valor de la obra de arte como elemento cerrado, concluso y único". (4)(pág.34).

3. Realidad como motivación.

En el panorama artístico europeo, y aun a pesar de la abundancia de los medios de comunicación, surgen tendencias sorprendentes que se manifiestan silenciosamente y sin palabras. Tal es el caso del movimiento realista que representa el *Grupo de Madrid* donde esta actitud es fruto de una importante decisión por parte de todos sus componentes, que aportan un nuevo concepto al emplear los sentidos para la mera contemplación, prescindiendo de declaraciones de proyectos y basando su fuerza en el trabajo persistente y la absoluta dedicación.

Para este grupo, la única motivación la constituye la realidad. Son únicamente cosas existentes y reales las representadas en sus obras, y no sueños o ideales. Para estos realistas, los objetos visibles forman el vocabulario de sus obras, al que podríamos denominar "lenguaje físico". En contraposición a lo expuesto por William Blake respecto de que "la imaginación crea la realidad", estos artistas invierten los términos, anteponiendo la realidad a la imaginación y creando un nuevo concepto radical sobre la realidad misma.

"La imaginación en el arte consiste en encontrar la expresión de última perfección para una cosa ya existente, no una inventada". Gustav Courbet.
(5).

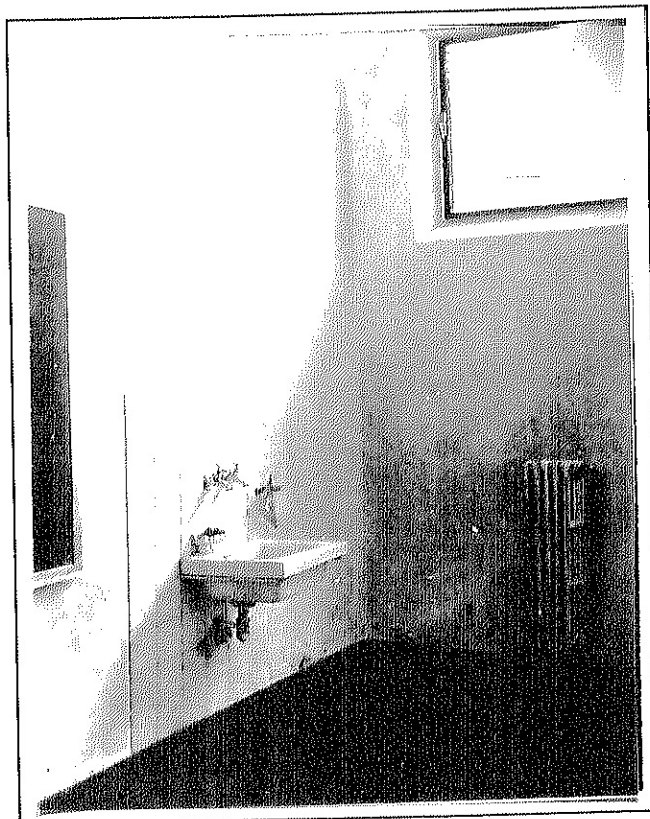


Ilustr. 39

Uno de los principales convencimientos de estos artistas es aquello que les resulta esencial y que para ellos no tiene que ver con lo que hoy en día se aprecia como "desarrollo". Su evolución está al margen del mismo y acontece de una forma

silenciosa, planteando, por consiguiente, un continuo desafío a la época actual.

"Lo esencial siempre busca el silencio",
GOETHE (5).



Ilustr. 40

4. Citas.

(1)-LOPEZ HERNANDEZ, Francisco. "Divagaciones de la memoria, F.L.H. escribe sobre su obra", *Otra realidad compañeros en Madrid*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid, 1992, 351 pp.

(2)-CALVO SERRALLER, Francisco. "Memoria Poética de una amistad artística", *Otra realidad compañeros en Madrid*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid, 1992, 351 pp.

(3)-VV.AA. TEIXIDOR, Pepita y AZAHARA, Pedro. *QUADERNS*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, Abril-Mayo-Junio de 1984.

(4)-NIETO ALCAIDE, Víctor. "Poética de lo real, una actitud a contracorriente", *Otra realidad compañeros en Madrid*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid, Enero-Febrero 1992, 351 pp.

(5)-AA.VV. FLEMING, Hans Theodor, y WUTHENOW, Ernst. *Realistas Españoles*, Galería Brockstedt, Hamburgo, Noviembre-Diciembre 1977.

5. Índice de ilustraciones al presente capítulo.

Nº35- Francisco López Hernández haciendo el busto de Carmen López Moreno, Madrid, 1978.

nº36- Isabel Quintanilla.

nº37- LOPEZ HERNANDEZ, Julio. Bronce, 31 x 45 x 27 cms. *Dormitorio de Almagro*, 1972, Col. del artista.

nº38- LOPEZ GARCIA, Antonio. Oleo sobre lienzo, 62 x 88 cms. *Sinforoso y Josefa*, Col. particular.

nº39- MORENO, María. Oleo sobre lienzo, 61,8 x 75 cms. *Calle de Levante*, 1979, Col. particular.

nº40- QUINTANILLA, Isabel. Oleo sobre tabla, 100 x 90 cms, *Rincón de la clase*, 1971, Col. particular.

IV. INTIMISMO, PRIVACIDAD E INDIVIDUALISMO.
LO INTEMPORAL.

IV. INTIMISMO, PRIVACIDAD E INDIVIDUALISMO.

LO INTEMPORAL.

Una vez expuestos, en el anterior capítulo, los razonamientos que articulan la elección de F.L.H. del lenguaje realista, nos detenemos en el presente, para hacer una breve referencia a una de las características de su obra: "el intimismo". Relacionamos éste con lo privado y el individualismo, y por tanto con aquellos aspectos de su vida privada y de su propio carácter que han influido directamente sobre su obra.

Esta peculiaridad de su obra, unida a lo intemporal, a mi juicio conforman aspectos más importantes para distinguir la lectura que hacemos de la obra de Francisco López Hernández dentro del lenguaje realista de la de otros artistas que son partícipes de la misma elección. Crea, a su vez, unos nexos que posibilitan el planteamiento de un "grupo", "movimiento", o "tendencia" (o como se le quiera denominar según el lenguaje empleado por los estudiosos del arte) en el que incluyo a los artistas que a lo largo de este trabajo de investigación se citan como el *Grupo de Madrid*. Ellos son parte activa en la existencia de esta premisa, al ser partícipes y causantes al mismo tiempo de la misma.

El término "intemporal" se emplea bajo la interpretación pura y simple de que el tiempo en la obra de F.L.H., y las imágenes que

en ella se representan, se detiene y cobra un sentido "eterno". Esta breve alusión a tal característica de su obra es fundamental para la comprensión de la misma, y obviarla sería un error ya que no se explicarían una serie de conceptos en la progresión de la presente exposición y análisis de su obra. Enlazado con el capítulo anterior y a su vez éste con los restantes, nos hallamos en una situación que nos permite detenernos a contemplar mejor el siguiente, donde se aborda un análisis detenido de su obra, separada en sus distintos aspectos atendiendo entre ellos a los diferentes modos de representación de la misma y a la relación entre ellos.

1. Lo íntimo y lo privado en la obra de Francisco López Hernández.

"De Maribel conozco y son para mí como las más cautivadoras páginas de una biografía, cada uno de sus cuadros, cada uno de sus dibujos, pues en cualquiera de ellos veo, además de un cuadro o un dibujo, un episodio conmovedoramente contado de nuestra vida". (1)(pág. 65).

Al analizar detenidamente la obra de Francisco López Hernández, apreciamos dentro de los temas elegidos un carácter marcadamente biográfico. A través de sus obras se pueden reconstruir las vivencias, amistades y lugares que han ido constituyendo su vida. Este hecho viene a demostrar que para el artista, aquello que ha ido conformando su vida privada, lo más íntimo, es para él "su realidad". Sus vivencias, lo que realmente conoce y está más cerca de sí, serán los temas que irán moldeando, a medida que vayan sucediéndose y transformados en el lenguaje plástico, una lectura de su vida íntima y de su obra sucesivamente.

El fija precisamente su atención en esto porque es lo más próximo, aquello que él se siente capaz de dominar y de lo que se considera realmente conocedor. Este aspecto concuerda efectivamente con su intención de autenticidad en su propia obra, denominador común, a su vez, con su manera de ser, como lo demuestra el que nos encontremos ante un artista enormemente

consecuente.

La importancia que confiere a su intimidad no sólo hace que la convierta en el tema principal de sus obras, sino que a la vez le lleva a ser muy celoso de ella, permaneciendo en gran medida en el anonimato dentro de los límites que él mismo es capaz de salvar y condicionado por los múltiples requerimientos de galerías, instituciones públicas y privadas y encargos. Esta actitud podría considerarse como perjudicial pues su obra quizás no sea todo lo conocida que debiera; no obstante, él es consciente de que necesita de ese aislamiento para preservar su ritmo de trabajo, bastante lento, y su propia intimidad, su ritmo de vida, su dedicación a sus amigos y familia, lo cual antepone a la fama o a cualquier otra condición que ésta conlleve. Su actitud le proporciona una capacidad de concentración indispensable para la realización de los temas elegidos, que al ser reflejo de su intimidad, hacen que su postura sea la misma en la vida real.

"Las esculturas de Francisco son reposadas y de forma contenida; ellas no te contarán las cosas con gestos violentos ni grandilocuentes; muy al contrario, son con su actitud inductoras de referencias en nuestro ánimo personal y saben llevarnos sin violencias por el camino de las intimidades. Ellas son así, sencillamente expectantes, nos irán llamando lentamente con sus mágicos gestos, porque ésta, por ejemplo, la que se inclina a beber agua, es quizás la persona que pudo ser o fue fugaz imagen en nuestro recuerdo; su actitud es tan familiar y cotidiana que nos puede pasar como un destello deslumbrador en la memoria. Pero ella apoyada sobre la fuente, nos advierte con gesto incisivo que podrá seguir

así eternamente, que no es tan importante lo que ella hace como lo que nosotros queremos saber de su nacimiento y de cómo surgió su primitiva alma de barro dúctil. De este barro su forma fue saliendo delicadamente sugerente y precisa como la misma imagen que le había inspirado: el modelo de la muchacha severamente risueña, y al que ella quería parecerse, pero dejando ocultas las huellas trabajosas y materiales del largo quehacer de su creación". (2)(pág. 243).

En conclusión, determinamos que Francisco López Hernández es un escultor cuya intimidad se ve reflejada a través de su obra; como referencia, nos remitimos al capítulo sobre ésta última, donde a través de los apartados de escultura, relieve, dibujo y arquitectura vemos reflejadas continuamente a las personas que componen su familia y amistades, así como representados constantemente y según las épocas, aquellos sitios en los que vivió o donde circunstancialmente ha estado por motivos de estudios y viajes. Todas estas vivencias conforman unas imágenes biográficas que nos dan clara cuenta de la importancia que para F.L.H. tienen, dentro de su trayectoria artística, sus propias vivencias, desarrollándose un camino paralelo entre ambas. Incluso utiliza a las personas de su entorno a la hora de abordar temas de encargos, como es el caso de sus colaboraciones en el campo de la arquitectura.

2. El individualismo como consecuencia del respeto a la intimidad.

"Todos somos individuos. Todos vivimos en un espacio que ha de ser hecho nuestro, apropiado. Según Rousseau, el primer hombre que acotó un trozo de tierra y dijo 'esto es mío' estableció la propiedad privada. Del mismo modo, el primero que cerró una puerta para aislarse de su entorno fundó la esfera privada. Así como la institución de la propiedad supuso la transición de la naturaleza a la cultura, la de la esfera privada permitió la separación del hombre respecto del grupo, el paso de la comunidad a la sociedad y, en consecuencia, el reconocimiento de la individualidad. La esfera privada es el lugar donde 'el uno' toma consciencia de su existencia frente a los muchos, el nido donde el individuo tiende a desarrollar sus potenciales, lejos del ruido de la colectividad". (3)(pág. 15).

Desde principios de siglo, el individualismo está considerado como un fruto de los tiempos modernos, que nace simultáneamente con la era de la industrialización, que crea una sociedad estructurada por la división del trabajo. Esto hace que el individuo se libere de los vínculos tradicionales; sin embargo, toda libertad requiere un precio y a su vez otro tipo de dependencias. Es frecuente asociar la práctica de la individualidad con la consecución de la autorrealización y más hoy en día, cuando las colectividades están en crisis, debido a una serie de hechos sociales como la crisis económica, la decepción ante el fracaso de los ideales políticos, y la transformación de la sociedad misma, que pone su futuro en manos de gestores, los políticos, que se alejan de la participación de

a colectividad a la que representan.

oy se valora más cómo se siente uno al hacer algo, que aquello que se ha hecho. El éxito se considera más desde el punto de vista personal que desde el del público.

estas premisas se dan sobre todo en aquellos individuos que desarrollan una actividad personal, y el arte entra en esta categoría muy ampliamente; es muy habitual encontrarnos artistas que se aíslan del exterior para mejor desarrollar su trabajo, incluso a riesgo de caer en uno de los peligros más comunes de esta postura, el narcisismo.

el caso de Francisco López Hernández existe un cierto aislamiento, necesario debido a las características de su obra.

obstante, su individualidad se sitúa dentro de una colectividad con la cual realiza intercambios constantes: sus amigos, familiares y compañeros de grupo artístico. En él, la actitud de la individualidad está relacionada directamente con la preservación de su intimidad, no sólo en cuanto a su persona sino también a su mundo colectivo, formado por un pequeño púsculo de seres con los que se relaciona de distintas maneras. No es el suyo, sin embargo, un aislamiento total, como demuestra su dedicación a la enseñanza, que se trata más ampliamente en el capítulo dedicado a las influencias en su entorno.

3. El tiempo como poética de una sensación efímera.

"Extraño también el sentido de duración
a la vista de algunas pequeñas cosas,
cuanto más significantes mas conmovedoras:
Aquella cuchara,
que me ha acompañado en todas las mudanzas,
aquella toalla
que ha estado colgada en los mas diversos cuartos de baño,
la tetera y la silla de enea,
arrumbados años y años en el sótano,
o guardadas en alguna parte,
y ahora, al fin, otra vez en su sitio,
ciertamente en un sitio distinto que le corresponde desde siempre,
pero sin embargo el suyo,
Y ocurre también que los lugares de duración carecen de brillo;
a menudo no están señalados en ningún mapa,
o no tienen allí nombre alguno".

PETER HANDKE.

La de las características más peculiares de la obra de Francisco
Jepz Hernández y del grupo al que pertenece es la peculiar
interpretación del sentido plástico del tiempo, más poética que
filosófica.

"Es un caso de percepción de revelación de la forma en cuya
representación se afana como quien quisiera dotar con la firmeza y
contundencia de una piedra ese efímero momento excepcional de la visión".
(1)(pág. 59).

Se concibe el tiempo como una situación, como el elemento que da vida al alma humana; no se trata del tiempo de los sucesos, sino de las vivencias. La duración es un sentimiento efímero; como dice Andrey Tarkovskiy:

"El tiempo y el recuerdo, están abiertos el uno para el otro, son dos caras de una misma moneda. Está absolutamente claro que fuera del tiempo tampoco puede haber recuerdo...Un hombre que ha perdido sus recuerdos ha perdido la memoria, está preso en una existencia ilusoria...". (4).

En su obra F.L.H. ahonda en la memoria artística y personal, vinculándose así al mundo visible; su labor no es una imitación sino un recordatorio de lo real, cuya imagen se nos muestra estática, intemporal. En vez de dramatizar el tiempo lo espacializa, optando así por una visión poética del mismo; esta actitud hace que jamás abandone la estrecha vinculación con lo que hay detrás y delante del mundo visible, la materia y la memoria de la vida, y sirve de conexión entre su grupo.

"Un trozo de jardín o de ventana de María Moreno; una máquina de coser o un interior mequino de Isabel Quintanilla; el alfabeto de su vida cotidiana, epifanías de lo modesto. No es el recogimiento contemplativo del estilo Biedermeier, sino la extrañeza de las cosas a pesar de su proximidad, el ambiente de despedida y de pérdida a pesar de la presencia. ¿Procederá de allí el esfumado, el velo que cubre las cosas y los colores? La luz es el gran tema de ellos, y esto significa el tiempo. La implacable luz española, la claridad de la melancolía". (8).

4. Lo cotidiano.

podríamos considerar lo cotidiano como uno de los factores fundamentales de la concepción que del tiempo tiene F.L.H.

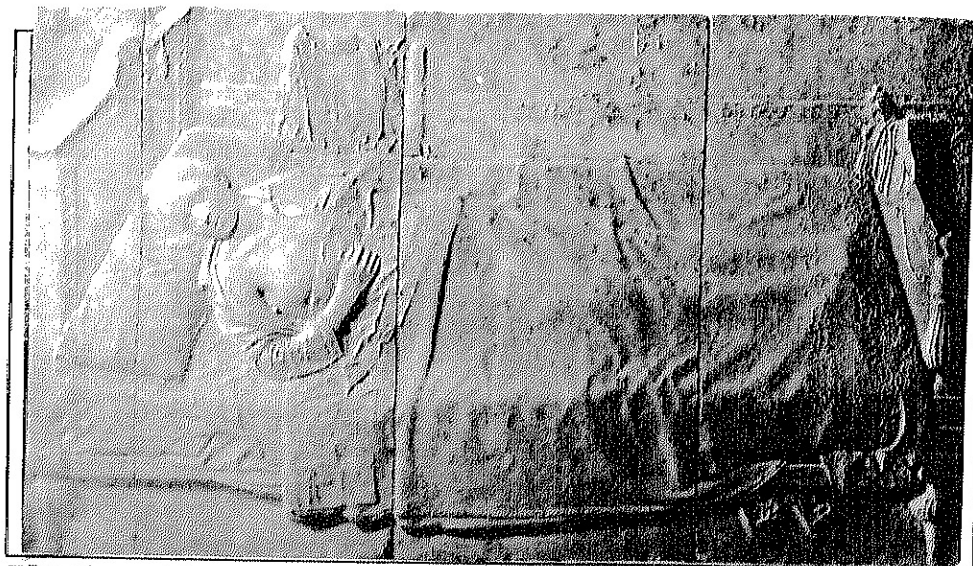
Esto se presenta como un distanciamiento mental, en cuya perspectiva el hecho común se torna misterio y el diario acontecer aparece, como lo inusitado, lo sin precedentes.

"La inmediatez de su presencia hace paradójicamente invisibles las cosas: sólo un leve alejamiento posibilita su visión". (5)(pág. 8).

"El hogar, el jardín, las personas más cercanas, el paisaje son para ellos los modelos de la pura naturaleza, y a través de ellos se convierten en auténticos valores del arte. Así que esta rara combinación entre humanismo, afán de trabajar y capacidad artística, en el fondo son la respuesta a nuestra pregunta, y además todo lo que es independiente del tiempo, tiene algún tipo de parentesco". (8).

Los momentos aislados del día, de cada día, son elegidos en el punto incipiente de su propia y sencilla revelación, son trasladados a la obra de arte. Con la misma irresistible e insignificante realidad con que ofrecieron al artista su reclamo, al rememorarlos nos ofrecen la fuerza del instante, enriqueciéndolos con su propia experiencia. Esta es una característica que comparte con sus compañeros de grupo.

"Tienen que realizar sus obras en consecuencia a su forma de vida cotidiana, quizás sea una característica muy peculiar de la obra de F.L.H. y de sus compañeros de grupo". (7)(pág. 39).



Ilustr. 41

5. Una distinta concepción del tiempo.

En la obra de estos realistas, el tiempo es un factor determinante, una característica exclusiva. La concepción que de él tienen les lleva a situarse en contraposición a la mayoría de los artistas contemporáneos. Una de las características del "hombre moderno" precisamente, es la valoración que del tiempo le hace; parece como si nos moviéramos en un torbellino incesante de acontecimientos, los movimientos artísticos se suceden con una velocidad desmesurada, al igual que los hechos en la vida real. Dentro de esta vorágine, estos artistas se han creado su propio "modus vivendi", defendiéndolo aun a costa de permanecer ignorados, o menospreciados con la excusa de "no ser de su tiempo". No obstante, se podría considerar esta actitud no como una rebelión, sino como una manera distinta de aceptar las cosas fruto de una sensibilidad que mantienen aun a riesgo de permanecer en el ostracismo.

"La sensibilidad del hombre actual, precisa de la contemplación de un arte que está realizado con sosiego, con calma con amor y que se aleja de uno de los principales males de estas décadas: la prisa". (6).

6. Citas.

- (1)- LOPEZ HERNANDEZ, Francisco. "Divagaciones de la memoria, F.L.H. escribe sobre su obra", *Otra realidad, compañeros en Madrid*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid 1992, 351 pp.
- (2)- QUINTANILLA, Isabel. "Sobre Francisco López", *Otra realidad, compañeros en Madrid*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid y Fundación Humanismo y Democracia, Madrid 1992, 351 pp.
- (3)- BEJAR, Helena. *El ámbito íntimo. Privacidad, individualismo y modernidad*. Alianza Universidad, nº 531, Alianza Editorial, Madrid 1988, 1990. 263 pp.
- (4)- CALVO SERRALLER, Francisco. "Otra realidad compañeros en Madrid" *Memoria de una amistad artística*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, Fundación Humanismo y Democracia, Madrid 1992, 331pp.
- (5)- AMON, Santiago. *Contemporary Spanish Realists*, Galerie Marlborough, Londres 1973.
- (6)- NAVARRO, Leandro. *Realismo y Figuración*, Fundación Rodríguez Acosta, Granada 1988.

(7)-VV.AA. TEIXIDOR, Pepita y AZAHARA, Pedro.
QUADERNS, Colegio Oficial de Arquitectos de
Cataluña, Barcelona, Abril-Mayo-Junio 1984.

(8)- WUTHENOW, Ernst. Realistas Españoles,
Galería Kornfeld, Zurich, 3-10/15-11/1975.

NDICE DE ILUSTRACIONES AL PRESENTE CAPITULO.

Nº41- LOPEZ GARCIA, Antonio. Escayola, 121 x 208
x 20 cms. *Mujer durmiendo*, 1961, Col. particular.

ABRIR CAPÍTULO V

