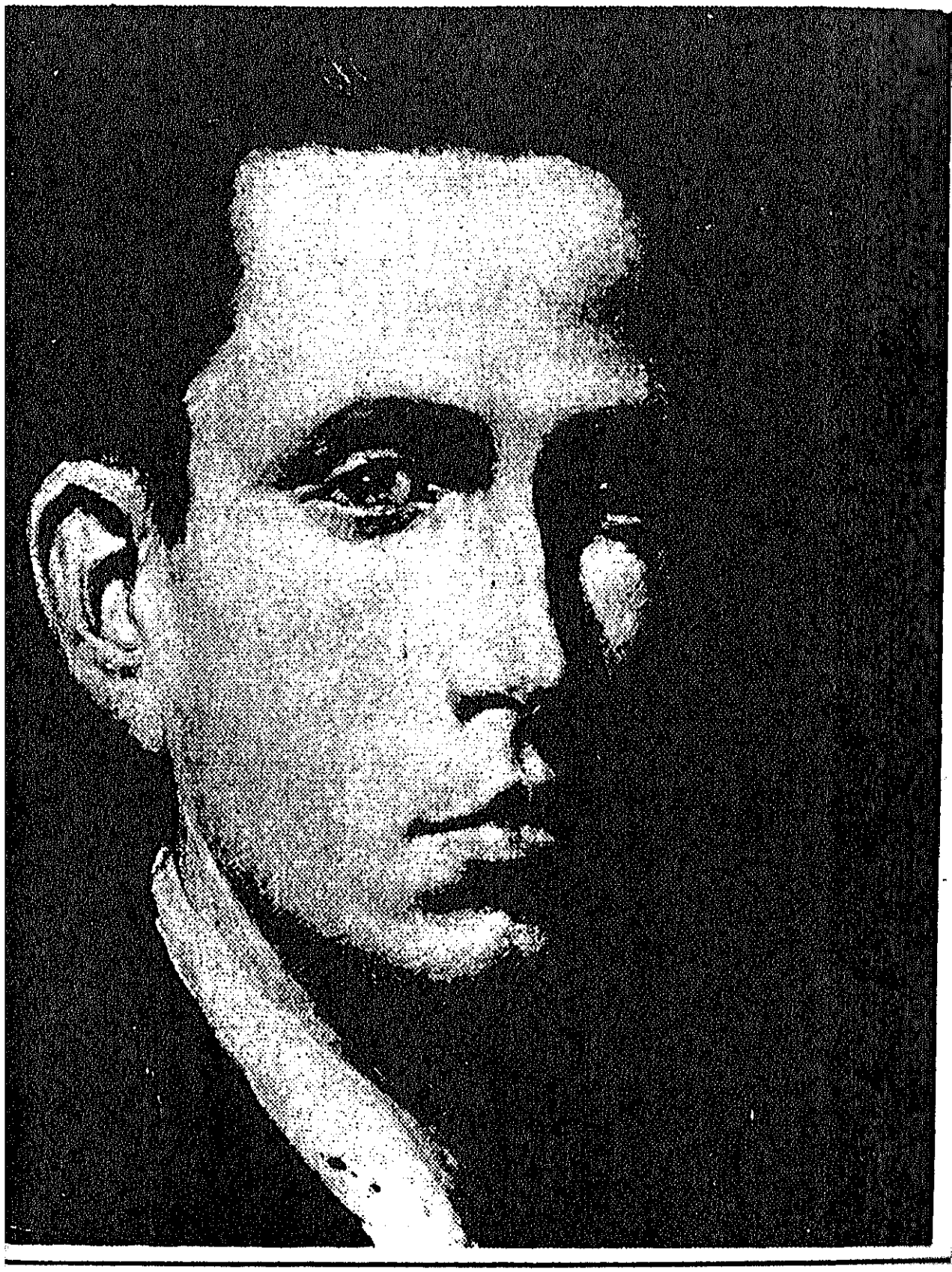
TESIS DOCTORAL:

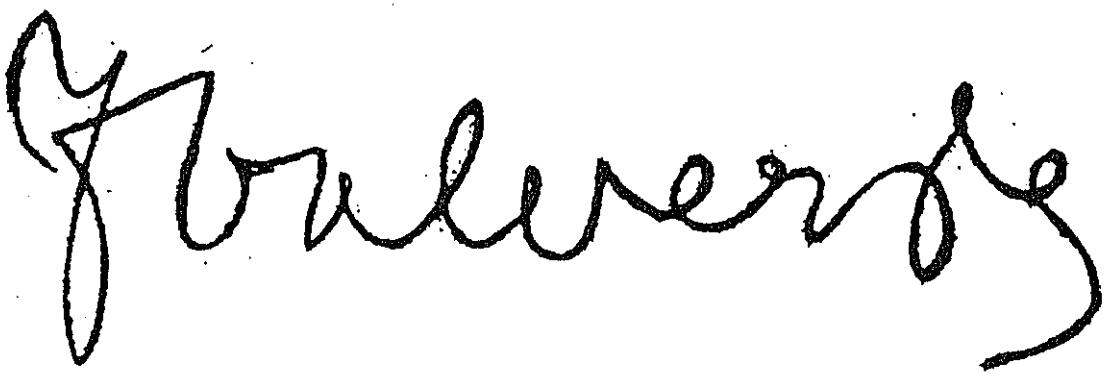
EL DIBUJO EN LA OBRA DEL PINTOR SEVILLANO JOAQUÍN VALVERDE".

Trabajo de investigación presentado para la obtención del grado académico de Doctor por
José Enrique Pinaglia Gavira.
Ha dirigido el trabajo el profesor
Dr.Francisco Echauz Buisan.

Se presenta en el Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de S.Fernando de la Universidad Complutense de Madrid.



AUTORRETRATO



PALABRAS LIMINARES.

Con el transcurso de los años, los acontecimientos y hechos que nos rodean, actúan más ampliamente en nosotros, se vuelven más sutiles y delicados, produciendo y facultándonos para que aquella impresión primigenia, se convierta en algo mucho más profundo, permanente, casi inalterable con el tiempo, pero consciente de lo revelador e inaudito.

La obra de Valverde, sus dibujos en concreto, motivo de este trabajo, han ido horadando las profundidades de mi persona, llegando a ser posible que mi percepción sobre ellas, creciera y aumentara sin tener que considerarlo.

La observación que podamos hacer ahora, es por tanto producto de los años, y de la propia experiencia, impensable con anterioridad. La nostalgia, el remontarnos al pasado casi olvidado, actúan y crean en nuestra memoria momentos de gran intensidad que se consuman en la impresionabilidad de los acontecimientos sin tener apenas capacidad para podernos detener en reflexionar sobre lo ahí sucedido y menos aún capaces de captar lo revelador de todos esos momentos.

La mayor satisfacción, ha estado en encontrarnos próximo al pintor y tener pláticas y conversaciones, y recibir lecciones sobre arte, pintura, nada desdeñables y llenas de un vagaje experiencial, lógicas

por otra parte de un excelso e ilustre artista. Aquellas conversaciones íntimas y esclarecedoras en torno a su propia persona, sus modales amables y la conversación suavemente dubitativa, además de existir una gran diferencia de edades, existían muchos años de diferencia, avatares, variadísimas experiencias, grandes viajes, bastantes horas en grandes museos, análisis y estudios de grandes obras y un largo etc..., entre su edad bastante avanzada por otra parte y mi temprana existencia en este mundo. Todo ello producían en mí dificultad para llegar a ahondar y poder dominar la intensidad de sus exégesis que al mismo tiempo permitirían calmar esa sed de quererlo comprender todo, pero que por mucho que me afanara, este deseo no se llegaba a producir. Y en multitud de ocasiones el asombro llegaba a adueñarse de mí en muchos de nuestros encuentros.

Los momentos de asueto no tenían lugar. Estos momentos requerían de enorme concentración, exigencia previa, básica si el empeño o solicitación se encontraban en hurgar en sus enseñanzas. La captación no hace su entrada de inmediato, pero lo determinante de estos encuentros era que habían calado hondamente.

Con posterioridad a su muerte, era necesario reconocer el interés de su obra. Tal vez, las paredes que soportaban sus obras, han estado acompañándome durante largos años, han configurado mi singladura artística. Su mundo estaba representado y colgado en aquellos muros: recuerdos, retratos, figuras animadas, espacios inmensos, cuadros colosales que estaban narrando el transcurso de su vida. Todas estas cosas estaban enriqueciendo mi propia experiencia. El regusto por la tradición, el gusto casi reverencial y casi místico por costumbres enormemente arraigadas en su vida, formando parte de su habitat natural, se

convertían en propia existencia, en cuadros y dibujos. Constituían parte de su fluctuante e intensa existencia. No poseían el menor ribete de superficialidad desdén e indiferencia por todo aquello, por el contrario poseía un gusto bastante refinado, sutil, exquisito y bello, con una existencia muy armónica. Valverde disfrutaba de todo lo que la vida le iba mostrando, impregnándolo en todas sus obras, aunque quedarán inconclusas algunas de ellas. La lentitud en la realización de sus obras, define el genio creador e indica la necesidad que él tenía de estudio y análisis, al igual que ocurriera en este aspecto con el pintor oficial de la República de Venecia Tiziano Vecellio, quedando patente en sus mejores obras no tanto displicencia -fue un trabajador infatigable- como su necesidad de estudio y análisis. Llegó a decir: *"Quien improvisa al cantar, no puede componer verso erudito ni bien rimado"*.

El transcurrir en su carrera artística, sus cuadros en definitiva habían invadido con toda su presencia desnuda y callada la casa que me vio crecer.

Todo lo dicho me indujo a objetivar y concretar que era necesario valorar su imagen a través de una parcela de su arte, el dibujo, sus dibujos.

También hemos de aclarar que el motivo que nos ha llevado a la realización de este trabajo, es fundamentalmente la constatación de que no se ha escrito con profundidad y extensión sobre la obra de Valverde, ni en su pintura y mucho menos en sus pedagógicos, aunque sencillos dibujos y bocetos.

Después de mucho recapacitar, tendría que decidir cuál era el marco propicio en donde debía de llevarse a cabo el trabajo de investigación.

Pasado algún tiempo, decidí que lo mejor era establecer contactos con la Facultad de Bellas artes de Madrid, porque casi buena parte de su vida estuvo vinculada a esta ciudad, en la que impartiría clases en lo que se llamaba entonces Escuela Superior de Bellas Artes San Fernando.

Ayudó a jóvenes promesas del mundo del arte, tanto de Madrid como fuera de ella, forjó y educó a generaciones de artistas durante largos años, prácticamente su vida profesional quedó vinculada para siempre en esta Escuela Superior. Qué mejor lugar para albergar su obra dibujística.

Quisiera agradecer la profunda y notable acogida que ha supuesto este trabajo para el catedrático de Dibujo D.Francisco Echanz Buisán, al que debo con enorme gratitud que haya podido realizarlo en la que hoy es Facultad. Sin su colaboración, sin su orientación no hubiera podido ser posible que tal investigación se llevase a buen término.

Agradezco también, la buena disposición que ha estado ofreciendo el Director del Departamento de Dibujo D.Alvaro Aparicio Latasa, que durante todo este tiempo y cuando ha sido requerido me ha facilitado y agilizado cuantos trámites han sido necesarios.

Quiero mencionar también a D.Francisco de Asís López García, profesor Agregado en el Instituto Nacional del Puerto de Santa María, cuya colaboración prestada en el campo sobre percepción e imagen visual ha sido muy valiosa y gratificante.

INTRODUCCION.

Debemos expresar ante todo que la inclinación que se puede producir ante una obra de arte, ya sea por una pintura, escultura o dibujo es sobradamente natural y de alguna forma hasta loable. Esto bien podía ocurrirnos. Ahora bien, algo que debemos tener en cuenta, es que aunque el tema que nos refiera una pintura, escultura o dibujo no sea de nuestro agrado, es conveniente trascender esa actitud, para darnos cuenta que la hermosura, armonía o su elegancia, no residen precisamente en la belleza de su asunto.

La confusión en muchas ocasiones, proviene de que varían mucho los gustos y criterios acerca de la belleza. Pero al igual que con la belleza sucede con la expresión de un árbol o un personaje en un dibujo, a veces nos sentimos atraídos cuando podemos comprenderlo con facilidad, y sin apenas dificultad, sintiéndonos profundamente emocionados. También podemos toparnos con una dificultad. Admirar la destreza del artista al representar los objetos y la veracidad de los mismos, como si quisiéramos que fueran de verdad.

Es absurdo también, y esto es algo que también queremos destacar aquí, manifestar repudio o indignación por esas distorsiones de la Naturaleza que el artista haya creído convenientes y necesarias hacerlas en su obra.

Hemos llegado a la conclusión de que es perfectamente correcto dibujar de modo distinto a como son, cambiarlas y alterarlas de un modo u otro.

Al encontrarnos delante de estos dibujos ha podido ocurrirnos creer que algunas cosas que se representaban estaban mal dibujadas, eran incorrectas, sin embargo antes de hacer nuestros juicios tuvimos en cuenta:

Por una parte, si el artista no consideró más conveniente alterar la apariencia de lo que vio.

Por otra parte, era necesario no condenar ninguna de las obras, aun si creyéramos que algunas estuvieran mal dibujadas, a menos que estuviésemos completamente seguros de que es el artista y no nosotros el que se encuentra en el error.

Debíamos estar preparados para creer que la Naturaleza no tiene por qué aparecer siempre como en aquellos dibujos o pinturas a las que la generalidad está acostumbrada.

Si intentásemos por algún tiempo descongestionarnos o pretender olvidar cómo han sido representados árboles, paisajes, casa, etc..., y contemplásemos las cosas como si se trataran de un primer descubrimiento, todas las cosas podrían adoptar múltiples formas. Existen pintores, que soslayan cualquier idea previa, eludiendo prejuicios acerca de cómo se representan las cosas. Esta actitud no siempre resulta fácil, pero los artistas que mejor lo consiguen producen obras irrepetibles e interesantes. Nos enseñan a contemplar nuevos atractivos en la Natura-

leza.

En ocasiones, los prejuicios creemos nos impiden gozar de aquellas obras que por no ser habituales podemos considerarlas importantes.

Al reflexionar sobre todas estas particularidades, bien podríamos pensar, que los grandes artistas en muchas ocasiones intuyen lo que tienen que hacer, como si no siguieran reglas fijas. Cuando han brotado críticos creyendo conocer las leyes de su arte y han existido artistas que las han querido poner en práctica, los resultados logrados, no llegan a producir resultados dignos de alabanza.

Es enormemente complejo expresarnos con palabras, cuando nos encontramos verdaderamente ante una obra maestra. Naturalmente que con esto no queremos decir que existan muchas obras que nada tengan que ver con esta categoría de obras. Pero creemos que para gozar de las grandes obras conviene mantener una mente limpia, capaz de percibir esa armonía oculta que emana de la propia obra; un espíritu capaz de elevarse por encima de todo, no enturbiado con palabras altisonantes y frases hechas. Es casi mejor no saber nada acerca del arte, que poseer una especie de semiconocimiento o snobismo.

Hemos querido apuntar algunas de las trabas con las que podíamos habernos encontrado y en las que podíamos haber incurrido. Es necesario que hablemos con toda legitimidad del arte del dibujo, queriendo decir con ello de manera explícita que el dibujo, por sí mismo, es un arte diferente y no tan sólo un preliminar de la pintura.

Los antiguos aprendían a dibujar pintando. El pincel se les daba

desde muy pequeños sintiéndose obligados a dibujar con él, de manera que cuando tenían que utilizar el carboncillo, lo hacían con la ligereza de un pincel. Los antiguos empleaban el dibujo cuando se encontraban en el cenit de sus posibilidades y entonces era para anotar rápidamente una idea o el estudio de un modelo, pero nunca como una actividad que les sirviera para ayudarles a pintar.

En el trabajo de investigación que vamos a realizar el dibujo constituye un arte separado, distinto de la pintura, subsidiario de ella, puesto que proporciona un medio para anotar rápidamente momentos de visión de pensamiento que pueden, posteriormente, ser trasladados a la pintura, pero sin tener una relación inmediata con el proceso de elaboración de la misma.

Si deseamos profundizar en lo que significa el arte contemporáneo, nos encontramos por un lado con fanáticos defensores de los movimientos vanguardistas, y por otro lado con los sistemáticos negadores que no desean ni siquiera comprender.

Vamos, pues, a detenernos y hagamos un recorrido por los movimientos actuales en el arte del siglo XX.

La nota predominante en todo el proceso de la cultura contemporánea es: la rapidez. Se han quemado etapas en un proceso de velocidad creciente. Ha aumentado el número de generaciones que coexisten, ya no son tres solamente, sino hasta cinco.

Recordemos las etapas del proceso artístico desde el siglo XVIII; Barroco, Academicismo, Neoclásico y, en el tránsito del XVIII al XIX,

coincidiendo con la Revolución Francesa, el estallido individualista del Romanticismo.

A mediados del siglo XIX, la religión era la Naturaleza, la realidad y servían como instrumento para su estudio. También influyó la fotografía en el proceso pictórico, de ahí los supuestos del absoluto realismo de hacia 1.850, trayendo como consecuencia el positivismo.

También la aparición de unos artistas rebeldes a los convencionalismos de taller, dio al movimiento que llamamos impresionista; un aire de liberación.

Hacia 1.899 comienza la crisis de la pintura contemporánea. Una insatisfacción creciente volvía a poner sobre el tapete los problemas eternos de la creación artística y de los ideales humanos.

La importancia de la generación que hacia 1.889 sintió los nuevos apetitos de arte, fue, precisamente, la de recordarnos que sin espíritu no hay arte. La nueva pintura comenzó a sentir la nostalgia de construcción, de ordenación y de composición, afirmándose el valor decorativo, es decir, la armonía que debe expresar una pintura ante cualquier espectador.

La rebelión de 1.890 desembocó en el simbolismo, que renunciaba a lo real brotando de él todas las tendencias del arte llamado moderno y quedando afirmada la correspondencia entre el valor decorativo de la obra de arte y la expresividad subjetiva.

Las direcciones fueron muy variadas, coincidiendo todas ellas en

suponer que hay una belleza pura, desconectada de la imitación de la Naturaleza. Pero si abstraemos del contenido toda representación natural o imitativa nos encontramos con un vacío difícil de llenar. Entonces los pintores huirán de toda clase de anécdotas, de todo regusto sentimental, buscando asuntos triviales.

El cubismo se basa en el gusto por las formas simples (pirámides, poliedros, cilindros).

El fauvismo es el goce apasionado del color. "Colores dispuestos en un cierto orden".

El expresionismo será el antecedente del llamado superrealismo, tomando elementos del subconsciente o del ensueño, llegando a la meta del subjetivismo que los simbolistas iniciaron.

Todas estas corrientes expresan una profunda necesidad del hombre de nuestro tiempo; el ansia de poder, la voluntad de deformación del mundo, de ahí que todos los movimientos del arte contemporáneo necesiten de una construcción teórica.

La imaginación -había dicho Delacroix- es la primera cualidad del artista... y aunque parezca extraño la mayor parte de los hombres carecen de ella.

Así pues, todo el proceso de la pintura moderna se nos afirma, como un irrealismo. El arte llamado abstracto que ha nacido ya, acaba muchas veces creando fetiches que se imponen a su propio creador, y aterroriza a los contempladores.

Tampoco hay que olvidar que no toda la pintura avanzada de hoy ha tenido que seguir las vías del arte abstracto o deshumanizador. Una de las tendencias que hace veinte o veinticinco años dieron más sazón a la pintura francesa fue la que un historiador de ella llamó "la vuelta al buen sentido". Asselin decía: *"la pintura debe ser algo más que una decoración para el muro. Un alimento para nuestra vida interior"* (1).

En primer término, frente a la racionalidad y al humanismo, la pintura actual -dice Dorival- afirma el ilogismo de la creación. Finalmente nos indica la imposibilidad de llevar a punto de terminación, reposada y perfecta, un cuadro de hoy, lo que pudiéramos llamar bocetismo crónico (2).

El objeto de la pintura moderna no es otro que la deleitación. Lo que nos atrae es su inestabilidad,, el desequilibrio que indican sus cambios súbitos de orientación, contra limitaciones humanas que, esas sí, parecen eternas. En definitiva, el artista de hoy como el hombre de hoy, no sólo se apasiona por la verdad, sino que quiere utilizarla para imponerse a la realidad misma, a la Naturaleza.

Todo equilibrio, difícil siempre, se ha roto y esta ruptura suele ser, en lo individual y en lo social, más difícil aún de restaurar con buenas intenciones. Y debemos ver en el arte actual en su angustiada aspiración, en su ansia de autenticidad y de pureza, un cierto impulso de salud, a pesar de todas las contradicciones (3).

En el caso particular del artista que nos ocupa en esta ocasión, Valverde, podemos indicar que no perteneciendo a ninguna de estas corrientes artísticas, sí tiene connotaciones de todas o casi todas ellas.

Parece que estaba interesado en extraer lo ideal, lo que más nos enseña en cada caso. buscando el tema. el momento, el elemento, el personaje..., apropiado en cada uno de los dibujos que son objeto de este estudio.

NOTAS

INTRODUCCION

(1) LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE, Arte de Hoy, Torrelavega (Cantabria): Ed. Cantalapiedra, 1.955, págs. 18-19.

(2) Ibidem.

(3) Idem , pág. 21.

NOTAS HISTORICO-BIOGRAFICAS.

De forma breve y sucinta es necesario al menos apuntar algunos acontecimientos que llegaron a conmocionar la vida española, y que vienen a producirse dos años después del nacimiento de nuestro artista.

España contempla la pérdida de sus dos últimas colonias Cuba y Filipinas, era el año 1.898. Esta sacudida y la derrota frente a Estados Unidos, crean gran desaliento y excepticismo.

El espíritu de la época se encuentra presidido por una burguesía conservadora, que triunfa a partir de 1.840. Desde este momento se puede dar por terminada la hegemonía del romanticismo. A partir de ahora proliferan las academias, ateneos y demás sociedades eruditas animadas por la burguesía, siendo estos los centros de donde irradia la nueva cultura. Existe una preocupación manifiesta por los valores morales convencionales.

El romanticismo deja un vacío ideológico y estético, sirvió para glorificar sistemáticamente el pasado introduciendo el concepto de patriotismo, despertando de este modo la preocupación por lo nacional en muchos intelectuales.

Ante una Europa con aires de progreso que se lanza animosamen-

te a la industrialización y a la modernización en todos los campos, se apodera de nuestros intelectuales un sentimiento de frustración ante el espectáculo de una España estancada, marginal y postergada (1).

Dichos acontecimientos actúan como un revulsivo en las conciencias de un grupo de artistas, que, como menciona D. Enrique Lafuente Ferrari en la Revista Clavileño, «pertenecen a una generación española que yo me atrevería a llamar, con rigor aproximadamente cronológico, la verdadera generación del 98, de la que quien escribe estas líneas pudiera esbozar alguna precisión confidencial, porque esta generación es la suya propia» (2).

Esta figura que es Valverde considerada por la crítica del momento como figura epónima, es la gran triunfadora de su promoción durante su estancia como pensionado en San Pietro in Montorio, Roma. La generación de Valverde formada por este a la cabeza, estaba constituida por hombres muy diferentes entre sí, penetrados de un pesimismo básico, grandes artistas todos ellos, con mentalidad burguesa y unas preocupaciones estéticas muy grandes.

Hay que tener en cuenta que durante estos años la pintura se encuentra dominada por las nuevas derivaciones de la pintura de historia, pintura de "exposición" y que tiende al colosalismo de los cuadros. La preparación y documentación del tema era lo principal, llegando a la minuciosidad más absurda.

Destaquemos como figura representativa a Eduardo Rosales (1.836-1.873) sin embargo, la pintura histórica tiende fácilmente al realismo. El realismo y la pintura social constituyen una reacción derivada

del cuadro de Historia, aunque cae en sus mismos vicios, derivándose hacia el lado folletinesco y ensalzando y sublimando la miseria.

El paisaje había sido un tema pictórico abandonado por los grandes pintores españoles de los que sólo Velázquez había dado cumplida muestra de su afición a lo paisajístico. En el siglo XIX, por compensación, cambia la trayectoria y el paisaje se convierte en uno de los motivos pictóricos que se repiten más frecuentemente.

Este es a «grosso modo», el panorama con el que se encontraría Valverde al nacer.

Joaquín María de Valverde y Lasarte, nació en la ciudad de Sevilla el 21 de agosto de 1.896, a las ocho de la mañana. De acuerdo con el acta de nacimiento y la fe de bautismo, este nacimiento se situaría en la casa número 36 de la calle Calderos, en la actualidad llamada Juan Ramada. La casa fue tomada en régimen de alquiler durante algunos años. Su padre se llamaba José de Valverde y Ruiz de Somavia, natural de Cádiz, de profesión Jefe de la Armada, casado con Amparo Lasarte y López de Azcutia, natural de Sevilla (3).

Si tuviéramos que esbozar la personalidad del padre del que sería años más tarde artista de profesión y vocación, podemos decir que era un hombre sobrio, de carácter fuerte y criterios firmes. Poseía hondura humana, lo que le hacía profundo y prudente. Guardaba una gran reserva para sus cosas íntimas. Tenía ciertas dotes de creatividad para la pintura. Existen algunos cuadros que nos muestran el exquisito sentido de la observación que tenía y el gusto por el color. Hombre de gran sensibilidad para con la vida y profundo sentido religioso, acre-

centado por la muerte de sus padres a temprana edad y por el cumplimiento de sus obligaciones, teniendo que asumir responsabilidades de riesgo y desventura. Poseía simpatía y demostraba sociabilidad para con los demás.

La madre era una mujer fuerte y de agradable carácter. Supo llevar con bastante entereza y dignidad aquellos momentos difíciles con que la vida le golpeó. Sabía combinar el sentido del humor con el recato y la discreción hacia los demás. Poseía unas convicciones bastante claras sobre la religión y la vida (4).

Los padres habían contraído matrimonio en Sevilla, D. José ya era oficial de la marina de guerra. Las responsabilidades y las misiones encomendadas eran grandes y arriesgadas, y los tiempos que corrían, 1.884-1.890, estaban siendo muy movidos en nuestro país. La profesión de marino lo mantenía apartado de la familia, así que decidió hipotecar su carrera por su familia, pasando a desempeñar destinos en tierra que lo mantuviesen más cercano al medio familiar.

El matrimonio llega a Cádiz, y toma posesión de su nuevo destino el 12 de febrero de 1.885. Habían nacido Amparo, Mercedes y Pepe. El 14 de mayo de 1.892 toma posesión como Secretario Comandante General del Arsenal de la Carraca en San Fernando. Pasa a ser un año después Ayudante Mayor del Arsenal de la Carraca. En estos años nacen tres nuevos hijos Aurora, María y Guillermo (5).

La familia Valverde contaba con seis hijos. Nuevamente se trasladan ahora para residir en Sevilla. Aquí D. José pasa a ingresar en la escala de reserva tomando posesión de su último cargo como segundo

comandante de marina en la Torre del Oro de Sevilla (6). Ya en esta ciudad y a los tres años de haber nacido María se produce un nuevo nacimiento, es un niño, le pondrán el nombre de Joaquín María, es el séptimo hijo. Contaba Joaquín con sólo dos años cuando nace el último de los hijos, esta vez es una niña, su nombre Juana. Al poco de nacer la familia se traslada a Córdoba. Ya no es por destino sino por razones de salud. D. José padecía la enfermedad de la diabetes, y siempre buscó lugares abiertos y tranquilos. Al principio estuvieron viviendo en amplios pisos hasta llegar a establecerse en una villa de campo llamada "La Camila", hoy en pleno casco de la ciudad. La familia quedó constituida por ocho hijos.

Eran años esplendorosos y alegres, las tertulias eran frecuentes, la casa siempre era muy visitada, se respiraba un ambiente distendido; su padre al fin se sentía descansar y al mismo tiempo toda la familia. Las relaciones sociales eran algo cotidiano y normal.

Joaquín María recibe sus primeras lecciones en el Colegio Salesianos (7). Aquí recibe clases de primera enseñanza. Joaquín Valverde en una entrevista realizada el 15 de diciembre de 1.892 refería que a través del ejemplo y los modelos adquiridos dentro de la familia obtuvo prácticamente su formación.

Era un niño dócil, bondadoso, cariñoso y bastante discreto. Además le gustaba escuchar y observar, también era taciturno y reservado. Le gustaba mucho el silencio y era bastante delicado. Sus primeros garabatos comienzan en un ambiente de entera intimidad, en la casa de sus padres.

Los primeros trabajos que realiza los hace junto a su padre, este fue discípulo de un pintor de cierta fama por aquellos entonces, gaditano de nacimiento, pintor de bodegones, se llamaba Sebastián Gesa.

Cuando el tiempo lo permitía y el frío apenas se hacía notar, su padre buscaba la forma de juntarlos a todos y subirlos a la azotea de la casa en "La Camila", por la noche, para poder observar el firmamento, el cielo estrellado. Les hacía tumbarse en el suelo y él al tener conocimiento sobre la astrología, les iba indicando la posición de las estrellas más importantes, les hacía contemplar y observar el inmenso cielo.

En los ratos de asueto, el padre con enorme paciencia les enseñaba la forma de manejar las acuarelas. A sus hermanas se les daba muy bien el manejo de estas, sobre todo cuando su padre les ofrecía libros de "tierra santa" como les llamaba ellos, en donde se podían encontrar grabados y obras de cierto interés. Estos libros cumplían una doble función, por un lado servían de distracción, pero por otro se empleaban para dar colorido y vistosidad a las láminas que se reproducían. Joaquín recordaba que existían verdaderas obras de arte; le impactaron algunas del pintor Arma Tadema, que más tarde y con los años llegaría a conocer. " La Camila" contenía todos los ingredientes que cualquier niño puede desear (8). Contaba con un invernadero precioso, lleno de flores y plantas exóticas, de un colorido muy bello y contrastado. Alrededor de la casa existía una variada y frondosa vegetación combinada con exquisito gusto. Existía también una zona reservada para pájaros y patos.

Las referencias y fuentes consultadas, nos indican que desde muy temprana edad manifestó una refinada sensibilidad y aguda observación; el habitat era tan propicio que realizó muchos ejercicios sobre dibujo que iban desde hacer el movimiento de una hoja, a reflejar distintas secuencias apropiadas de un pájaro. El colorido era tan variado que muy pronto comenzaría a realizar ejercicios sobre el color. Joaquín María iba despertando y desarrollando excelentes dotes de artista, que más tarde se verían refrendadas y puestas de manifiesto en obras de gran colosalismo.

Los hermanos mayores de Joaquín traban gran amistad con el artista Julio Romero de Torres que frecuentaba "La Camila" y participaba en las tertulias.

En ocasiones el pintor cordobés Julio Romero hacía comentarios y observaciones sobre pintura, de las que seguro tomó buena cuenta el pequeño Joaquín, aún no contaba los ocho años. Acompañado de alguno de los hermanos mayores solía ir al estudio de Julio y conocer los últimos trabajos sobre retratos, o figuras que estuviera realizando. Todas estas circunstancias influyeron naturalmente en sus primeros trabajos.

Llegado el año 1.910 la familia Valverde llevaba casi diez años instalada en la ciudad de Córdoba y ocho en la villa de recreo "La Camila". A partir de estos momentos las circunstancias repercutirían irreversiblemente en el seno familiar. Una de sus hermanas mayores, Aurora cae enferma de tuberculosis y la madre se traslada con ella a la ciudad de Carmona. En esta ciudad vivían dos tías carnales solteras de la madre, en una casa solariega de su propiedad, en la calle Sancho

Ibáñez, donde se instalaron. Sin embargo, al padre, que se quedó con el resto de la familia en Córdoba, se le fue agravando la enfermedad de la diabetes. A finales de 1.909 muere Aurora en Carmona y a mediados de 1.910 muere el padre en Córdoba.

Joaquín contaba 14 años. Estos hechos afectaron honda y profundamente la sensibilidad de este joven artista, creándose en él una fuerte conciencia del papel que ha de desempeñar en relación a él mismo y con respecto a su familia. Nos atrevemos a manifestar que la muerte de seres tan allegados, creó un grado de misticismo y espiritualidad bastante acusados, le llevó con el tiempo a penetrar en las profundidades de todo lo que observaba y hacía. Estos hechos le produjeron también la necesidad de forjarse una personalidad temprana, y al mismo tiempo se producirá un fuerte sentimiento de agradecimiento por la vida. Al dejarle su padre muchas cosas en el aire, debió de acercarse a ellas de forma impulsiva.

Una vez trasladada la familia a Carmona, Joaquín, cuando tan sólo contaba con 16 años, viaja a Madrid. El ambiente que se respira es totalmente diferente al que él estaba acostumbrado. Se halla en un ambiente de libre pensadores donde tuvo que ser tolerante y comprensivo, sobre todo con aquellos que no pensaban como él, siendo intransigente con los valores íntimos de su persona (9).

A partir de 1.917 comienza a forjarse su formación académica en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Recibe lecciones de Muñoz Degrain, Villegas, Pradilla, Vera etc... viejos maestros todos ellos que fueron coetáneos de Rosales.

Durante su periodo de formación se establecen unos lazos de amistad con Manuel Alvarez Laviada, escultor de profesión y al mismo tiempo forma parte de su generación. Hombre de exquisito gusto, busca poner en la forma simplicidad y orden, pero sin omitir lo más relevante y genuino, lo más característico y expresivo. Realizó un retrato maravilloso de Valverde llevado a cabo en bronce, hoy día propiedad de la familia. Lo más significativo de este retrato, es que nos describe con gran acierto una personalidad joven, que transmite ensimismamiento, como si estuviera fuera de la situación contemplando el mundo con abstraída y callada reverencia, penetrándolo todo con esa aguda observación que ya poseía.

La vida de Joaquín Valverde estuvo jalonada de todo tipo de méritos y premios. En plena formación le es concedido el premio de paisaje y estética del color (10).

En este escenario artístico que por aquel entonces era Madrid, hay que destacar la visión crítica que Valverde estaba sosteniendo. Contrario a las corrientes que se forjaban, nunca desestimó el legado artístico del siglo XIX, llevado a cabo en nuestro país. Consciente de las maneras impresionistas que hacían mella en muchos artistas de su momento, como contrapartida a la tradición artística virtualmente en crisis, en él estaba presente Roma. Por entender que la capitalidad del arte siempre estuvo aquí, puesto que en ella se encuentran las raíces más profundas de las que el arte europeo se nutre, por lo menos su encanto e incentivo, es decir, su prestigio eficiente.

Al concluir sus estudios oficiales y poseyendo el título de profesor, obtiene la Pensión del Paular, lo que le privó de tener como

profesor a Sorolla considerado como un buen exponente de la pintura española, del impresionismo español. Y digo del impresionismo porque su triunfo no era la conquista de la epidermis de las cosas, no era reducir a mero sentido del color el paisaje y la humanidad. Valverde sabía que cuando Sorolla se planteaba un cuadro lo concibe y realiza desde un punto de vista distinto, y por eso lo respeta y admira. Me remito textualmente a los escritos del artista..."Sabe por ejemplo, del sol, acaso más que nadie, pero el sol, materia ardiente, no será en sus lienzos sino un elemento secundario, al servicio de la figura humana, cuyo impulso vital contribuye, sin duda a realzar. Con un criterio semejante a los de Zurbarán o Velázquez, aunque no pinte ni santos ni reyes, se propone, ante todo, igual qué éstos, poner en pie, sobre el fondo de la naturaleza, más que el continente físico del hombre, de un hombre cualquiera, su verdadera y específica contextura, su contenido espiritual (11).

Una vez finalizada su existencia en el Paular vuelve a Madrid. Realiza una obra de gran interés, para poder concursar a la beca de pensionado en Roma, titulada "La Coronación del Héroe", que se conserva en la que hoy es Facultad de Bellas Artes San Fernando de Madrid. Alcanza brillantemente la pensión para la Academia de España, en la Ciudad Eterna.

La familia, mientras tanto, había fijado su residencia en Carmona, los arraigos por familia materna estaban muy vinculados a este lugar. Carmona, es una de las ciudades más ilustres del valle del Betis, de remotísimo abolengo histórico. En la ruta que conduce a Sevilla, asentada sobre sus alcores, Carmona podría aventajar a cualquiera de las más ilustres ciudades de Europa en remotos antepasados y en haber

sido asiento de las más viejas civilizaciones. Famosa en el mundo de la historia por los descubrimientos de sus viejas necrópolis, en la ciudad del pintor los siglos, las razas y las artes se sucedieron en dilatada procesión impresionante. Desde el vaso campaniforme a las tallas barrocas, desde los megalitos a la sebka musulmana, de las estatuas de togados romanos a las imágenes de la escultura castiza española, las obras de arte dieron, a lo largo de los tiempos, el mejor testimonio de una vida intensa en esta ciudad que, próxima a Sevilla, agrupa el inmaculado caserío junto a sus cercas medievales, bajo la presidencia de alminares mudéjares y de cúpulas cristianas.

Joaquín Valverde llega a Roma con la edad de veintiséis años (12). El cuadro de "La Coronación del Héroe" es un claro reflejo y exponente de las cotas tan elevadas que se había impuesto este pintor. Esa seguridad en el dibujo, ese sentido constructivista de la forma, donde busca lo esencial. Su sentido del color supeditándolo a forjar de forma clara y contundente la misma forma. Cualquier elemento por insignificante toma carta de naturaleza, vive por sí mismo dentro del cuadro formando parte de un todo perfectamente equilibrado y armónico. El artista se encuentra maduro para afrontar una nueva realidad. La fascinación por Italia es ya un hecho. Valverde llega a la Villa Eterna como pensionado por la pintura de figura.

Era el año de 1.922, en la Academia Española en Roma se vivían momentos de júbilo. Hay que tener en cuenta que esta estuvo cerrada durante la primera guerra mundial. Artistas como Emilio Moya Lledós, Timoteo Pérez Rubio, Vicente Beltrán, Manuel Alvarez Laviada, Fernando García Mercadal, Adolfo Blanco y Pérez del Camino, Eugenio Lafuente, Fernando Remacha y el mismo Valverde traían a San Pietro in Montorio

una inquietud de modernidad que, activa en España desde principios de siglo, se había acentuado bajo el impacto de la agitación espiritual que supuso en Europa la primera guerra mundial (13).

El panorama de la pintura italiana, cuando Valverde llegó a Roma, era rico y complejo. El mismo nos ha descrito en su discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, aquellos maestros de las promociones mayores, a los que pudo volver su mirada en los primeros años de estancia en Roma. En Mancini, con la magia de su color y de sus pastas espesas, cantaba todavía el siglo XIX, mientras dos generaciones posteriores, Spadini vertía en su reposado humanismo el zumo de experiencias más modernas. Pocos años hacía que se había agitado en Italia la oleada vanguardista que significó, paralelo a otros movimientos franceses, el futurismo furioso. Precisamente y durante los años de la pensión de Valverde, un clima de reacción se produce en algunos pintores futuristas; uno de los más significativos es Severini, una generación anterior a Valverde, predicaba el "reclamo al orden", a tono con los tiempos. Dentro de este orden aparecían dos grupos principales, de un lado, los que perseguían una pintura rigurosamente plástica, una forma densa y escueta; en este camino, dieron obras ejemplares a la pintura de su tiempo Felice Casorati, Mario Tozzi. Al lado de estos aparecían otros pintores que aspiraban a la serenidad y a la coherencia, a la sobria unidad de la composición impregnada de estilo y ofreciendo una paleta severa. Sironi, Carena, Ferrazi, podemos agruparlos aquí. Eran afines a lo que sin duda, Valverde, con su equilibrio de pintura humana y de ordenación impregnada de estilo, había de proponerse.

Valverde busca al igual que todos estos pintores, una pintura

plenamente moderna, de vocación mural, en la que se aspira a una construcción noble y arquitectónica de la figura, otorgándole importancia también a los elementos vegetales, ordenados con ambición de estilo, expresados por una paleta de verdes severos y ocres rojizos. Cuajarán en Valverde obras llenas de equilibrio y sentido clásico, donde las formas serán completas y construidas y no como en algunos pintores de vanguardia donde sus representaciones serán ridículas y vanas. Valverde buscó sus maestros, no en el pasado inmediato, sino en el quattrocento, en esos primitivos que el siglo XX había de descubrir. Estos artistas le ofrecían un sentido de rigor, una gran sobriedad y una serenidad plástica. De ellos extrajo las mejores lecciones: claridad y orden como indicaba el artista. Aquellos pintores pasaron al primer plano de interés, tanto para los historiadores del arte como para los pintores que los consideraban modelos ideales de lo que buscaba la joven pintura (14).

Tuvo la gran fortuna de que su pensión le fuera prorrogada, duró seis años, permaneció desde 1.922 hasta 1.928. Durante estos años la producción pictórica fue exquisita, para mí la mejor. Llevó a cabo interesantes viajes: Francia, Inglaterra, Grecia, Egipto..., que condensaron aún más los muchos conocimientos que él venía abarcando al estudiar muy a fondo la pintura primitiva italiana. En estos años se despuntó una vocación por lo mural. La admiración que siente al contemplar los frescos de Piero della Francesca en Arezzo y de los fresquistas florentinos, hizo meditar al artista sobre los excesos por la pintura de caballete.

Fijada su residencia en San Pietro in Montorio tuvo oportunidad, no solo de realizar estos ambiciosos viajes, sino de llevar a cabo otros

que vendrían a consolidar un estilo propio como son Urbino, Arezzo, Rímini (15). Visitó lugares como Pompeya y Herculano entre otros, para poder contemplar y formarse algunas ideas de cómo había sido el carácter de la pintura antigua; descubrir por sí mismo la forma de concebir que tenían los antiguos con respecto a la pintura mural, la visión de la forma y el color.

La primera gran muestra que hubo de realizar como manda el reglamento de la Academia de España era una copia. Esta copia fue la del frasco del Pinturicchio, titulado "Santa Catalina" en las Salas Borgia del Vaticano. La obra que realiza mide 3,08 x 2,90 m., y se encuentra en la actualidad en el ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.

A partir de aquí, irrumpirá con una serie de creaciones originales, de bella factura y llevadas a cabo con gran maestría. Su estancia se verá compensada por tres envíos más. De estos tres, el primero, es unos desnudos, titulado "La Muerte de Helena". Podemos apreciar enorme hondura creativa, sensualidad y un gran sentido constructivo. Denota un clasicismo griego referido principalmente a la forma que tiene de construir las figuras. Emplea una pincelada constructiva, y le interesa crear una forma totalmente escultórica. Su intención, es que esté presente la naturaleza buscando integral la figura con esta. Estamos asistiendo a la antesala y preparación de lo que vendrá a ser la gran obra de todo su período como pensionado.

Las temporadas vacacionales solía pasarlas con su familia en Carmona, excepto cuando volvía y aprovechaba para hacer algunos viajes por España en busca de lugares que le permitieran tomar apun-

tes y todo tipo de referencias para ulteriores temas de creación.

Durante 1.925-1.926, estando Valverde en Roma, busca un lugar silencioso y apartado, llega a dar con uno de los lugares más famosos de Italia, Capri, perteneciente a la provincia de Nápoles. Es un lugar rodeado de mar, de colinas claras y de escuetos volúmenes arquitectónicos. Aquí realiza la penúltima obra. En ella nos describe a una "Familia de Capri" que es como llegó a titularla. Está presente lo arquitectónico, la figura humana y el paisaje. Crea un diálogo despejado y evidente, expresado con sencillez, busca la simplicidad en las formas, describiéndonos lo esencial. Es una continuación de la anterior, donde pone magistralmente de relieve la escultoricidad de todas las cosas.

Dentro de este bello escenario que es la isla de Capri, rezumaba todo aquello que le era necesario y primordial para su proceso creador, la tranquilidad, el sosiego. Además su clima tan benigno y suave le propiciaba bienestar a su naturaleza más bien delicada. Es necesario señalar que el momento que atravesaba Valverde, estaba en pleno auge, en plena efervescencia de ideas, y poseía una aplastante seguridad tanto en el modo de concebir como en el de hacer. Se pone a realizar muchos bocetos, pequeñas partituras coloreadas, -algunas todavía existen-, toda una serie de estudios, se está fraguando una obra de características colosales, será un resumen compendiado y condensado de todo lo aprendido en todos estos años aquí en Italia.

Para esta nueva obra emplea un formato rectangular cuyas dimensiones son 4,42 m. de largo por 2,35 m. de alto. Divide la obra en dos escenas, con once figuras en total. Algunos de los personajes que se ven reflejados en el anterior envío, los emplea nuevamente como

modelos para esta obra que titula "El Molino". Antes de venir a España es presentada en Roma. La crítica italiana, tan conocedora y atenta a toda revelación artística, se da cuenta del valor de esta pintura y lo celebra con "La armonía canta e dolce" de este enamorado del Quatrocento, como así le calificó Cipriano Oppo (16). Más tarde, la obra viene a España como cuarto envío, último y definitivo. Participa en la Exposición Nacional de 1.930. Es recibida por la crítica calurosamente. Se criticó con toda justicia, que al mismo tiempo que se le concedía primera medalla a Solana por su cuadro "La vuelta de la pesca", Valverde merecía igual recompensa por su cuadro "El Molino" y no segunda medalla.

Esta elección por el formato grande con tendencia muralista, pretende representar lo grandioso, lo noble, para exaltar momentos cotidianos. Se aprecia con toda claridad ese paralelismo entre lo humano y lo arquitectónico, entre lo humano y lo natural. Todo esto lo logra a través de los elementos plásticos.

Tanto en Urbino como en Arezzo tiene la oportunidad de estudiar obras colosales como son la Flagelación y la Virgen de la Senigallia y en la Iglesia de S. Francisco los celebérrimos frescos que representan la Leyenda de la Cruz; obras todas ellas de Piero della Francesca.

Es bastante posible que este pintor causara enorme impacto en su formación, pero no debemos olvidar el resto de pintores primitivos italianos por cuyas obras, como era natural, sentía enorme interés como es el caso de Masaccio, Sigmorelli, Mantegna, Paolo Ucello, Filippo Lippi, Andrea del Castagno etc...

Conoce bastante bien el discurso plástico de los primitivos italianos y aquí lo emplea magistralmente. Emplea unos elementos formales claros que nos hacen comprender mejor su contenido.

Exultante de alegría, y habiendo obtenido unas cotas de éxito grandes, elogiada por los ambientes artísticos y de la crítica en general, Valverde vuelve a España. Elige como lugar de residencia Madrid, en la que él estaba acostumbrado a vivir desde muy joven. Ahora la realidad es otra, es un artista hecho, consolidado, seguro de lo que busca, aunque guardando una pulcritud exagerada a la hora de tomar responsabilidades en cuanto acomete una nueva obra. Estamos en 1.930 y cuenta 34 años. Se establece en un lugar silencioso, como si hubiera elegido una isla dentro del Madrid bullicioso y modernizado, enclavado en el viejo casco urbano de los Austrias. Asombrados, cuando dejamos atrás la calle Mayor, atravesamos plazas en las que todavía, como en cualquier vieja ciudad castellana, resuenan nuestros pasos sobre las losas, plaza de la Villa, plaza del Conde de Miranda, plaza del Cordón y llegaremos a la vieja Costanilla, en cuya esquina se alza la casa que guarda recuerdos tan madrileños que van desde San Isidro al doctor Letamendi. Muy cerca se levanta la iglesia más italiana de Madrid, con su fachada curva y barroca, San Miguel, también llamada San Justo.

Dos años más tarde y cuatro de su estancia en España, Valverde encontrará merecida recompensa a todo el trabajo realizado, al obtener en la Exposición Nacional de 1.932 con su obra titulada "Ayer" el máximo galardón, primera medalla (17). Nuevamente la naturaleza hace su aparición, integra las figuras con la naturaleza. Crea una serie de ritmos y paralelismos que provocan dinamismo y gracia en la obra. Estamos ante una obra muy agradable. Los elementos formales están

claramente expresados, nos indican la dirección del cuadro. Es un canto a la vida, a la mujer. Nos trasmite un canto a lo lúdico, a esa alegria festiva que encierra la juventud. Es un paisaje lleno de júbilo, existe como un anhelo, una nostalgia por la naturaleza, le gusta y la siente, por eso queda reflejada en muchas de sus obras.

Estaba todavia muy reciente la conclusión de las obras del nuevo edificio del Ministerio de Instrucción Pública, en la calle de Alcalá, -en la actualidad ha pasado a llamarse Ministerio de Educación y Ciencias-, y cuando no habian trascurrido aún algunos meses de la obtención del máximo galardón en la Exposición Nacional de 1.932, fue convocado un nuevo concurso a nivel nacional, para ornar con un gran composición pictórica el techo del salón de recepciones de aquella casa. La empresa era difícil, el espacio que había de pintarse era un óvalo de proporciones alargadas, 850 m. por 4,40m. de ancho, recuadrado por una moldura, cuyo eje mayor penetraba, precisamente en la estancia, reviendo la luz en defectuosas condiciones. Valverde es el vencedor en el premio concurso de bocetos. La pugna fue grande, participaban algunos de los mejores pintores de su generación y de las anteriores (18).

La vocación muralista de Valverde fue muy acusada durante su estancia en Roma, y esta fue una buena ocasión para demostrar las buenas cualidades de las que había venido haciendo gala.

La obra se titula "La Alegoría a las Bellas Artes". Pintada al fresco, es una obra en la que de nuevo pone de manifiesto su gran talento y conocimiento sobre la geometria, las proporciones, mostrándonos claramente esa visión de modernidad que poseia acorde con su tiempo, pero sustentada y cimentada por todo el conocimiento retomado

del clasicismo italiano, del que era un enamorado. Es una obra muy descriptiva, en la que se preocupa por la actitud de las figuras, dieciséis en total. Aparece nuevamente su estudio de ritmos. El dibujo manifiesto es rápido y lleno de simplicidad. Las sensaciones en la forma de resolver son frescas, aunque logra finalmente una obra muy elaborada. Aparece de nuevo ese diálogo constante entre lo humano y la naturaleza. Ese gran árbol, que a través de sus ramas vienen a soportar el peso de toda la obra, es donde se asientan cada una de las artes, unidas por un tronco común; de esta forma tan original de componer, hace que podamos considerar todas las manifestaciones del arte como una gran familia.

Durante el año 1.936, Valverde entra a formar parte como cronista-artístico en Ediciones Españolas. Hasta entonces el artista había obtenido bastantes galardones y medallas a su dilatada labor artística, sin embargo, es a partir de ahora cuando comienza a producirse una estabilidad económica que no había poseído. Por estos años 1.938 a 1.940 contaba ya con cuarenta y dos años, es por estos entonces cuando cae enfermo, aquejado por un problema pulmonar, y no le es posible realizar el gran friso que se le había encomendado para decorar el teatro de la Universidad Laboral de Gijón. Se retira a descansar y recuperarse en Carmona. Sin embargo más adelante trabajará para este edificio monumental, pero ahora para una construcción descubierta de planta semicircular adosada a la iglesia: son unos cartones, llevados a mosaico, de colosales dimensiones cuyos bocetos conserva la familia del artista (19).

Durante los meses de junio a agosto de 1.942, Valverde nuevamente tendrá que mostrar públicamente sus dotes como artista y

además como pedagogo. Por estos años, era profesor encargado de curso de la Escuela Superior de San Fernando en la sección de pintura, y ahora en Oposiciones Públicas, estaba en juego la obtención de la cátedra de Preparatorio de Colorido y Composición. Recordando una de las crónicas que daban puntual información sobre estos acontecimientos, me remitiré a la de un experto cronista de arte Manuel Abril, manifestaba lo siguiente: "En la Escuela de San Fernando fueron expuestas las obras de oposición a la cátedra de Colorido de esta misma Escuela. Los ejercicios eran tres, un dibujo, un desnudo y una naturaleza muerta, los opositores dos: Valverde y Soria Aedo. Nosotros no hemos alabado nunca a Soria Aedo, sin embargo sí lo hemos hecho con frecuencia con Valverde. La oposición de que hablamos -resulta a favor de Valverde- ha dado ocasión a todos, al ver las obras del uno al lado del otro, por qué nuestra conducta como críticos no fue jamás caprichosa, ni maniática, ni injusta. Valverde sabe más, mucho más; tiene mucho más oficio que el contrincante, el dibujo de uno y otro lo han demostrado a las claras; pero, además del oficio, hay otro factor; el concepto, la manera de entender, honda y seriamente, el arte, que dejaba patente en este caso la superioridad del uno sobre el otro. "Que contraste con la obra de Valverde, seria, casta, obteniendo las mejores excelencias en lo más austero y puro de la plástica, en la naturaleza muerta. Aquí el buen oficio se hizo buen arte" (20). Para finalizar su artículo dice: "El cuadro del desnudo era un cuadro que podía salir de un museo; pero el de la naturaleza muerta es un cuadro que puede entrar -no salir- con todo honor en cualquier Museo del Mundo"

Joaquín Valverde es un hombre que siente la íntima nostalgia de otros tiempos de menos prisa y mayor elegancia, que desdeña la exhibición indiscreta o el equívoco elogio y espera, seguro de sí mismo, el

momento propicio para pintar. Valverde es un enamorado del alejamiento, de un estilo de vida pausado, gusta de rodearse de bellos muebles y de detalles de buen gusto refinado. Celoso de su independencia, que a veces puede parecer desdeñosa y no es sino delicadeza de alma, timidez sensible que tiene horror a la vulgaridad y a la grosería, este artista, que posee los más auténticos dones de sociable y exquisita humanidad y los más extensos y variados círculos de amigos, es uno de los hombres más capaces de esa heroica prueba de la soledad, capaz de hacer florecer ese discurso intransferible consigo mismo.

Los otoños e inviernos madrileños, están dedicados por entero a su labor pedagógica. Es un maestro preocupado y escrupuloso, atiende a su cátedra de Colorido y Composición con cuidado, asiduidad y gran sentido de responsabilidad sacrificando la producción artística. Para compensar estas carencias Valverde elige las temporadas estivales, para buscar lugares y rincones de España que sacien su sensible y refinada exigencia. En ocasiones, la tarea que se impone es dura. Pinta en lugares como la sierra de Huelva, Ciudad Rodrigo, La Alberca, Burgo de Osma, Sanabria, Las Batuecas, Cudilleros..., lugares todos ellos silenciosos y armónicos. Lugares que le invitan al recato, al diálogo desnudo y sincero con la naturaleza, donde le sean revelados sus secretos más íntimos, sus ritmos y su fulgurante belleza que se suele escapar a través de su apariencia multiforme y multicolor. En sus paisajes vemos un orden claramente arquitectónico, como sucedía en algunos maestros del XVII. Nos describe una pincelada segura, escultórica,formal. Le interesa la forma por la forma, concepto este muy cubista. Muestra un interés grande por la obra de Cézanne al reducir las formas a cubos, cilindros y esferas, pero teniendo en cuenta ese gusto por lo clásico, esa búsqueda infatigable por representar lo intemporal de las cosas. En

esta faceta del paisaje no prescinde de la figura humana, sino que la ordena dentro de él. Busca la esencia formal del cuerpo, la estructura básica, de este modo lo representa de muy distintas maneras, sin caer en lo epidérmico, sino ennobleciéndola, reflejando su propia vida interior. Sucede lo mismo cuando sin ser un retratista profesional, nos deja ver hasta qué punto estas nobles ambiciones de composición y de nobleza plástica, de arquitectura del cuadro, pueden llevarse al retrato de hoy. Nuestro pintor capta y refleja el espíritu, en ese hálito impalpable que rodea al ser humano, y que expresa su personalidad con algo superior al mero y literal parecido. Claros exponentes de lo que acabamos de decir son el retrato realizado a Carmen Baroja (propiedad particular), o retrato de su sobrina (propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid). En paisajes, por citar algunos, tenemos uno de Sanabria llevado a cabo en 1.943 (propiedad particular, Madrid), o también el cuadro titulado Martitologio (propiedad de la familia, Carmona), cuadro de grandes dimensiones, donde todo lo que hemos mencionado, queda puesto de manifiesto.

Cumplidos los cincuenta años y habiendo ganado su cátedra de Preparatorio de Colorido, ahora concursa a la cátedra de Colorido y Composición. Han pasado solamente cuatro años escasos de su primer concurso oposición. Esta nueva convocatoria la gana sin ningún tipo de dificultad, presentando además una memoria inédita en la que se condensan todo tipo de observaciones, doctrinas que resumen todo un vagaje experiencial y de conocimiento del arte.

En plena madurez artística, y siendo un hombre de características ya descritas, Valverde no realizó ninguna exposición personal; tan solo concursó en las Exposiciones Nacionales de 1.939 y 1.932 en que

obtuvo medallas, sólo prestó obras para Exposiciones internacionales en las que fue requerido su concurso. Entre otras: Bienales de Venecia de 1.930, 1.934, 1.942 y 1.950; las internacionales de Pittsburgo de 1.931 y 1.936, y las Exposiciones de Pintura Española de Berlin 1.942; Buenos Aires 1,947; el Cairo 1.950 y Alejandría 1.950 (21).

La obra de este artista nunca fue densa, sino que por el contrario y dentro de un número limitado, se ha ido condensando lo mejor que ha creado, que ya es bastante. El no haber realizado exposiciones, y haber exhibido su obra cuando fue requerido, se debe a esa dificultad de vencer su arisca modestia o su orgullosa insatisfacción, su exigente autocrítica o su constante propósito de última elaboración definitiva.

Indicaremos finalmente que este rico y variado panorama artístico que nos ofrece el artista, es el resultado de sus muchos viajes, así como la influencia recibida de ellos. Tuvo la oportunidad de extraer aquí y allá, desperdiciando lo oportuno y aprovechando aún lo más oportuno. Sacando como conclusión que nuestro estimado artista comprendía y respetaba todas las corrientes modernas y clásicas de las Artes Plásticas.

Ahora el artista además de pintar y dar clases en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid había de compaginar ambas tareas con ciertos cargos de organización y administración.

Se le otorga el cargo de Vocal del Patronato del Museo Nacional de Arte Moderno.

Es nombrado Subcomisario en la Exposición de Arte Español en el Cairo, miembro del Comité Organizador del Pabellón Español en la Bienal Internacional de Venecia, esto ocurría allá por los años de 1.936, cuando ya había ganado los premios nacionales, contaba los cuarenta años. Más tarde y pasados algunos años, es requerido nuevamente para formar parte como miembro del Comité Organizador en la Bienal Internacional de Venecia, años de 1.946, 1.948 y finalmente en 1.952.

También es llamado por estos años a formar parte de los Tribunales de Oposiciones, a las Cátedras de la Escuela Superior de Bellas Artes, y es nombrado Miembro del Comité Organizador de la Exposición Bienal Hispano-Americana, en el año de 1.951 (22).

Después de haber ido escalonando con enorme sacrificio y trabajo, peldaños del arte, y teniendo en su haber todo tipo de méritos, Valverde le confesaba a sus cincuenta y cinco años a un historiador de gran prestigio y de su generación, D, Enrique Lafuente Ferrari, lo siguiente: "...Le confieso que a mis ojos, no están aún definidos ni mi persona ni mi obra" (23). En el camino emprendido, a pesar de sus muchas y duras huellas, me siento solo y esta soledad marcada por pasos anteriores, no deja de ser abrumadora, pero mantengo la ilusión de dejar algún día con cierta claridad los míos..., Si la vida no fuera tan corta..." Resume el sentir de este hombre, lejos de toda vana presunción. Sin embargo al poco tiempo, toda su labor fue reconocida al tener el privilegio y el honor de ingresar en la Corporación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Se completaba y alcanzaba la cima de una existencia llena de duras y exigentes responsabilidades. El día 24 de junio de 1.956 en recepción pública Joaquín Valverde leía su discurso ante la docta Corporación, ofreciendo

como pieza de recepción al Museo de la Academia un retrato titulado "Retrato de mi sobrina" (24). En esta nueva ocasión, nuestro artista recibirá cálidos elogios. El retrato rebasaba la limitada función de simulación imitativo, para alcanzar el rango artístico de la plena obra de arte. De todas formas, para nosotros aunque sea una gran obra, nos ofrece todos los ingredientes de obra académica, entendiéndose no como algo negativo, sino como obra en la que el autor se remite más a la norma, al buen quehacer académico, sin salirse de unas coordenadas. Existe un empeño denodado por recrearse en la figura que tiene delante, dejando a un lado otros elementos particulares. El cuadro esta expresado con un magistral dominio de los procedimientos, mostrándonos una seguridad aplastante en expresión, dibujo, color y fuerza plástica.

Dos años más tarde su gran amigo -decía- casi hermano, D. Manuel Alvarez Laviada muere en Madrid de un infarto de miocardio. Tenía sesenta y cinco años, tres más que Valverde. Fue un duro golpe. Habían compartido muchos momentos agradables y no tan agradables.

Pedro Barceló, periodista, da una noticia en el ámbito artístico. Joaquín Valverde Lasarte ha sido nombrado embajador artístico en Roma... "En la Roma del Arte no falta, pues no podía faltar, una Embajada española: es la Academia Española de Bellas Artes Romana. D.J.Valverde Lasarte ha sido nombrado director de la misma; es decir embajador artístico de España en la Ciudad Eterna"... (25).

Por su forma de ser, por su estilo de vida y de entenderla, la villa romana no iba a ser tarea fácil. Su estancia en Roma llegaría a sumar la cifra de catorce años, muchos años para un pintor. Era ya un

imposible olvidar lo que esto suponía en su larga carrera como pintor, prácticamente aquí se habían consolidado sus buenas maneras de entender el arte, su forma de concebir la pintura. Durante este período, Valverde solía pasar las fiestas navideñas en Carmona. Aún vivía una hermana, la más pequeña de todos.

En estos años el artista apenas tuvo momentos para dedicarse a pintar. Llevar bien la Academia exigía mucha entrega y mucho tiempo.

Cuando Valverde cesa en la Academia Española en la Ciudad Eterna, lo hace por razones de edad, de no haber sido así le hubiesen prorrogado su estancia por algunos años más. Contaba setenta y un años, era el año 1.967. Llega a Madrid muy ilusionado, Italia le había devuelto parte de aquellos años de juventud que trascurrieron cuando era pensionado. Sigue pintando, haciendo retratos y algunas composiciones. A partir de 1.978 sus estancias en Sevilla cercanas a la familia se hacen más largas. Algunos años antes de su muerte se instala definitivamente en Carmona.

La Academia Sevillana de Bellas Artes quiere honrarle concediéndole una medalla, y siendo requeridas para la ocasión algunas de sus obras más recientes para ser expuestas.

Valverde aspiró a captar lo esencial de la vida, y expresarlo con el rigor de los medios puramente pictóricos. Armonía cromática y lineal, sí; pero basada siempre en la vida, no en la receta recibida ni en el esquema intelectual. Vida, es decir, verdad auténtica y humana, sin concesiones al convencionalismo, rigor, equilibrio, dominio de los medios de expresión: esos fueron, creo yo, en arte como en literatura o en

ciencias, las metas ideales que nuestra generación hubo de fijarse..., (26) en su discurso leído.

Joaquín María de Valverde Lasarte morirá en Carmona el día 22 de diciembre de 1.982, a las seis de la mañana cuando contaba ochenta y seis años de edad (27).

NOTAS

NOTAS HISTORICO-BIOGRAFICAS

(1) HUYGHE RENÉ: "*El Realismo y el Impresionismo*", cap.XIX, 3er vol., págs. 336-413, *El arte y el hombre*, 3 vols. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 1.970.

(2) LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: "*Perfil de Joaquin Valverde*" en la *Revista de la Asociación Internacional del Hispanismo, Clavileño*, Madrid: Mayo-junio 1.951. Año II, núm. 9, págs. 30-31.

(3) *Véase inscripción llevada a cabo en Sevilla, a las 12 de la mañana, del día 22 de agosto de mil ochocientos noventa y seis llevada a cabo por D. José de Valverde y Ruiz de Somavia, con objeto de inscribir en el Registro Civil un niño ante el juez Municipal Sr. D. Miguel Villagran Riafrecha del distrito de S. Vicente, del Secretario D. Manuel Gonzalez-Mariño y Guerrero, y de los empleados D. Antonio Rodriguez Sanchez y D. Rafael García Muñoz. Registro Civil de Sevilla.* (Folio 236 del tomo 80/2 sección 1ª. Acta número 760).

(4) *Conversaciones mantenidas con el último de los hermanos del artista Joaquín Valverde, llamada Juana. Lugar: su casa (Carmona, provincia de Sevilla). Desde 1.977-1.983.*

(5) *Véase: en la Iglesia del Arsenal de la Carraca en sus archivos, podremos conocer la estancia y la permanencia de la familia Valverde Lasarte. Archivos de la Iglesia, La Carraca de San Fernando (Cádiz). Nacimientos (Libro 5, Folio 15).*

(6) MINISTERIO DE DEFENSA, Cuartel General de la Armada. "Cuerpos de la Armada", destinos, nombramientos, condecoraciones, ascensos y escala de reserva.
Boletín escalafón de todo el personal de la Armada, escala oficiales. Guardia Marina, Esc. Naval militar de marina. Madrid: Imprenta nacional. Desde 1.868-1.905.

(7) Colegio Salesiano "San Francisco de Sales" en Córdoba. Libro 1 "Matriculaciones, ingresos y promociones". Años de 1.902-1.912, (José Guillermo y Joaquín, por este orden realizan sus primeros estudios). Informe cedido por el Director del colegio Sr. D. Antonio Sanchez.

(8) Entrevista llevada a cabo con Joaquín Valverde (días 15-16-17 y 20 del mes de diciembre de 1.982). Residencia: Carmona (Sevilla), en la casa de su hermana Juana.
Temas tratados: Recuerdos de su infancia. Primera formación. Su padre, el colegio, La Camila. Córdoba.

(9) Entrevista llevada a cabo con Joaquín Valverde. Residencia: Carmona (Sevilla). En la casa de su hermana Juana.
Temas tratados: Dolorosas circunstancias familiares. Primeros viajes a Madrid. Revisión de formas de pensamientos. El 24 de marzo de 1.980. Hora de encuentro: 7 de la tarde.

(10) VALVERDE LASARTE, JOAQUIN, Documentos privados: Expediente particular del artista. Premio de paisaje y estética del color. Lugar: Escuela Superior de B. Artes S. Fernando, Madrid. Año 1.929-1.930.

(11) VALVERDE LASARTE, JOAQUIN, "Observaciones sobre la pintura contemporánea" en Discursos leidos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en recepción pública, Madrid. Se terminó de imprimir en Santander, el dia 20 de junio

de 1.956, en el taller de Artes Gráficas de los Hermanos Bedia, págs. 16-23.

(12) VALVERDE LASARTE, JOAQUIN, Documentos privados. Expediente particular del artista. Carmona, 1.984.

(13) MINISTERIO DE CULTURA, Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma(1.873-1.979). Madrid: Publicaciones del Patronato Nacional de Museos, 1.979.

(14) LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE, "Contestación" al discurso de ingreso de Joaquín Valverde Lasarte "Observaciones sobre la pintura contemporánea", en Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en recepción pública, págs. 47-51.

(15) VALVERDE LASARTE, JOAQUIN, "Correspondencia del artista". Años de 1.924-1.928. En la actualidad propiedad de la familia. Carmona (Sevilla).

(16) OPPO, CIPRIANO, "Addio dei pensionati", Periódico: La Tribuna, Roma (24 de diciembre de 1.927).

(17) VALVERDE LASARTE, JOAQUIN, "Hoja de méritos". Real Academia de Bellas Artes San Fernando de Madrid (17 de octubre de 1.952).

(18) VALVERDE LASARTE, JOAQUIN, "Documentos privados". Expediente particular del artista. Carmona, 1.984.

(19) VALVERDE LASARTE, JOAQUIN, "Correspondencia del artista", depositada en Carmona. Período recapitulado desde 1.936 hasta el año de 1.940.

(20) ABRIL, MANUEL, "Sobre Teoría del Arte. Orden de Problemas. Oposiciones a Cátedra", Santo y Seña. Madrid, 31 de agosto de 1.942.

(21) VALVERDE LASARTE, JOAQUIN, "Correspondencia del artista",

depositada en Carmona. Periodo recapitulado (hasta el año de 1.950).

(22) REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, "Hoja de méritos de D. Joaquín Valverde Lasarte". Madrid (17 de octubre de 1.952).

(23) LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE, "Contestación", a Joaquín Valverde Lasarte, citada, pág. 61.

(24) FONDOS DEL MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES SAN FERNANDO, MADRID. LA OBRA ESTA INSCRITA CON EL Nº 780 Y SU TITULO: "SEÑORA JOVEN". El título inscrito está equivocado, según consta en los Discursos leídos en la recepción Académica de D. Joaquín Valverde (Reproducciones del retrato, título:" Retrato de mi sobrina". Madrid, 1.956-págs. 62-66.

(25) BARCELO, PEDRO; "Embajador artístico en Roma", Diario de Madrid. Año de 1.960.

(26) LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE; "Contestación" a Joaquín Valverde Lasarte, citada, pág. 69.

(27) REGISTRO CIVIL de CARMONA, "Certificación de Defunción Literal". Solicitado en la ciudad de Carmona (Sevilla).

PLAN DE TRABAJO Y METODOLOGIA.

Antes de comenzar a exponer en qué consiste nuestro plan de trabajo es necesario hacer algunas aclaraciones previas.

Hemos hecho el recorrido global por la vida de este artista, en el que además de indicar los sucesos biográficos más relevantes, hemos querido manifestar de la misma manera aquellas obras más sobresalientes que vienen a crear ese marco global en el que se forja todo su proceso de creación.

Al contemplar su escasa pero densa obra pictórica y dibujística, hemos querido centrar nuestro trabajo de investigación, en el estudio del dibujo.

De sus aproximadamente trescientos dibujos, había que tener en cuenta aquellos que están constituidos por una serie de bocetos, aquellos que vienen a ser apuntes, otros tantos formados por esquemas que están gestando el principio de una idea, y también y en fase muy avanzada, dibujos que se encuentran prácticamente acabados, pudiéndoseles considerar auténticos cuadros (1).

De entre toda esta variedad, considerábamos conveniente realizar una selección de obras. Era necesario respetar naturalmente, su densa

pero corta producción, y extraer aquellos que resultaban ser los más representativos.

Existe una fecha muy importante, y que a nuestro parecer es a partir de cuando comienza a jalonarse y crearse toda su producción dibujística, su llegada a la Ciudad Eterna en el año de 1.922. Este hecho sitúa de forma inmejorable al artista para adentrarse y conocer algunos períodos importantísimos de la Historia del Arte.

La gran mayoría de carpetas que contienen la totalidad de sus dibujos se hallan en posesión de D. Miguel Rodríguez-Acosta, por disposición del artista antes de morir (2). Ha sido posible establecer este aproximado rigor cronológico en las obras gracias a su colaboración (3). Alrededor de los años de 1.950, finaliza su producción dibujística (4). Siendo esto así, sus creaciones, quedaran enmarcadas entre los años de 1.922 y 1.950, lo que vienen a sumar veintisiete años. Es a partir de su llegada de Roma a España en el año de 1.928, cuando comienza un periodo enormemente fecundo y personal, y es entonces cuando hemos querido establecer nuestra selección de obras.

De entre sus dibujos más notables, hemos tratado de seleccionar los más intimistas y personales, aquellos que trasmiten aspectos de su realidad más insondable, teniendo en cuenta para ello, el buen uso con que dispone los distintos elementos plásticos, logrando de esta forma un brillante y claro discurso plástico.

Era muy necesario encontrar dibujos con un estilo depurado, constructivo, donde la forma, el dibujo de todo lo representado, adquiriera gran fuerza expresiva. Todos los detalles que se manifiesten en la

obra deben estar reflejados a través de contenidos formales que se originen y partan de la misma forma, 'contenidos puros, inherentes.

De esta forma, se establecen las bases para reconocer qué obras resultan ser las más sobresalientes y de entre ellas cuáles indicarían mejor todo este panorama plástico.

Nuestra labor se centra obviamente en el estudio morfológico y sintáctico. Por un lado hacer ese estudio de los agentes plásticos por separado y por otro realizar la comparación, conocer el comportamiento de los elementos entre sí o en un contexto plástico (en nuestro caso la obra dibujística de Valverde), completando nuestra labor al tener en cuenta la sicología del Arte. Partiendo de aquí establecemos una coherencia a la hora de ordenar y estructurar nuestra forma de lectura. Una vez que hayamos tenido en cuenta la morfología, la sintaxis y la sicología podemos llevar a cabo el estudio formal que se haga de obra alguna. Es necesario conocer y recoger todas las particularidades que nos van ofreciendo cada una de ellas, para apreciar de esta manera el contenido que cada una nos indica y trasmite.

Nos hemos querido servir de las aportaciones de eruditos como el profesor de Historia del Arte, Lionello Venturi de la Universidad de Turín, que nos proporciona un bagaje suficiente para adentrarnos en la interpretación y juicio de las obras de arte.

Es preciso mencionar también a otro clásico de la gramática de las artes visuales, Matteo Marangoni, que nos induce a descubrir y conocer el significado verdadero y más profundo, que se expresa mediante la forma, o sea, el lenguaje; y es precisamente ese lenguaje el

que es necesario saber individualizar, saber darle el valor concreto, o sea, leer.

Marangoni tiene el ambicioso propósito de familiarizarnos con los secretos del lenguaje, y lo consigue.

Queremos destacar también la figura del profesor de Arte de la Universidad de Nueva York, Jonathan Brown, por esa notable contribución que hace sobre la figura y la obra de Velázquez con nuevas aportaciones que, por un lado, confirman y completan los aciertos interpretativos del pasado, y por otro sirven para destruir las falsas teorías que una tradición a veces acrítica ha contribuido a sostener.

Son interesantes también las aportaciones enormemente valiosas del catedrático de Historia de la Tradición Clásica de la Universidad de Londres, Ernst H. Gombrich. Nos ha enseñado a obtener una comprensión inteligente de la esencia del arte occidental, de su vida profunda y continua por debajo de nombres, escuelas y estilos, con lo que en definitiva, acerca, no al dato sobre arte, sino al arte mismo. Con respecto al arte del Renacimiento, nos aproxima a considerar que implicaciones posee la luz, la forma y la textura en la pintura del siglo XV hasta el análisis de las cabezas grotescas de Leonardo como ejemplo de su método de análisis y permutación.

Y finalmente son interesantes las aportaciones de la profesora Betty Edwards de la Universidad del estado de California en Long Beach sobre el funcionamiento del cerebro en la expresión del dibujo, la relación existente entre el dibujo y los procesos de los hemisferios cerebrales.

Puesto que una obra no puede existir más que en un orden plástico, es en este orden y no en otra parte donde conviene buscarla para conocerla, pues solo allí puede ser encontrada y conocida. No hay, pues, un criterio universal para la belleza. Cada orden plástico plantea un descubrimiento que no puede ser hecho más que mediante un estudio paciente y apasionado de las obras. Y así el conocimiento estético consiste en una toma metódica de conciencia que nada disminuye el placer experimentado, por el contrario este placer jamás es tan grande como cuando se acompaña de una aprobación meditada, pues el goce se duplica con una adhesión total del ser. Desde luego esta disciplina no es una coacción. Esencialmente es una manera meditada de dirigir la atención (5).

Dentro de nuestra rigurosa elección de obras, treinta y tres en total, hemos querido presentar como contrapunto y broche final una obra de características muy singulares, pintada al fresco, de grandes dimensiones, podemos considerarla sin ningún género de dudas una de las obras capitales de su carrera artística. Recoge claramente todo un bagaje experiencial, que viene a consolidarse aún más después de su estancia en Roma (6).

Las treinta y tres obras objeto de nuestro trabajo y que a continuación estudiaremos, están ordenadas cronológicamente.

No hemos querido omitir ningún periodo de los veintisiete años que duró su labor dibujistica (7), para obtener de esta forma una visión más justa y más global de toda su trayectoria.

Para establecer este diálogo con la obra de Valverde y llevar a cabo ese rigor científico obligado en el estudio de cualquier obra que deseemos conocer, hemos considerado conveniente estudiar esa variada morfología que establece el catedrático de psicología del Arte de la Universidad de Harvard, Rudolf Arnheim, y cuyos preceptos sobre la percepción sensorial están cimentados sobre la sicología de la Gestalt (8). Buscando ese desarrollo visual, R. Arnheim continúa examinando los fenómenos perceptuales, mostrados en otra serie de obras (9). Sus estudios y experiencias nos han ayudado a comprender, que el arte es algo mucho más concreto de lo que podemos imaginar.

Si deseamos acceder a la presencia de una obra de arte, se debe en primer lugar, visualizarla como un todo. ¿Qué es lo que se nos trasmite? ¿Cuál es la dinámica de las formas? Antes de que identifiquemos cualquier elemento aislado, la composición total hace una declaración que no debemos perder. Buscamos un tema, una clave a la que todo haga referencia. Si hay un tema representado, aprendemos sobre él todo lo que podamos, pues nada de lo que el artista incluye en su obra puede ser desatendido por el observador impunemente. Guiados por la estructura del todo, tratamos después de localizar los rasgos principales y de explorar su dominio sobre los detalles dependientes. Poco a poco la riqueza toda de la obra se releva y encaja en su sitio, y, al percibirla nosotros correctamente, empieza a ocupar todas las potencias de la mente con su mensaje (10).

Queremos mencionar también al doctor y profesor de la Universidad de Lausanne, René Berger, por sus notables aportaciones. Gracias a su método de conocimiento estético, R. Berger, pretende acercarnos a la obra de arte tomando conciencia de ella, en una dirección que no se

atenga solamente a perspectivas impuestas por tema alguno. Nos propone dentro de su método, que para conocer cualquier obra, en el caso que nos concierne, los dibujos, es necesario sentirla, percibirla y apreciarla en una perspectiva estética, es decir, impuesta por la existencia de la obra de arte en tanto que obra de arte y de nuestra conciencia en tanto que aptitud para captarla. Creemos que René Berger en su obra completa nos invita a través de su rigor metodológico a descubrir una serie de valores estéticos implícitos en cada una de las obras que podamos contemplar (11).

Queremos finalizar diciendo, que en nuestro trabajo nos interesa de manera fundamental hacer un estudio pormenorizado de todos los elementos que ofrece cada una de las obras, todas las secuencias que aparecen y todos y cada uno de los detalles que subsisten dentro de cada dibujo, para llegar a explicarnos y describir cada una de las realidades de cada dibujo, conduciéndonos inevitablemente a desentrañar el verdadero sentido no solo del tema, sino de toda la obra.

En nuestro plan de trabajo, nos interesa estudiar el ordenamientos y el enclave de cada elemento para extraer el máximo de contenido que cada obra posee, logrando hacer de esta forma una lectura completamente razonada y estudiada.

Comenzaremos analizando el carácter formal que posee cada formato que se emplea en cada una de las obras que se estudian a continuación. Tenemos en cuenta también la relación existente entre el formato y el espacio que se ha creado dentro del cuadro. En base a la estructura que nos ofrezca el dibujo se estudian y se conocen aquellos contenidos inherentes que vaya aportando cada obra.

Durante el estudio de la obra es necesario detenerse en aquellos elementos que vienen a destacar más.

Al dividir el espacio del dibujo en dos partes, cuatro o tantas como creamos conveniente, es obligado conocer que contenido nos ofrece cada una de las partes, para después establecer las relaciones entre ellas.

Conviene tener en cuenta el eje sentido, eje horizontal y conocer cual de ellos predomina más; situar las diagonales, sus lados, los vértices; conocer el contenido del microtema o ver si el centro del cuadro se encuentra vacio o no; el conocer las relaciones existentes dentro de las formas y establecer la proporción áurea; conocer que elementos pesan más dentro de la estructura; conocer de qué manera ha dispuesto el artista el sentido de equilibrio dentro del cuadro; la perspectiva; el ritmo o los ritmos establecidos; qué tensiones se han originado y para qué los ha originado. Qué tensiones se crean dentro del dibujo, qué sentido de proporcionalidad existe entre los elementos y en cada uno de ellos; la importancia manifiesta de la línea, qué tratamiento produce en cada una de las obras y para qué. Todos estos referentes naturalmente nos aclaran bastante el contenido de cada uno de los dibujos y nos allanan el camino para su total comprensión.

Una vez analizado cada dibujo y después de llevar a cabo este estudio riguroso y pormenorizado, llegamos al significado de toda la obra, a esa otra lectura más personal, pero lógica por otra parte, ya que viene inducida por la traducción de cada uno de los elementos que componen la obra. Quiero indicar a un estudioso en este terreno como es Meyer Schapiro (12).

NOTAS

PLAN DE TRABAJO Y METODOLOGIA

(1) ALVAREZ AGUDO, MANUEL, *Conversaciones y entrevistas mantenidas desde el año de 1.980-1.991, ambos inclusive. Fue discípulo-colaborador del artista, Joaquín Valverde, durante más de 35 años (a partir del año de 1.945), con anterioridad se conocían a través del escultor Alvarez Laviada desde el año de 1.929.*

(2) VALVERDE LASARTE, JOAQUIN, *Disposiciones testamentarias. Lugar: Carmona, noviembre de 1.982.*

(3) RODRIGUEZ-ACOSTA, MIGUEL, *Entrevista, (Académico de la Real Academia de Bellas Artes San Fernando, Madrid). Lugar: Granada, agosto de 1.988.*

(4) LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE, *Entrevista, (Historiador y Académico). Madrid, diciembre de 1.980.*

(5) BERGER, RENE "*Primer tanteo de un método de conocimiento estético, Ier vol. en el* Conocimiento de la pintura. *3 vols., Barcelona: Editorial Noguer, S.A., 2ª edición, págs. 133-154.*

(6) *Véase, pág. 33, de este trabajo.*

(7) *Observaciones y entrevistas llevadas a cabo con el profesor de escultura D. Manuel Alvarez Agudo, (era discípulo y colaborador de Valverde). Lugar: Madrid, desde 1.982 hasta 1.991.*

(8) ARNHEIM, RUDOLF, *Arte y percepción visual. Madrid: Alianza*

Forma, 1.980, 2ª edición.

(9) Véase BIBLIOGRAFIA, en págs. (359-363).

(10) ARNHEIM, RUDOLF, "Introducción", en Arte y percepción visual.

(11) Idem, págs. 132-154.

(12) SCHAPIRO, MEYER, El arte moderno, Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1.988.

RELACION DE OBRAS

DATOS QUE SE TIENEN EN CUENTA EN CADA UNA DE LAS OBRAS

I. *TITULO DE LA OBRA.*

II. *EPOCA EN QUE SE HIZO.*

III. *TECNICA EMPLEADA.*

IV. *NATURALEZA DEL SOPORTE.*

V. *DIMENSIONES DE LA OBRA.*

VI. *ESTADO DE CONSERVACION.*

VII. *LUGAR DONDE FUE CREADA.*

VIII. *LUGAR DONDE SE ENCUENTRA.*

SELECCION
DE LAS OBRAS ORDENADAS
CRONOLOGICAMENTE

D I B U J O I -

TITULO:	El Cortijo, Carmona.
EPOCA:	En 1.928. Todavía gozaba de la pensión de Roma. Se encuentra de vacaciones en Carmona, junto a su familia.
TECNICA:	Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.
SOPORTE DE LA OBRA:	Papel multicopista de 80 gramos. Papel satinado, delgado y fino.
DIMENSION DE LA OBRA:	26 X 37 cms.
ESTADO DE CONSERVACION:	No ha sufrido restauración, su estado es bueno.
FUE CREADA:	En un cortijo cercano a la villa de Carmona, provincia de Sevilla.
SE ENCUENTRA:	En los Archivos del Museo Contemporáneo de Madrid. Fondos del Museo, sección Dibujo.

DIBUJO II.

TITULO: Ermita de la Virgen de Gracia, Carmona.

EPOCA: En 1.929. Es muy probable que fuera hecho de vuelta como pensionado en Roma. El lugar que nos representa se halla muy cerca del Alcázar, hoy Parador Nacional. Hace ahora 63 años, esta era la imagen que podía verse.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: Papel multicopista de 80 gramos. Papel poroso, áspero y no satinado.

DIMENSION DE LA OBRA: 21,5 X 31,5 cms. Tamaño folio.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno. Existe un pequeño roto, pegado por el artista en el reborde superior.

FUE CREADA: En la villa de Carmona, provincia de Sevilla.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO III.

TITULO: Ruinas. Necrópolis Romana, Carmona.

EPOCA: Aproximadamente entre 1.925 y 1.930. En alguna de las vacaciones que solía pasar en Carmona, lugar de residencia de la familia.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: Papel fotocopiador. Papel satinado y poco poroso. Bastante delgado.

DIMENSION DE LA OBRA: 26 X 37 cms.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno. El adhesivo colocado por el pintor para sujetar la lámina al paspartú ha quedado señalado. Ha amarilleado el papel por la humedad y el paso del tiempo.

FUE CREADA: En la villa de Carmona, provincia de Sevilla.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO IV.

TITULO: El árbol maduro.

EPOCA: Entre 1.925 y 1.930. Podría haberlo llevado a cabo una vez vuelto de Roma, finalizada su pensión, en el verano de 1.929 (1).

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: Cuaderno de apuntes. Papel din A4. Papel poroso y áspero.

DIMENSION DE LA OBRA: 29,7 X 21 cms.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno.

FUE CREADA: En algún bello paraje cercano a la villa de Ciudad Rodrigo, provincia de Salamanca.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO V.

TITULO: Los árboles.

EPOCA: Aproximadamente entre 1.925 y 1.930. Es uno de los muchos estudios que hizo para el cuadro de los Carboneros.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: Papel multicopista de 80 gramos. Papel satinado, delgado y fino.

DIMENSION DE LA OBRA: 26 X 37 cms.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno. El adhesivo colocado por el pintor para sujetar la lámina al paspartú ha quedado señalado. Ha amarilleado el papel por la humedad y el paso del tiempo.

FUE CREADA: En la Sierra de Huelva. Pasa largas temporadas por estas tierras.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO VI.

TITULO: Rebaño de ovejas.

EPOCA: Aproximadamente entre 1.925 y 1.930.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel multicopista de 80 gramos. Papel poroso, más bien áspero.

DIMENSION DE LA OBRA: 21,5 X 31,5 cms. Tamaño folio.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno.

FUE CREADA: En Asturias.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

D I B U J O V I I .

TITULO: Arboles.

EPOCA: Aproximadamente entre 1.925 y 1.930. Nuevo dibujo, que bien pudo servirle de inspiración para el cuadro de los Carboneros.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel multicopista de 80 gramos. Papel satinado, delgado y fino.

DIMENSION DE LA OBRA: 21,5 X 31,5 cms. Tamaño folio.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es aceptable, sin embargo ha sufrido algunos rotos en el papel, pegados y corregidos por el mismo artista.

FUE CREADA: En la sierra de Huelva.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO VIII.

TITULO: Detalle de la Vega de Carmona.

EPOCA: Entre 1.925 y 1.930.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel multicopista de 80 gramos. Papel satinado, delgado y fino.

DIMENSION DE LA OBRA: 26 X 37 cms.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno. Ha amarilleado el papel por la humedad y el paso del tiempo.

FUE CREADA: La vista que nos presenta esta obra viene a estar tomada desde uno de los puntos de la villa de Carmona, desde donde se divisa una gran extensión de la vega, tierras agrícolas, que conforman el paisaje de este lugar.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

D I B U J O I X .

TITULO: La recogida del algodón.

EPOCA: Entre 1.925 y 1.932.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel multicopista de 80 gramos. Tamaño folio. Papel poroso, más bien áspero.

DIMENSION DE LA OBRA: 21,5 X 31,5 cms. Tamaño folio.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno.

FUE CREADA: En la villa de Ciudad Rodrigo, provincia de Salamanca.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO X.

TITULO: Laderas escarpadas.

EPOCA: Aproximadamente entre 1.925 y 1.932.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel multicopista de 80 gramos. Papel satinado, delgado y fino.

DIMENSION DE LA OBRA: 26 X 37 cms.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno. Puede apreciarse la señal marcada por la cinta adhesiva colocada por el artista, dejándolo sujeto al paspartú. Ha amarilleado el papel por la humedad y el paso del tiempo.

FUE CREADA: En algún lugar de la provincia de Sevilla.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

D I B U J O X I .

TITULO: Travesaños de madera.

EPOCA: Entre 1.925 y 1.935.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel fotocopiador. Papel poco poroso, delgado y satinado.

DIMENSION DE LA OBRA: 26 X 37 cms.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno.

FUE CREADA: En la Villa de Ciudad Rodrigo, provincia de Salamanca.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

D I B U J O X I I .

TITULO: La alberca.

EPOCA: Entre 1.925 y 1.935.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel fotocopiador. Papel poco poroso, delgado y satinado.

DIMENSION DE LA OBRA: 26 X 37 cms.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es aceptable. Conviene indicar que posee algún roto que ha sido pegado por el artista.

FUE CREADA: En la sierra de Huelva.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO XIII.

TITULO: El bosque.

EPOCA: Aproximadamente entre 1.925 y 1.935, en Puebla de Sanabria. Bien pudo haber sido un dibujo preparatorio de un cuadro al óleo que llegó a realizar entre 1.945 y 1.948, titulándolo Los Carboneros (propiedad de la familia del artista). Puebla de Sanabria llegó a ser un lugar muy frecuentado por el artista, sobre todo cuando llegaban las vacaciones estivales. De estos parajes tan bellos y silenciosos crea algunos cuadros. Uno de ellos podemos contemplarlo en la revista Clavileño (2).

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel multicopista de 80 gramos. Es poroso y áspero.

DIMENSION DE LA OBRA: 21,5 X 31,5 cms. Tamaño folio.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno.

FUE CREADA: En la Villa de Puebla de Sanabria, provincia de Zamora.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO XIV.

TITULO: Cruzando el puente.

EPOCA: Entre 1.925 y 1.935, en la ciudad de Ciudad Rodrigo. Lugar muy singular, visitado en bastantes ocasiones por el artista en el periodo estival.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: Cuaderno de apuntes. Papel din A4. Papel poroso y áspero.

DIMENSION DE LA OBRA: 29,7 X 21 cms.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno. El papel no ha amarilleado.

FUE CREADA: En la Villa de Ciudad Rodrigo, provincia de Salamanca.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO XV.

TITULO: Paisaje.

EPOCA: Entre 1.925 y 1.935.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel multicopista de 80 gramos. Papel poroso y áspero.

DIMENSION DE LA OBRA: 21,5 X 31,5 cms. Tamaño folio.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno. El papel no ha amarilleado.

FUE CREADA: En la Villa de Ciudad Rodrigo, provincia de Salamanca.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO XVI.

TITULO: Las lavanderas.

EPOCA: Entre 1.925 y 1.935.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel fotocopiador. Papel satinado y poco poroso. Bastante delgado.

DIMENSION DE LA OBRA: 21,5 X 31,5 cms. Tamaño folio.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es aceptable. Ha sufrido algunos rotos en el papel, pegados y corregidos por el artista.

FUE CREADA: En la Villa de Ciudad Rodrigo, provincia de Salamanca.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO XVII.

TITULO:	La plaza.
EPOCA:	Entre 1.925 y 1.935. Durante el periodo estival.
TECNICA:	Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.
SOPORTE DE LA OBRA:	En papel multicopista de 80 gramos. Papel poroso y áspero.
DIMENSION DE LA OBRA:	21,5 X 31,5 cms. Tamaño folio.
ESTADO DE CONSERVACION:	No ha sufrido restauración, su estado es bueno.
FUE CREADA:	En algún pueblecito o villa andaluza.
SE ENCUENTRA:	En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO XVIII.

TITULO: La Aldea.

EPOCA: Entre 1.925 y 1.935.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel multicopista de 80 gramos. Papel poroso y áspero.

DIMENSION DE LA OBRA: 21,5 X 31,5 cms. Tamaño folio.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno.

FUE CREADA: En algún pueblecito o finca rural de la zona de Andalucia.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

D I B U J O X I X .

TITULO: La piedra grande.

EPOCA: Entre 1.925 y 1.935. Llevado a cabo desde el Alcázar de Carmona; hoy transformado en Parador nacional. Desde esta zona, la más alta de toda la ciudad y uno de los enclaves más estratégicos por lo escarpado y por la amplia visión que se logra tener de la vega, el artista gustaba de estos lugares. Aparecen formas muy singulares y caprichosas propias del lugar, instándole a crear y elaborar sus propias composiciones.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel multicopista de 80 gramos. El papel empleado es más satinado, siendo más fino y delgado. Papel suave.

DIMENSION DE LA OBRA: 26 X 37 cms.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es aceptable. El adhesivo que emplea el artista en todo el reborde y en algún roto han oscurecido el papel, dejando una huella bastante acusada.

FUE CREADA: En la villa de Carmona, provincia de Sevilla.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO XX.

TITULO: Campos de Carmona.

EPOCA: Entre 1.925 y 1.935. Esta nueva imagen de la vega, es contemplada desde fuera del recinto amurallado de la ciudad, muy cerca de la ermita de San Antón.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel multicopista de 80 gramos. El papel que usa es más satinado, fino y delgado. Papel suave.

DIMENSION DE LA OBRA: 26 X 37 cms.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es aceptable. El adhesivo que emplea el artista en todo el reborde y en algún roto han oscurecido el papel, dejando una huella bastante acusada.

FUE CREADA: En la villa de Carmona, provincia de Sevilla.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO XXI.

TITULO: Olivos.

EPOCA: Entre 1.925 y 1.935. Muy posiblemente fue elaborado por los alrededores de la campiña de Carmona.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel multicopista de 80 gramos. El papel que usa es más satinado, fino y delgado. Papel suave.

DIMENSION DE LA OBRA: 26 X 37 cms.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es aceptable. El adhesivo que emplea el artista en todo el reborde y en algún roto han oscurecido el papel, dejando una huella bastante acusada.

FUE CREADA: En la villa de Carmona, provincia de Sevilla.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO XXII.

TITULO: La recolección.

EPOCA: Entre 1.925 y 1.935. La imagen que nos muestra el artista, es una imagen cercana y familiar. Es la época de la siega y recolección, nos encontramos en el periodo de vacaciones de Valverde. Conocía muy bien las labores del campo, su familia poseía tierras de labranza y el solía visitar con mucha frecuencia estos lugares.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel multicopista de 80 gramos. Sin embargo el papel empleado es más satinado, fino y delgado. Papel suave.

DIMENSION DE LA OBRA: 26 X 37 cms.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno. El adhesivo empleado para unir el dibujo al paspartú, ha dejado señalado todo el reborde del dibujo, oscureciéndolo.

FUE CREADA: En la villa de Carmona, provincia de Sevilla.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO XXIII.

TITULO: La Vega de Carmona.

EPOCA: Entre 1.925 y 1.935. Nos muestra una panorámica de la vega.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel multicopista de 80 gramos. Sin embargo el papel empleado es más satinado, fino y delgado. Papel suave.

DIMENSION DE LA OBRA: 26 X 37 cms.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es aceptable. El artista ha empleado adhesivo en todo el reborde y en algún roto, dejando una huella muy marcada y oscura.

FUE CREADA: En la villa de Carmona, provincia de Sevilla.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO XXIV.-

TITULO: Necrópolis Romana.

EPOCA: Entre 1.925 y 1.935. El artista se sentía atraído por la suntuosidad, simplicidad y singularidades de todas aquellas formas que aparecen en este lugar, cuyos vestigios se remontan a la época romana. Este lugar, se encuentra fuera del recinto amurallado de la ciudad de Carmona.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel fotocopiador. Papel satinado y poco poroso. Bastante delgado.

DIMENSION DE LA OBRA: 26 X 37 cms.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es aceptable. Se aprecia en algunas partes de la lámina pequeños rotos, pegados con adhesivo.

FUE CREADA: En la villa de Carmona, provincia de Sevilla.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

D I B U J O X X V .

TITULO: El árbol viejo.

EPOCA: Entre 1.940. El artista gustaba de los parajes abruptos y solitarios. Los paisajes zamoranos le ofrecieron durante el periodo vacacional, el marco apropiado para llevar a cabo toda una serie de creaciones.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel multicopista de 80 gramos. Papel poroso, áspero y no satinado.

DIMENSION DE LA OBRA: 21,5 X 31,5 cms. Tamaño folio.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno.

FUE CREADA: En la villa de Puebla de Sanabria, provincia de Zamora.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO XXVI.

TITULO: Autorretrato.

EPOCA: Entre 1.938 y 1.942. Sabemos que es un dibujo preparatorio para un ulterior cuadro al óleo, que llevaría a cabo entre 1.945 y 1.950. Este dibujo lo realiza en su estudio de Madrid, enclavado en el viejo casco urbano de los Austrias.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel multicopista de 80 gramos. Papel poroso, áspero y no satinado.

DIMENSION DE LA OBRA: 21,5 X 31,5 cms. Tamaño folio.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno.

FUE CREADA: En la ciudad de Madrid.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

D I B U J O X X V I I .-

TITULO: Motivo Campestre.

EPOCA: En 1.945. Creará una serie de obras que concluirán con la elaboración de una composición al óleo, hacia el año de 1.972. Dicha obra es propiedad de la familia del artista.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel multicopista de 80 gramos. Papel poroso, áspero y no satinado.

DIMENSION DE LA OBRA: 21,5 X 31,5 cms. Tamaño folio.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno.

FUE CREADA: En la villa de Puebla de Sanabria, provincia de Zamora.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO XXVIII.

TITULO: Iglesia de San Miguel.

EPOCA: Entre 1.942 y 1.949. Valverde poseía un bello estudio, donde podían contemplarse hermosos edificios. Una de estas hermosas construcciones, es la de esta Iglesia. Es dibujada desde la ventana de su dormitorio.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: Cuaderno de apuntes. Papel din A4. Papel poroso y áspero.

DIMENSION DE LA OBRA: 29,7 X 21 cms.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno. Sin embargo el papel ha amarilleado con el trascurso del tiempo.

FUE CREADA: En la ciudad de Madrid.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO XXIX.

TITULO: Los pescadores.

EPOCA: Entre 1.940 y 1.948. Realiza viajes en periodo vacacional por Asturias, frecuentando la zona de su litoral, busca lugares tranquilos y apartados.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel multicopista de 80 gramos. Papel poroso, áspero y no satinado.

DIMENSION DE LA OBRA: 21,5 X 31,5 cms.Tamaño folio.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno.

FUE CREADA: En la villa de Cudillero, provincia de Oviedo.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

D I B U J O X X X .

TITULO: Los árboles y el puente.

EPOCA: Entre 1.940 y 1.946.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel multicopista de 80 gramos. Papel poroso, áspero y no satinado.

DIMENSION DE LA OBRA: 21,5 X 31,5 cms.Tamaño folio.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno.

FUE CREADA: En la villa de Puebla de Sanabria, provincia de Zamora.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO XXXI.

TITULO: Burgo de Osma.

EPOCA: Entre 1.945 y 1.948. Realiza algunas obras al óleo en esta villa, algunos de gran interés, propiedad de la familia del artista. Se alberga durante algunas temporadas en este lugar.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel multicopista de 80 gramos. Papel poroso, áspero y no satinado.

DIMENSION DE LA OBRA: 21,5 X 31,5 cms.Tamaño folio.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno.

FUE CREADA: En la villa de Burgo de Osma, provincia de Soria.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

D I B U J O X X X I I .

TITULO: Retrato.

EPOCA: Entre 1.945 y 1.950. Era huésped habitual del hotel Salobreña, cercano al pueblo de Salobreña en Granada. Este retrato bien pudo ser alguna amistad del hotel.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: Cuaderno de apuntes. Papel din A4. Papel poroso y áspero.

DIMENSION DE LA OBRA: 29,7 X 21 cms.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno.

FUE CREADA: En la villa de Salobreña, provincia de Granada.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

DIBUJO XXXIII.

TITULO: Paisaje con rocas.

EPOCA: Entre 1.945 y 1.950. Es un dibujo preparatorio que dará lugar a la creación de un cuadro al óleo que finalizará entre 1.950 y1.951. Lo posee la familia Rodríguez-Acosta.

TECNICA: Es un dibujo del natural. Emplea barras de carbón y lápiz conté.

SOPORTE DE LA OBRA: En papel multicopista de 80 gramos. Papel poroso, áspero y no satinado.

DIMENSION DE LA OBRA: 21,5 X 31,5 cms. Tamaño folio.

ESTADO DE CONSERVACION: No ha sufrido restauración, su estado es bueno.

FUE CREADA: En un pueblecito muy pequeño llamado la Alberca, provincia de Salamanca. En este pueblo de la Alberca lleva a cabo obras al óleo de gran interés.

SE ENCUENTRA: En Granada, colección particular. Donado por el artista antes de morir, al pintor M. Rodríguez-Acosta en Carmona (Sevilla).

A continuación estudiaremos una obra pintada al fresco, de grandes dimensiones.

Hemos querido finalizar nuestro estudio no sin antes mostrar una obra, que por su interés, nos transmitiera un compendio de experiencias magistralmente aprendidas.

Esta obra, por sus características, nos ofrece la posibilidad de obtener una visión bastante completa de su trayectoria como pintor. Podemos apreciar el elevado bagaje experiencial que supo reunir.

Es una obra que como podremos contemplar, no se encuentra dentro del rigor cronológico de todas las obras dibujísticas ya estudiadas. Al tener en cuenta su singularidad, hemos creído conveniente estudiarla aparte.

OBRA MURAL.

TITULO: Alegoría de las Bellas Artes.

EPOCA: Entre 1.934 y 1.935. Se convoca un concurso de bocetos, para decorar con un gran fresco ovalado el salón de fiestas de lo que vino a llamarse por aquellos entonces Ministerio de Educación Nacional. Su boceto-mural es premiado.

TECNICA: Realiza bocetos de sus personajes al natural, que los cambia de postura y actitud. Estos trabajos son discutidos y analizados con su compañero de estudio Manuel Alvarez Laviada (3). Los dibujos están realizados a carboncillo, lápiz y barra conté. La obra será traspasada al techo, pintándose entonces al fresco.

SOPORTE DE LA OBRA: En cartones gruesos, cuya textura es áspera. Son cartones porosos y difíciles de romper por su gran contextura.

Cuando se pretende realizar la pintura al fresco, el techo tenía que estar en buenas condiciones y bien seco. Su estructura ha de ser de ladrillo. Debió de percatarse el artista de que no existiesen fuentes de humedad para que no se produjesen hinchamientos en la cal y consiguientemente agrietamientos en el fresco.

DIMENSION

DE LA OBRA: Existe un rectángulo periférico que sirve de marco a la obra, mide 9'00 x 4'60 metros. Dentro de este rectángulo aparece una orla, mide su grueso 7 cms., que bordea a todo el óvalo que se encuentra situado justamente en el centro del rectángulo, mide 8'50 x 4'40 metros.

ESTADO DE

CONSERVACION: No ha sufrido restauración ni el cartón de dibujo cuando fue depositado en la Facultad de Bellas Artes S.Fernando de Madrid, ni el fresco desde que se pintó hace ya 57 años.

FUE CREADA: En la ciudad de Madrid, en el estudio del artista.

SE ENCUENTRA: En la actualidad el cartón se halla en Carmona (Sevilla), en propiedad de la familia. La obra mural se encuentra en el hoy Ministerio de Educación y Ciencias, en la sala de Audiencias, Madrid.

NOTAS

DIBUJOS

(1) *RODRIGUEZ-ACOSTA, M., Pintor y Académico de Madrid. Entrevista realizada en agosto del año de 1.988, en su casa, Gran Via 42, Granada.*

(2) *LAFUENTE FERRARI, E., "Perfil de Joaquín Valverde", Revista de la Asociación internacional de Hispanismo, CLAVILEÑO, mayo-junio 1.951-núm. 9, págs. 30-36.*

(3) *ALVAREZ AGUDO, M., Reflexiones trasmitidas por este escultor en conversaciones mantenidas en noviembre-diciembre del año de 1.990, lugar: S.Fernando-Madrid.*

NOTA ACLARATORIA

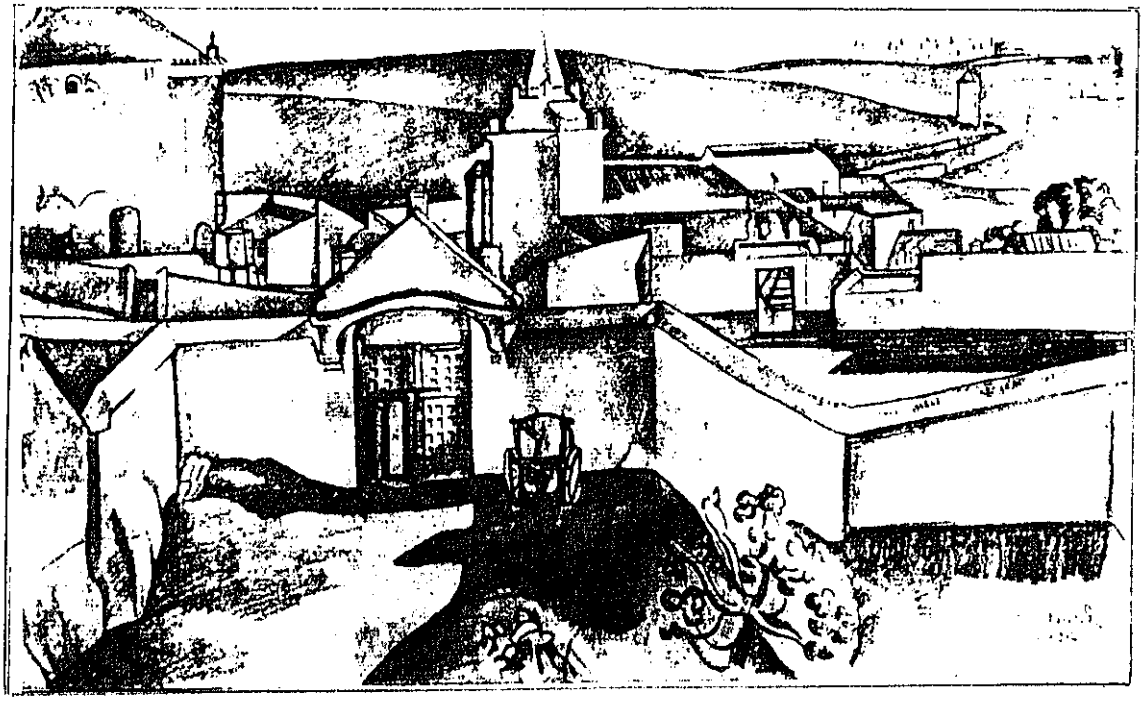
Todos los croquis explicativos, esquemas y detalles que acompañan cada uno de los dibujos estudiados, y que se presentan a continuación en el orden cronológico expuesto, se han elaborado con el rigor necesario y obligado con que debe realizarse toda copia de un original.

DESARROLLO Y ANALISIS DE LOS DIBUJOS

BIBLIOTECA

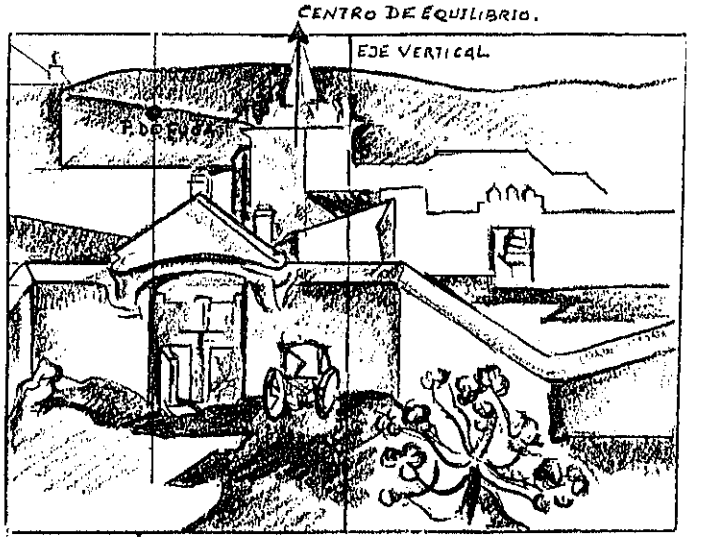
DIBUJO I

EL CORTIJO, CARMONA



En el microtema coinciden la puerta, el carro y la torre (1). Esta última toma protagonismo, y para contrarrestar esa fuerza tan grande, tan ascendente, aparece una fuerte horizontal. Para romper esa originalidad tan marcada, emplea una perspectiva cónica que tiene su punto de fuga en la parte izquierda del cuadro, (ver croquis a).

El centro de equilibrio estaría entre el frontón de la puerta de entrada y la torre (2). Es justamente aquí donde se produce el interés de este dibujo ya que se origina una penetración a lo horizontal.



Croquis a.

También se puede apreciar una especie de forma cerrada en sí misma. Esa línea contorno perfectamente marcada, continuada (3). Incluso junto al carro podemos apreciar esa sombra pronunciada, que nos indica ese cerramiento al exterior. Todo el tratamiento de líneas ondula-

das de la tierra, nos hace tener la sensación de arena agolpada que no puede penetrar.

Existe esa típica posición cubista entre elemento definido y no definido, tridimensional y no tridimensional. También otros elementos aparecen planos como la fachada. O sea hay una oposición entre elemento plano y ambiguo como es la torre.

La puerta como paso: esto lo podemos ver muy bien en la obra de Velázquez, por ejemplo en las Meninas (4). Entonces la puerta como elemento de tránsito la utiliza para dar un sentido religioso.

Las casas están perfectamente estructuradas, delineadas, así como la planta que está totalmente tratada de forma anárquica, de forma que parece una mancha protestona ante todo lo demás. Es un elemento de contraste, simboliza la apertura.

Detalle.

El carro logra asentar perfectamente la vertical.

Con esa puerta entreabierta Valverde nos está indicando que ese cortijo no se encuentra completamente cerrado. No aparece figura humana. Es un tratamiento arquitectónico, silencioso, caluroso, parece una tarde de pleno verano. El carro que simboliza el trabajo, está parado, se encuentra en reposo. La luz es uniforme en todas partes, parecen rayos en todas las casas blancas.

La línea es analítica, fría, se trata de describirnos una arquitectura. Algo más cálida es la puerta y ciertos muros que son expresionistas. Ya fuera del cortijo la línea es más femenina, más caprichosa. El anclaje y el asentamiento son bastante sólidos, gracias a esa verticalidad y a esa perfecta delimitación de planos (5).

De nuevo emplea la proporción áurea.

Este dibujo fue realizado entre julio y agosto del año 1.929. El haber realizado este cortijo no fue fortuito, sino más bien entronca con la vida y el entorno en el que estaba acostumbrado a pasar largas temporadas. Conocía muy bien las labores del campo, en dónde radicaba su belleza y su dureza.

Aparecen elementos indefinidos que no se sabe lo que son, y que producen sensaciones espaciales. El dibujo toma coherencia, no cuando fragmentamos y creamos subdivisiones analizando las partes por separado, sino que al integrar el dibujo observamos que cada elemento está pensado en función de lo demás.

Lo horizontal de fuera del cortijo es curvilíneo, femenino, lo de dentro sin embargo es racional, frío, convergente. Espontaneo lo de

fuera y meditado lo de dentro. De esta manera crea el contraste, es lo que anima al trabajo.

NOTAS

DIBUJO I

(1) ARNHEIM, RUDOLF "El centro más potente y sus rivales", "El acento en la zona media", en El poder del centro. Capítulos II y IV.

(2) Idem., pág. 73.

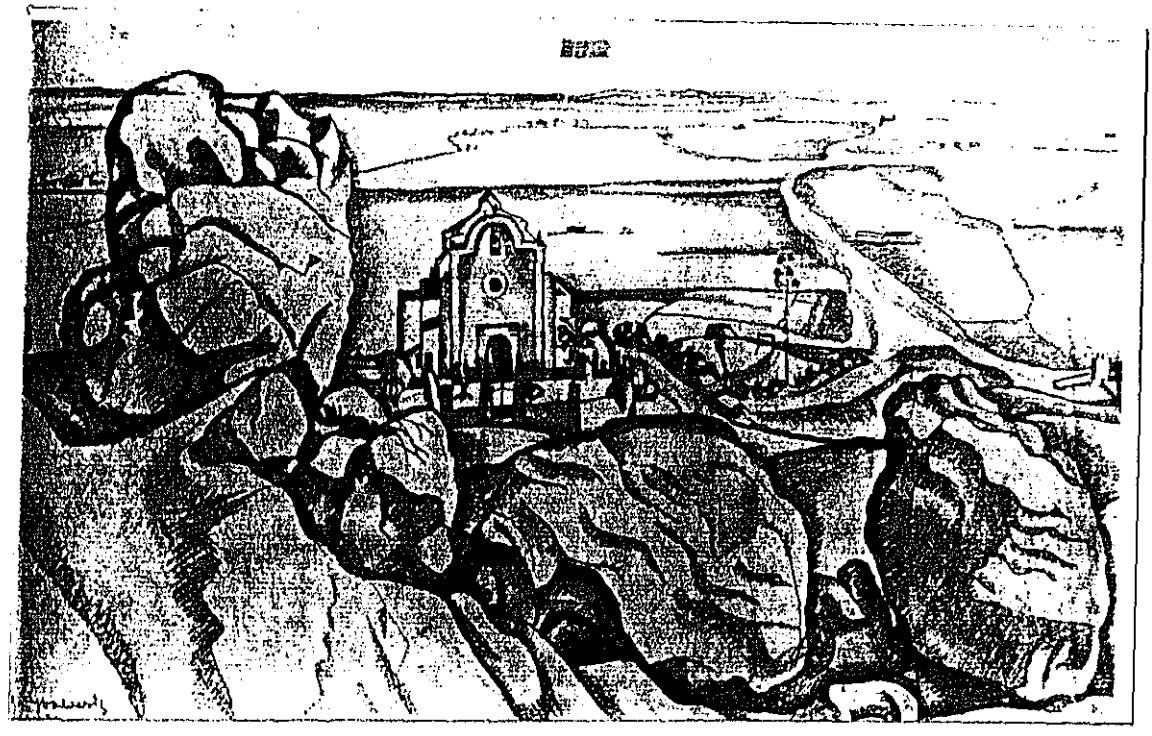
(3) ARNHEIM, RUDOLF, "El espacio", en Arte y percepción visual. Cap. V, págs. 246-250.

(4) BROWN, JONATHAN, Velázquez, pintor y cortesano, págs. 252-264. ,Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII, págs. 115-142.

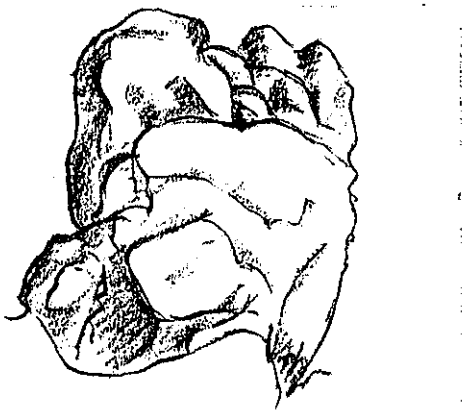
(5) ARNHEIM, RUDOLF, "Glosario", en El poder del centro. Cap. X, págs. 239-242.

DIBUJO II

LA ERMITA DE LA VIRGEN DE GRACIA, CARMONA.



En este dibujo se aprecia una línea de horizonte bastante definida que nos indica lo espiritual. Apreciamos un primer plano contundente, en el cual hay una gran piedra a la izquierda, se nos antoja una mano, con todos sus dedos. También pueden apreciarse las líneas de la mano.



Detalle.

A continuación aparece una sucesión de piedras más pequeñas para encontrarnos con otro momento también muy fuerte, que contiene el eje sentido, en última instancia nos encontramos con otra piedra que parece describirnos cuatro dedos.

Nos dan la impresión de toda una serie de formas orgánicas que se aglutinan alrededor de la ermita. Al no ocupar esta el centro geométrico (1), al sentirse desplazada con respecto a él, parece encontrarse en un estado delicado, da la impresión que las piedras fueran a romperla.

Lo único que le da cierta firmeza y fuerza a la ermita es su carácter lineal y vertical (2). Está muy bien cuidada la línea, consiguiendo fortaleza en este paisaje que parece escurridizo.

Hay que tener en cuenta, que el eje es oblicuo y además que la ermita no ocupa el centro geométrico, es como si quedara más aislada. El único apoyo que tiene es que pasa por ella el eje horizontal (3).

Valverde crea el contraste, piedras enormes de considerable tamaño que ocupan todo el espacio de alrededor, y la ermita, un elemento ridículo, que se queda sola en este paraje. Se crea un mundo terrenal producido por las piedras, un mundo escurridizo, peligroso, escarpado, rodeando a la ermita, pero ella gracias a su propia estructura logra hacernos recordar que existe una realidad independiente de toda esta otra realidad.

Aquí todo resulta artificial, es una obra surrealista. Nos da la impresión de que se trata de un paraje inhóspito, la única vida posible que existe son unos árboles cerca de la ermita.

Observamos que la piedra de la izquierda tiene un efecto hacia arriba creando tensión en esa dirección, (ver croquis a).

La piedra central crea un efecto hacia abajo. Y la piedra de la derecha crea efecto hacia abajo y hacia la derecha. Cada una ejerce una tensión distinta (4). La intención es modular el papel ondulando la superficie, y al mismo tiempo aplastando como es la del centro. La tierra va tomando forma dependiendo del peso de cada una de ellas.

Croquis a.

Se descubre en esta obra la religiosidad que hay en Valverde. Cuestión que hemos venido observando en otros dibujos. Ha pretendido dignificar lo espiritual, quedando explicado con la pequeña parcela que ocupa la ermita que es lo único que da vida a este paraje sin vida alguna.

Vuelve de nuevo Valverde a representar la proporción de un tercio. La proporción áurea se da tanto de izquierda a derecha como de derecha a izquierda (5).

En resumen, el tema sería: esa barrera casi infranqueable que debemos atravesar para poder aspirar al mundo espiritual. El anclaje (6) de la ermita en la tierra nos está indicando que lo espiritual también participa de lo terrenal, aunque las piedras parecen estar invadiéndole su propio terreno.

NOTAS

DIBUJO II

(1) ARNHEIM, RUDOLF *El poder del centro*. Págs. 81-96.

(2) *Idem., págs. 101-111.*

(3) *Ibidem.*

(4) BERGER RENE, *El Conocimiento de la pintura*. IIº Vol., págs. 156-184.

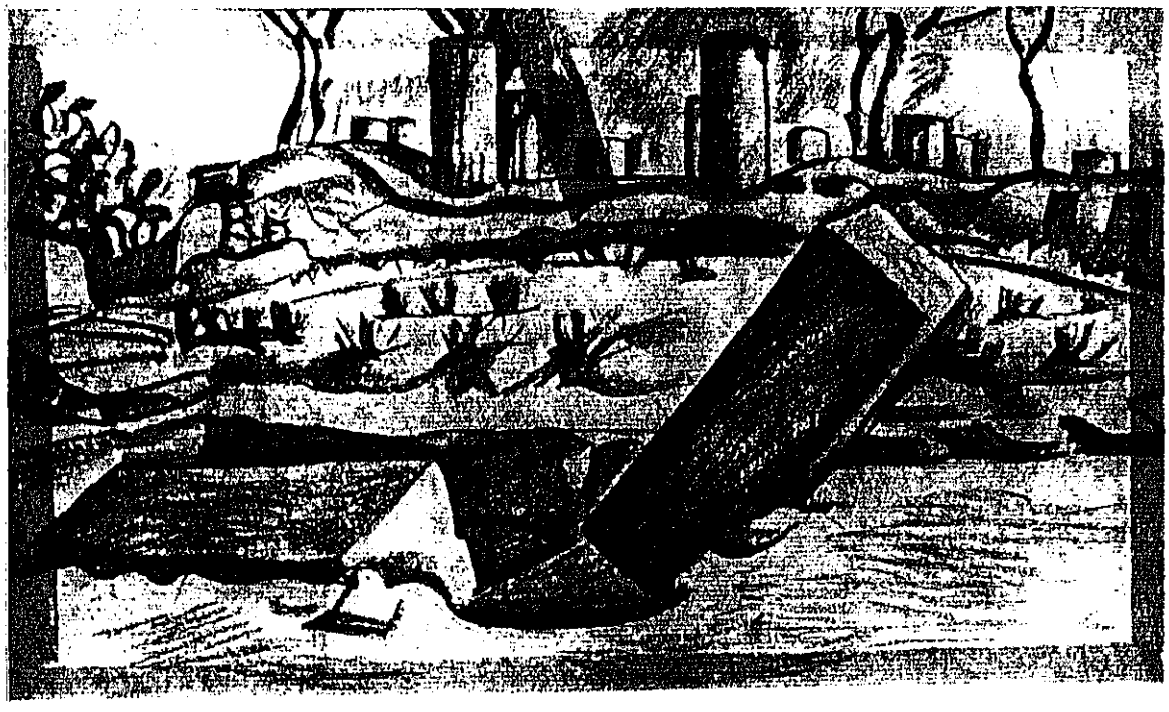
(5) TORRES GARCIA, JOAQUIN. *Universalismo constructivo*. Ier. Vol., págs. 210-215.

BERGER RENE, Op. cit., págs. 204-230.

(6) ARNHEIM, RUDOLF, Op. cit., págs. 239-242.

DIBUJO III

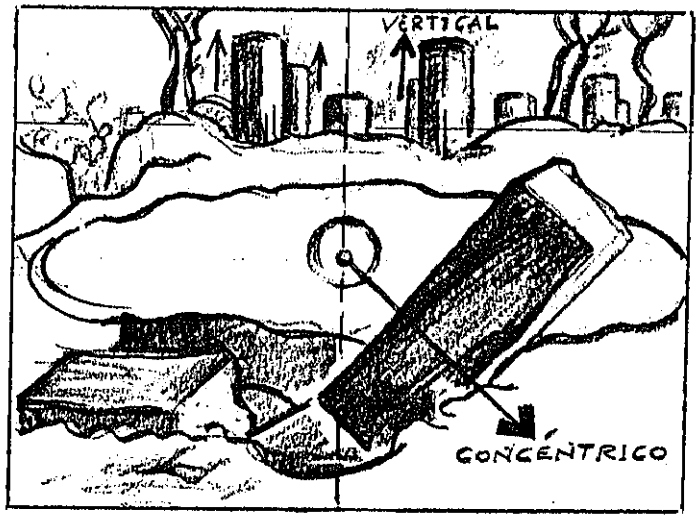
RUINAS, NECROPOLIS ROMANA.



El rectángulo es una forma que se acerca a lo terrenal (1). Cézanne por ejemplo, lo utiliza para expresar la dualidad, la lucha, entre dos jugadores de cartas. Aquí el rectángulo nos describe, nos habla de un ambiente, también nos expresa tensión y sufrimiento.

El eje sentido separa dos columnas. Hay una pequeña que ocupa el centro, nos da una perspectiva, una especie de montículo que nos recuerda a un altar. (Croquis a).

Por lo tanto el centro geométrico es una circunferencia, aquí volvemos de nuevo al orden concéntrico (2). Parte de un centro para ordenar y construir los elementos, utiliza el mismo concepto que el escultor.

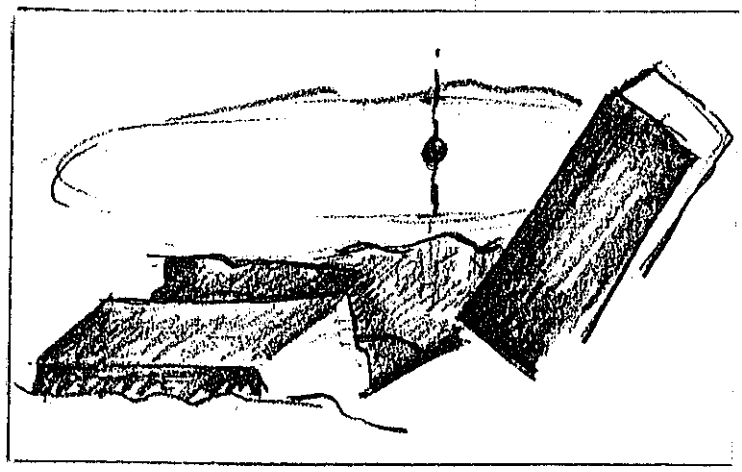


Croquis a.

Las columnas son centros dinámicos muy bien asentados, que poseen sentido de verticalidad, de afirmación.

La parte inferior del cuadro nos sugiere otros aspectos más terrenales. En el cuadro de las Hilanderas de Velázquez podemos apreciar el contraste que nos presenta entre lo divino-mitológico y lo terrenal. Como así sucede en este dibujo en donde la parte superior parece un templo, y sin embargo la parte inferior posee un sentido terrenal y perecedero.

Las líneas oblicuas no son tan caprichosas como en un principio podemos creer. Este prisma es un prisma frontal y sus líneas ayudan a crear profundidad (ver detalle 1º).

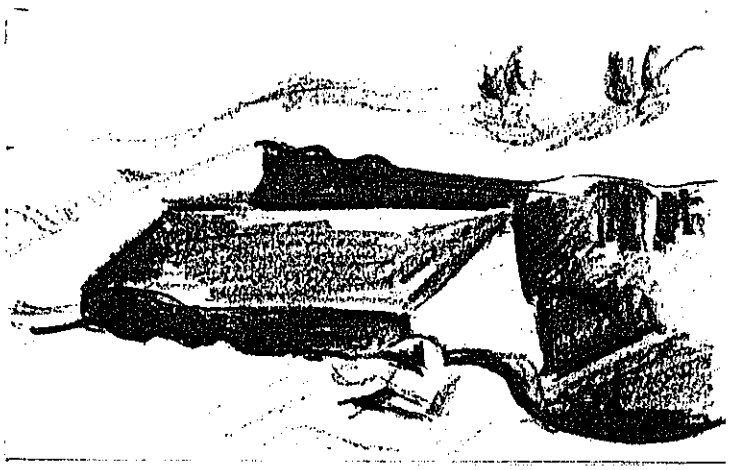


Detalle 1º

La línea contorno tiene el mismo valor en los primeros planos que en los últimos, ayudando a crear profundidad, pues sus sombras están claramente remarcadas.

En el detalle 2º aparece un cilindro paralelo al plano del dibujo,

a su horizontal.

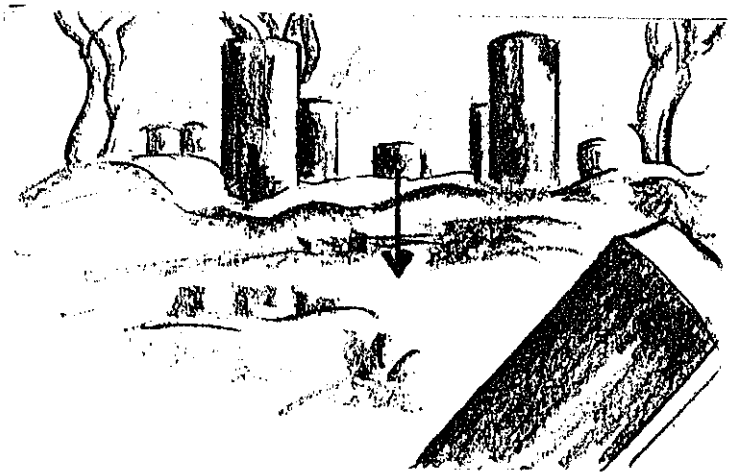


Detalle 2º.

Sus elementos son de contenido abstracto, no cumplen función simbólica (3), ni función icónica. Estos elementos son frontales al plano del cuadro.

En esta obra, como todo queda englobado en el plano al tener el mismo tratamiento formal (4), entonces hace uso y recurre a la línea, para incidir en la profundidad.

Nos vuelve a destacar una vez más el problema de la soledad. Son unas ruinas y nos hablan del paso del tiempo. Nos hace pensar en un teatro, que está completamente solo, abandonado, lo que fue y ya no es. Parece que hay vida pero que está a punto de desplomarse, lo único que la mantiene son esos elementos que se encuentran arriba en el centro del cuadro. Esto nos explica el poder de atracción que tiene la parte de detrás sobre la oblicua de delante.



Detalle 3º

Parece estar aquí Valverde influido por el cubismo analítico, pero no es así ya que lo que este pretende, es integrar dentro de una sola visión multiplicidad de puntos de vista. Y en este dibujo lo que apreciamos es una perspectiva cónica mezclada con otra oblicua.

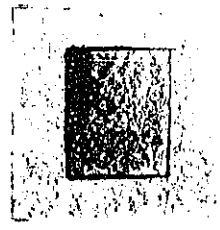
Sin embargo, sí cabría mencionar el cubismo por la influencia de Cézanne, al reducir todo lo que hay en la naturaleza a los elementos básicos: el cilindro, el prisma y la esfera. Lo único diferente son unos arbustos, cactus o chumberas que podemos contemplar en la parte izquierda, el resto es de forma geométrica.

Aquí en esta obra, se nos antoja pensar que a partir de estas dos columnas que a continuación describimos, hay que recorrer un camino de purificación hasta llegar a la puerta o lugar sagrado, sería como el tránsito a la otra vida. Por lo tanto, vemos el protagonismo que

toma el fondo.

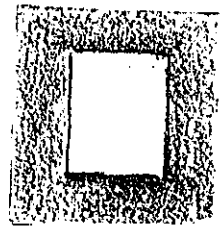
Detalle 4º.

Conviene detenernos en la última reflexión que hemos hecho. Para ilustrarlo mejor, veamos estos dos ejemplos, si nos fijamos en este 1er ejemplo, apreciamos cómo esta columna llega a tomar un sentido de paso, como es lógico queda destacado del fondo.



1er. ejemplo

Si nos fijamos en el 2º ejemplo entonces el objeto es el fondo y el fondo es la forma, quedando invertidos los planos. Esto que estamos describiendo lo podemos apreciar en algunas obras de Matisse, y de la misma manera se observa en estos aspectos que se describen de este último dibujo.



2º ejemplo

Es Valverde quien nos está hablando, como de costumbre, de sí mismo, es una narración de su propia vida y lo hace empleando el paisaje.

Evidentemente es un obra que parece estar realizada en plena madurez de la vida, a partir de ahí uno empieza a pensar en lo que ha sido la vida y hacia dónde debe de mirar. Vemos la relación que guarda con obras del mismo Velázquez, pintor que llegó a estudiar muy a fondo.

Descubrimos la modernidad manifiesta y cómo conoce y domina el lenguaje de Cézanne. También utiliza una simbología muy característica, lo que nos hace pensar en su dominio de la técnica, y conocimiento del discurso plástico. Era un buen conocedor de la Historia del Arte.

De ahí que Valverde represente sus obras de un modo intuitivo, de una forma sentida. De lo contrario realmente serían obras muertas, si se quedaran en un conocimiento teórico y le faltaría su gran sensibilidad artística.

NOTAS

DIBUJO III

(1) ARNHEIM, RUDOLF, "Rasgos caractereológicos del cuadrado" en El poder del centro, Cap. VI.

(2) Idem., págs. 123-141.

PANOFSKY, ERWIN, El significado en las artes visuales.

(3) ARNHEIM, RUDOLF, "El simbolismo en el arte" en Arte y percepción visual, págs. 498-503.

(4) Ibidem.

DIBUJO IV

EL ARBOL MADURO.

Esta nueva lámina nos ofrece un dibujo que recuerda un dibujo que recuerda al pintor Vincet Van Gogh.

En nuestro primer encuentro con este dibujo lo encontramos más encerrado y escultórico.

Se aprecia en nuestro dibujo una realidad descriptiva, por ese sentido de la forma, sin embargo aquí, como se aprecia, no encontramos ese sentido global de la forma, sino que ella aparece encerrada.

El formato que se ha elegido es vertical, este hace referencia al cuadrado (1). El cuadrado es una forma que alude a la tierra, al sufrimiento, a los avatares y sinsabores de este mundo en el que vivimos (2). Esta estructura nos invita a hacer una reflexión sobre una persona o cosa en particular. Cuando un fotógrafo, por ejemplo, desea llevar a cabo un retrato, hace uso del formato vertical más que del horizontal, parece como si de alguna forma nos concretáramos más en el personaje al estar empleando el formato vertical. En el formato que se emplea para con este dibujo Valverde nos quiere hablar de un árbol en particular.

Nuestro árbol da toda la impresión de estar moviéndose como sucede con la Iglesia de Auvers, también nos la recuerda por la línea contorno que pone de manifiesto, y la forma tan descriptiva con que aparecen definidos los volúmenes (3). La forma de concebir el árbol que tenemos delante, nos trae al recuerdo la expresividad de los árboles del mismo Van Gogh.

La Iglesia de Auvers posee un enorme interés al comprobarse

cómo una arquitectura, que es un elemento muerto, llega a alcanzar el mismo protagonismo que debería poseer la figura de mujer que camina por la izquierda. En el dibujo que estamos estudiando vemos que no aparece arquitectura alguna, pero lo que sí descubrimos en su lugar, es una arquitectura vegetal claramente representada por el árbol.

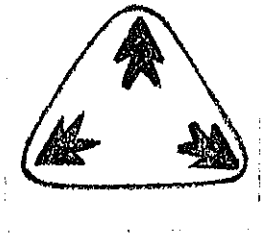
Pasemos a ilustrar con este ejemplo de la Iglesia de Auvers y otros más simples, algunos rasgos y características que nos servirán para comprender mejor nuestra obra (4). El contraste de la Iglesia de Auvers, se crea por un personaje que aparentemente se mueve y vive, y una arquitectura que parece sentir plenamente (croquis a).

Croquis a. (Según Van Gogh).

La Iglesia es impulsada por una colina que se extiende hacia arriba, los

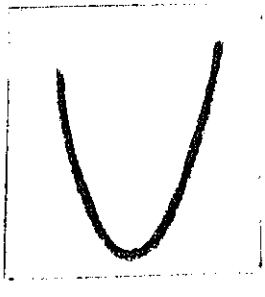
elementos que componen la arquitectura parecen estar temblando, dan toda la impresión de moverse, estar vivos, formados por estructuras en tensión, buscando la forma de recalcarnos que toda la iglesia vive. Si la vista recorre los contornos, las aristas, curvaturas, se aprecia que la iglesia en su conjunto nos da toda la impresión de tener vida propia. El personaje de la izquierda en comparación con la iglesia no vive, aunque se encuentre caminando.

Veamos otro ejemplo; Esta figura Ia nos trasfiere vida, la tensión que posee lo mismo tira de ella hacia arriba que hacia abajo.



Ia

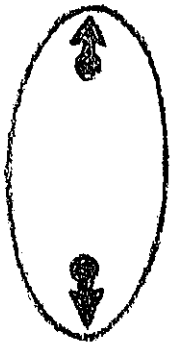
Imaginémonos esta otra figura IIa. Es una línea abierta que crea cierta tensión hacia abajo, sin embargo si esta forma la encerramos en



IIa

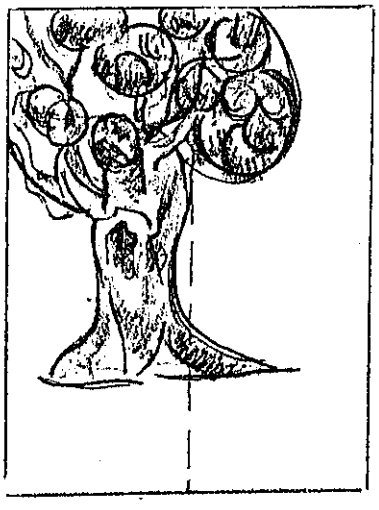
un óvalo, como elemento lineal, (figura IIIa), comprobamos la existencia

de dos fuerzas, empujando en distintos sentidos, una hacia arriba y otra hacia abajo: obtendríamos dos focos de tensión. En definitiva, toda forma conlleva tensión. Estas tensiones podemos ir aclarándolas y definiéndolas una por una desde un punto de vista formal (5).



IIIª

Pasemos ahora al dibujo, aparece un árbol que nos recuerda a esa otra forma a modo de vorticela o paramecio. Nuestro árbol se parece a un gran paramecio. Es una forma orgánica, caprichosa, que tiene una masa arriba muy pesada. Encima del tronco, (croquis b), aparece una especie de bulto que lo eleva hacia arriba (véase detalle 1º).

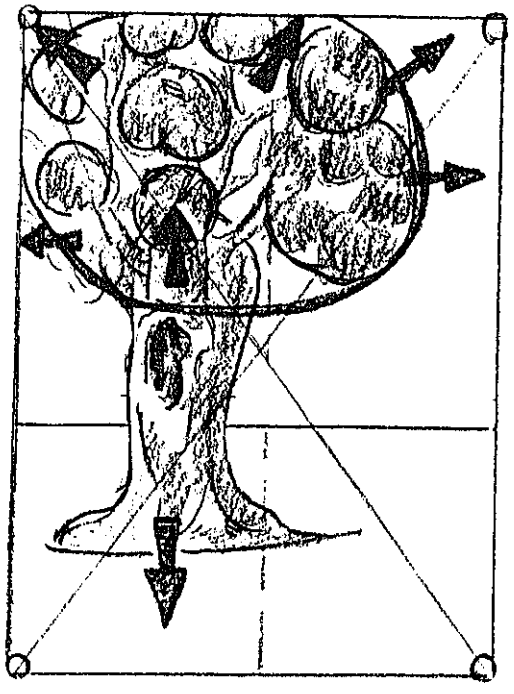


Croquis b

Detalle 1º.

Al mismo tiempo las ramificaciones que brotan del árbol se nos antojan tentáculos que en sus extremos soportan las hojas, formando estas unos centros dinámicos. Pero ¿qué son en realidad los centros dinámicos? Son lugares del cuadro que por mediación del pintor reclaman nuestra atención de una forma determinada (6).

El eje sentido divide al cuadro en dos mitades, una ocupada por el mismo árbol y otra que no lo contiene (croquis c). El árbol permanece solo, situado en su mitad correspondiente. Observamos que estas formas caprichosas surgidas en la parte de arriba lo que hacen es elevarlo, ¿por qué?, por los elementos dinámicos que ha colocado con mucho tino el artista (7).



Croquis c.

Si situamos por ejemplo un elemento dinámico, como se indica en la figura IVa nos damos cuenta en seguida de la atracción que siente por el vértice superior derecho (8). Con las copas de los árboles sucede lo mismo, se sienten atraídos por los vértices de la estructura y de esta forma se produce esta elevación. Pero al mismo tiempo que esto ocurre, en su zona de arriba tenemos esta otra masa, que crea un efecto contrario a la inferior del árbol. Este efecto hacia un extremo y otro lo llama Rudolf Arheimn "efecto de goma" (9). Nos lo explica diciéndonos que un percepto posee la cualidad de entrañar dos tensiones, una hacia arriba y otra en sentido contrario. El percepto, para entendernos, es un elementos pictórico que aquí se encuentra repre-

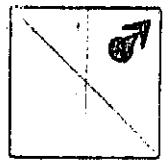


Figura IVa

sentado por el árbol. Como estamos comprobando a través del croquis c se producen dos tensiones claramente definidas.

Naturalmente es necesario que tengamos en cuenta para llegar a estas conclusiones, la estructura en la que se halla ubicado el árbol y todo su contexto, en el que estamos incluyendo el eje sentido, eje horizontal, las diagonales, sus lados, los vértices, todos estos referentes nos aclaran mejor cómo los centros dinámicos de las ramas de los árboles se sienten atraídos por los vértices que parecen funcionar como imanes. Esto es lo que produce esa especie de ascenso.

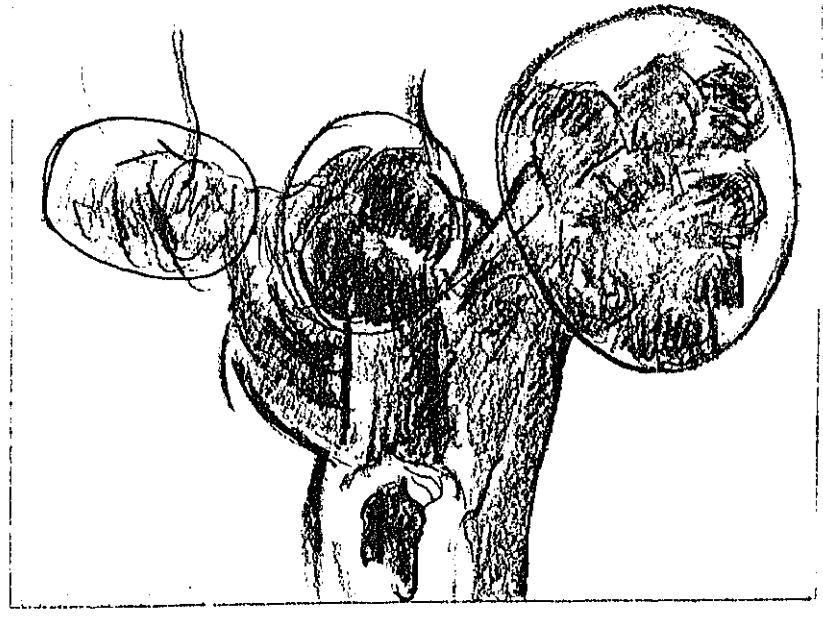
Si contempláramos el árbol y no tuviéramos en cuenta su anclaje (10), su fijación en el suelo, o por el contrario no poseyera existencia alguna, nos daría toda la impresión de que el árbol se eleva y se alza de la misma superficie de la tierra, pendido de sus ramas como si se tratara de un ramo de globos.

Ni que decir tiene, que las copas de este árbol son de unas características poco comunes. Tal vez este tipo de rasgos se vean poco en un árbol, pero no podemos descartar tampoco la posibilidad de su existencia, al igual que de estas ramas un tanto singulares y poco corrientes. Pero siempre cabe una hipótesis también muy probable y

nada descabellada por cierto, y es que Valverde, sirviéndole de pretexto estas copas un tanto especiales, las llega a emplear para fines muy concretos. Al artista le encanta y se siente atraído y ligado desde muy joven por el campo, la naturaleza, los árboles, las plantas, los animales y al encontrar un árbol de estas singularidades, Valverde, se plantea el cómo expresar y comunicar esas sensaciones profundas que siente sobre la vida y estados emocionales.

Ahora por el contrario existe una tensión dirigida hacia abajo, que se puede ver en el croquis c. Esta tensión que anclan (11) el árbol al suelo, conlleva un equilibrio dentro del cuadro.

Al observar las formas que se originan en la parte alta del tronco nos damos cuenta que funcionan en forma de coronario, crean una forma esferoidal, pero veámoslo mejor en el detalle 2º.



Detalle 2º

Se crea una especie de esfera provocando un estiramiento, una elevación hacia arriba. Pero ¿con qué intención hace Valverde esto que estamos indicando. Con la única voluntad de enaltecer, dignificar y elevar el árbol hacia arriba, pero al mismo tiempo se ofrece algo chocante y contradictorio en todo este alarde descriptivo de las copas y la parte alta del árbol, esa otra parte esta haciendo alusión al suelo. Se observa una excesiva sencillez, la tierra es un plano sin apenas nada, es como si los árboles no tomaran asiento, parecen no estar claramente anclados, (véase lámina IV). Se suscita en nosotros la siguiente pregunta, ¿por qué en una zona del cuadro es muy descriptivo y en otra nada, incluso provocando la ambigÜedad?, para buscar y crear contraste. Se crea ese contraste entre el tronco, las copas y el suelo.

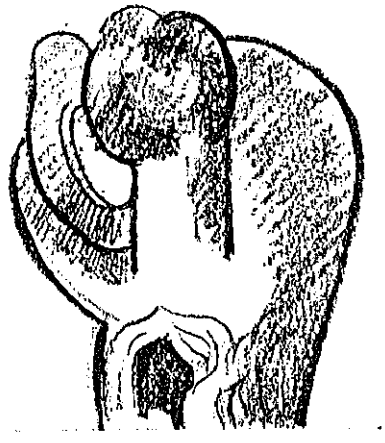
Existen en el cuadro tres planos, tres términos, la parte superior, la zona del anclaje, y la de la derecha, representada por unos arbolitos jóvenes. De todas maneras, no conviene prescindir de ese recorte llevado a cabo por el asentamiento del tronco del árbol, con su entronque con la tierra. A veces nos da la sensación de estar flotando como en ocasiones ofrece la impresión contraria. Parece como si nuestro cilindro, el árbol, voloteará en una chapa, pero en otras y tal vez por los cuadrados que se crean en la zona inferior la impresión que llega a crearse resultará todo lo contrario (ver croquis c).

A estas alturas de nuestro análisis es necesario que hablemos del centro geométrico, elemento de enorme interés dentro del cuadro. Podemos observar que nuevamente el centro aparece vacío, solitario, nos está relatando otro tema de soledad, donde su principal personaje es el árbol maduro. El eje sentido (12), atraviesa el centro geométrico que está vacio, pero al dividir el espacio del cuadro en dos mitades

nos establece cual de las dos toma mayor protagonismo y relevancia. El protagonismo se encuentra a nuestra izquierda, es el elemento más destacado de todo el dibujo. La zona de la derecha está compuesta por árboles muy jóvenes, al ser bastantes los representa de forma variada, unos más quebrados, otros, sin embargo, son muy verticales, se levantan como flechas hacia el cielo, muestran su plena juventud, en contraposición al elemento viejo de la izquierda, incluso con la herida y los surcos del paso de los años. Aún con esa herida profunda, se aprecian todavía algunas ganas de vivir.

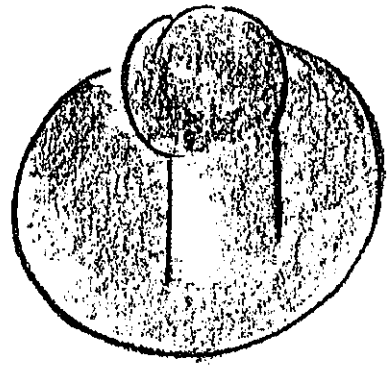
Estas ganas de vivir del árbol maduro -y aquí entrarían aspectos sicológicos del artista- se nos describen a través de ciertos elementos que pondremos de relieve, en donde intervienen aspectos eróticos, que nos hablan de lo masculino y de lo femenino.

Esta forma que representamos de una manera esquemática resulta tremendamente escultórica. Nos recuerda a ciertas figuritas que hacía Picasso.



Detalle 3º

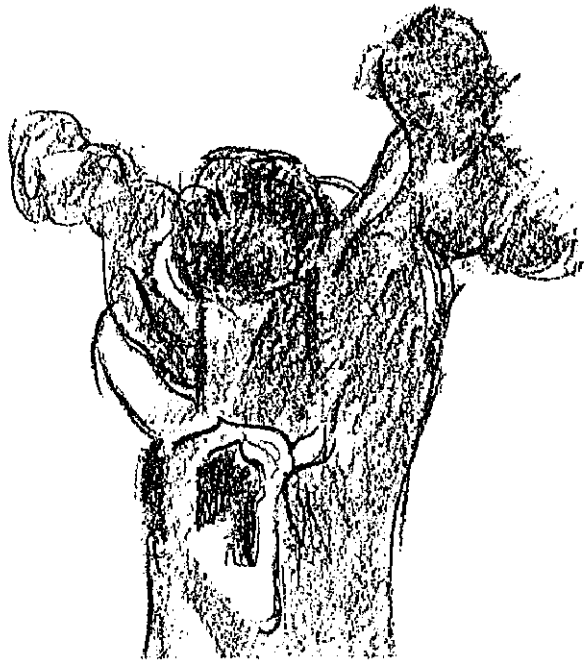
El cuadro, como estamos viendo parece estar cargado de erotismo. Aparecen formas esféricas y ovaladas vinculadas con lo femenino, penetrantes y masculina como el cilindro. Existe erotismo y sensualidad, por ejemplo en esta forma muy esquemática que tenemos delante (ver detalle 4º). Se distingue la feminidad por lo envolvente de sus formas, y la concavidad.



Detalle 4º

Recordemos la afirmación de Basilio Kandinsky, referente sobre todo a que lo cilíndrico se halla vinculado a lo masculino y sin embargo, lo curvilíneo resulta estar más estrechado con lo femenino. Estas sucintas conclusiones de este pintor nos hacen estar bastante de acuerdo (13).

Siguiendo con el estudio de este dibujo, se aprecia que de la forma que emerge del tronco del árbol maduro brotan un conjunto de elementos, como una serie de ramas.



Detalle 5º

Veámoslo en este nuevo detalle que se describe. De esta forma emergente surgen una serie de ramificaciones, sin saber muy bien de qué manera, porque la verdad es que no llegan a explicarse muy bien, pero a Valverde esto parece no interesarle demasiado, además de que no hace falta tampoco. Surge y brota la vida. Más abajo aparece la marca del transcurso del tiempo. Si tuviésemos que desglosar en pocas palabras el significado de este árbol se podría decir lo siguiente: la parte media alta se destaca por el proceso de la fecundación, la zona alta sin embargo se encuentra marcada y colmada de vida, pero al mismo tiempo todas estas circunstancias y hechos se ven refrendados por los designios del destino y del transcurso de los años. Así mismo representa la soledad empleando el contraste. No hay mejor forma de decir que una cosa está sola, cuando no se deja sola en el cuadro, "contrastándola". Si queremos indicar la soledad en un dibujo, cuadro etc..., resulta muy pobre y de poca eficacia emplear un solo elemento

en él.

Todo lo que aquí se describe ha sido puesto de manifiesto por Valverde, con una brillantez de conocimiento y de franqueza personal. Se desnuda ante el espectador par hablarnos de la vida, de la fecundidad, de las secuelas que trae consigo el tiempo en lo orgánico, puesto de manifiesto en ese diálogo íntimo e intransferible que nos muestra su obra, llena de una gran sinceridad. Es el reto a la propia vida.

NOTAS

DIBUJO IV

(1) ARNHEIM, RUDOLF, "Composiciones verticales" en *El poder del centro*. Cap. V, págs. 108-115.

(2) *Idem.*, págs. 145-150.

(3) BERGER, RENE, "Aproximación a la línea", en *El Conocimiento de la pintura*. Ier Vol., págs. 230-267.

4) BERGER, RENE, "Aplicaciones. Estudios de obras", *El Conocimiento de la pintura*. IIIer Vol., págs. 122-139.

(5) ARNHEIM, RUDOLF, "La dinámica" en *Arte y percepción visual*. Cap. IX, págs. 449-484.

(6) ARNHEIM, RUDOLF, "El pivote invisible", en *El poder del centro*. Cap. V, págs. 101-115.

(7) *Idem.*, págs. 101-125.

(8) *Idem.*, págs. 145-150.

(9) *Idem.*, págs. 37-41-49-230.

(10) *Idem.*, págs. 34-49-60-229.

(11) ARNHEIM, RUDOLF, *Op. cit.*, págs 23-53.

(12) *Idem.*, págs. 81-123.

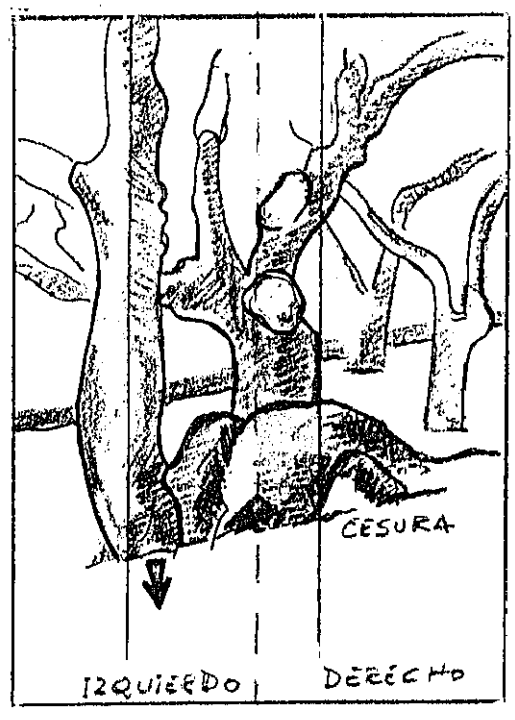
(13) KANDINSKY, BASILIO: *De lo espiritual en el arte* y *Punto y Línea sobre el plano*.

DIBUJO V

LOS ARBOLES.

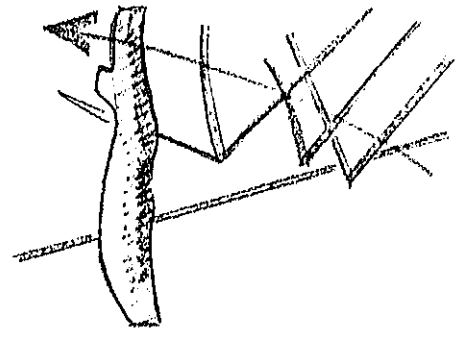
El centro geométrico está ocupado por el árbol de mayor tamaño; cuya forma es femenina, coqueto. El triángulo central constituido por la apertura de sus ramas, nos recuerda el monte de Venus, de un modo escultórico. El árbol queda bien asentado en las piedras, actuando ellas como elemento separador, entre la forma ya indicada, femenina y el árbol de la izquierda con su estructura masculina. El traslapo (1) consigue separar y al mismo tiempo actúa de unión, de cesura plástica (2).

En el fondo a la derecha, de nuevo otra V muy abierta, haciéndonos resaltar aún más lo femenino. Esto lógicamente va creando un ritmo, consiguiendo equilibrar esta oblicua. Observemos el (croquis a).



Croquis a.

La lectura de estos ritmos (3) va de izquierda a derecha, puesto que el vértice coincide con la V del otro arbolito ampliándose, como lo hace Cézanne (ver esquema).



Esquema.

También existe aquí cierta soledad y como contraposición a ella, nos pone de relieve a la familia, los dos árboles más pequeños son los hijos. El eje sentido divide un espacio masculino-femenino con otro espacio que constituye la procreación. Dos arbolitos, uno más cerca de la madre y otro más lejos.

Este dibujo es muy escultórico, René Berger en su "Conocimiento de la pintura" nos describe un cuadro de Cézanne, donde el tema es también árboles cercanos a un pozo (4).

La parte más rica en detalles es el árbol de la izquierda en su derecha, nos parece una cara mirando a lo femenino. No hay nada fortuito así como al mismo tiempo los hijos se relacionan con la madre y no con el padre. Quedando bien diferenciado el presente a la izquierda

de la madre y el futuro a su derecha.

La línea es muy fina, muy descriptiva (5), define las formas y los volúmenes. Lo que pretende Valverde es narrarnos una situación determinada de la vida no dejándonos el fondo vacío, por el contrario existe algo de vegetación, algo de vida.

NOTAS

DIBUJO V

(1) ARNHEIM, RUDOLF, El poder del centro, págs. 239-242 y "El espacio", en Arte y percepción visual. Cap. V, págs. 276-281.

(2) ARNHEIM, RUDOLF, Op. cit., págs 143-150.

(3) BERGER, RENE, "Aproximación al ritmo" en El Conocimiento de la pintura.Cap. I, IIIer Vol., págs. 11-31.

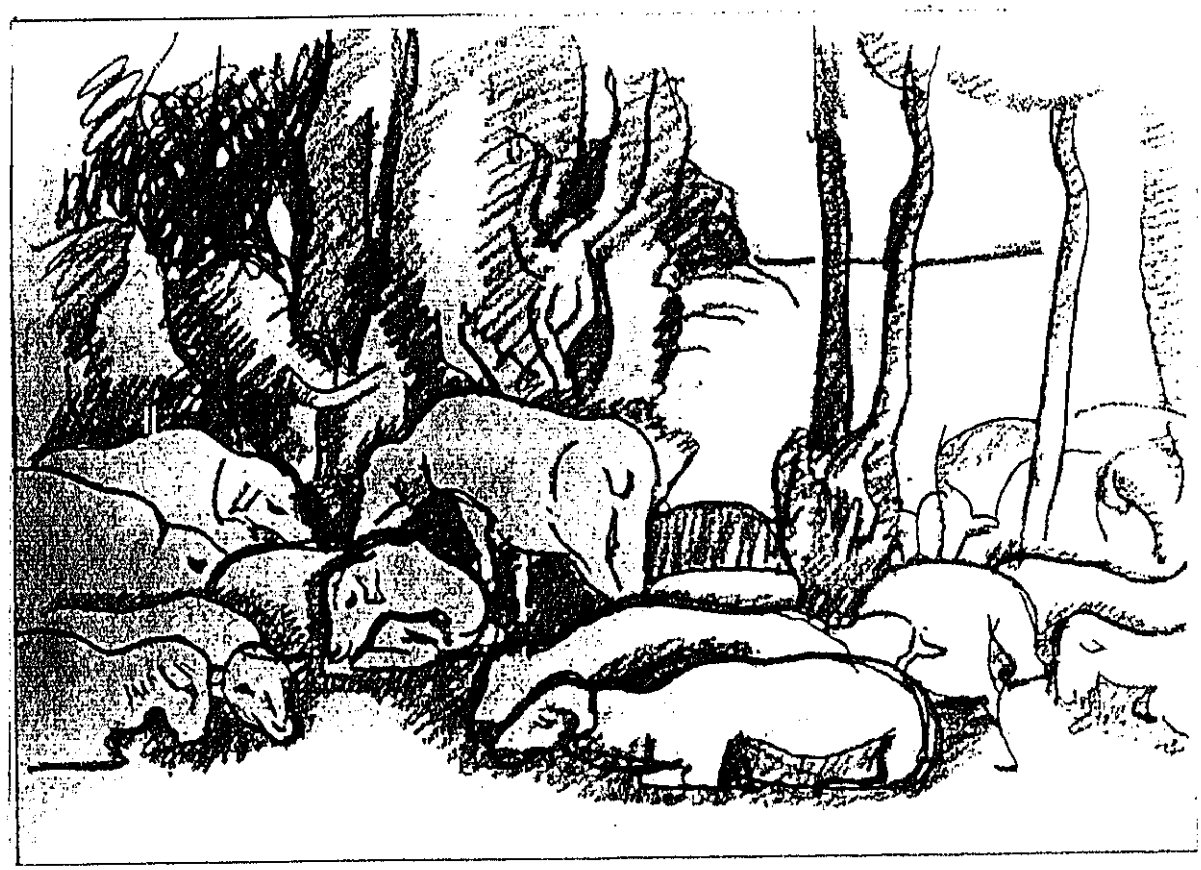
MARANGONI, MATTEO, Cómo se mira un cuadro.

(4) BERGER, RENE, Op. cit., págs. 140-153.

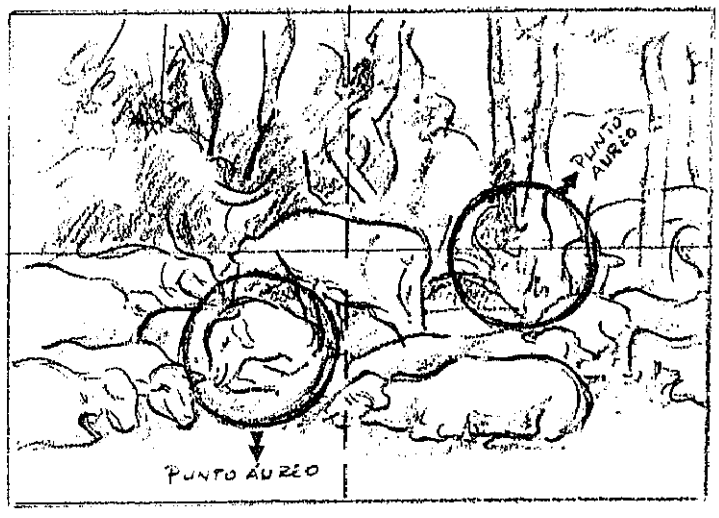
(5) ARNHEIM, RUDOLF, Op. cit., págs. 246-254.

DIBUJO VI

REBAÑO DE OVEJAS.



Aparece en este dibujo una línea de horizonte que lo divide. El eje sentido pasa por el trasero de la oveja grande, que nos determina el centro así cómo también el microtema. El eje horizontal (1) pasa por todas las ovejas.



Croquis a.

Se crean proporciones áureas (2) con el intento de buscar un módulo o unas proporciones que relacionadas entre sí, sean armónicas. Este módulo o parte, puede ser la medida de una oveja o también la altura del árbol de la derecha del cuadro. El todo sería el resultado de la mayor magnitud, la suma de todas las magnitudes.

Podemos apreciar un dibujo bastante suelto, abocetado, con una línea escultórica dándonos la impresión de que intenta describirnos formas y volúmenes (3). La línea también es objetual, nos define masas (ver la lámina del dibujo). Nos describe y nos diferencia a través de la línea como un árbol o unas ramas que se diferencian de la carnosidad

propia de una oveja. La textura es uniforme ya que no existe apenas tratamiento en las ovejas. De algún modo contrasta la forma con el fondo. La verticalidad se contrapone con la línea depurada de las ovejas. Aparecen unos movimientos distintos, las cabezas están colocadas en situación de reposo, nos reflejan quietud, sosiego.

La parte más cercana a nosotros es la izquierda y la que produce la máxima tensión. Sin embargo en la parte derecha observamos cómo se pierde la perspectiva. Esta tensión está creada por un mayor reforzamiento en la línea de las ovejas de la izquierda quedando contrarrestada por la verticalidad de la derecha.

Si se hubiese creado otro centro de atención (4) tan fuerte como el de la izquierda, se hubiera creado una simetría y nos resultaría menos dinámica la obra, más estática, entonces no existiría una facilidad de lectura.

Valverde, al igual que en muchas de sus obras ya analizadas, busca lo esencial, lo femenino, sin decoro ni artificios. Le ha interesado hacer un estudio de formas. El fondo se encuentra relleno de líneas verticales, de sombras y la línea queda blanca aprovechando su forma, creando contraste entre el blanco y las líneas más tortuosas (5).

Este trabajo, podemos apreciarlo como algo momentáneo, una situación, un análisis formal de unas ovejas, sin mayores pretensiones. Observamos finalmente influencias del arte cubista, no hay más que observar ese deseo de simplificar, de contener en formas básicas este rebaño de ovejas.

NOTAS

DIBUJO VI

(1) ARNHEIM, RUDOLF, ~~El poder del centro~~. Madrid: 1.988, Alianza, Forma, págs. 239-242.

(2) TORRES GARCIA, JOAQUIN, ~~Universalismo constructivo~~. Ier Vol., 2 Vols., Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1.984.

(3) ARNHEIM, RUDOLF, Op. cit., págs 117-187.

(4) ARNHEIM, RUDOLF, Op. cit., págs 23-53.

(5) Idem., págs. 246-260.

DIBUJO VII

ARBOLES.

Si trazamos el eje sentido (1) observamos que pasa justamente a través del árbol inclinado, que ocupa el centro geométrico (2) con otro superpuesto, haciendo traslapo (3). A nuestra derecha aparece otro árbol mucho más delgado. Vuelve a repetirse de nuevo el tema, pero en una composición más abstracta.

En este dibujo, se ve cómo el autor juega con la redundancia de elementos. La V que se repite una y otra vez hasta contar cinco veces; las ramas producen ritmos de izquierda a derecha. Se establece una musicalidad.

Hay que destacar también la perspectiva que se crea, produciendo una profundidad que va igualmente de izquierda a derecha, relacionándolo e integrándolo todo.

Destaca la curva de la rama de la izquierda, que se repite detrás, de nuevo se vuelve a repetir detrás y contrasta con la rectitud de la rama de la derecha del árbol mayor. Luego, tenemos una bajada. Todo se encuentra muy bien integrado, muy plástico, siguiendo esa línea tan característica en la obra de Cézanne en sus trabajos sobre árboles.

Este dibujo resulta ser abstracto, por esa figuración moderna que resalta por sí misma. Juega con la pureza de la forma, explicando con claridad cómo se van relacionando las diferentes curvas, los diferentes ritmos que se suceden.

Igualmente observamos en el croquis a, los diferentes nudos de tensión (4) que se van sucediendo progresivamente creando armonía y

delicadeza.

Croquis a.

NOTAS

DIBUJO VII

(1) ARNHEIM, RUDOLF, El poder del centro. Madrid: Alianza, Editorial, S.A., 1.988.

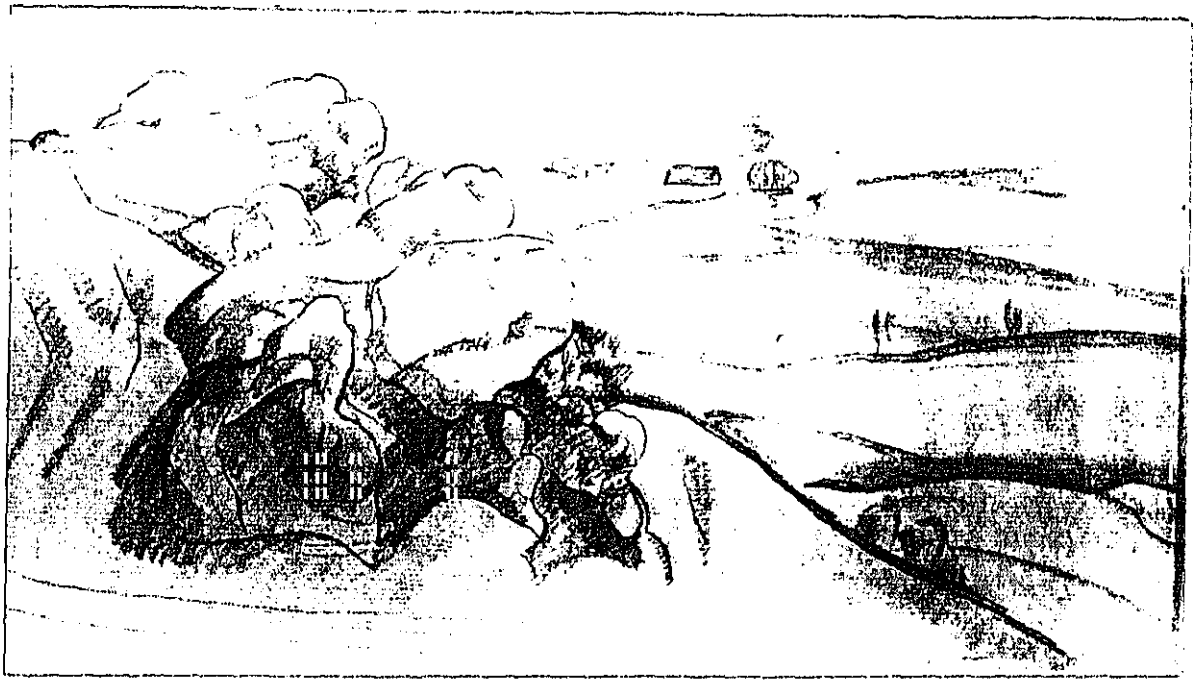
(2) Idem., págs. 101-123.

(3) ARNHEIM, RUDOLF, Arte y percepción visual, págs. 276-281.

(4) ARNHEIM, RUDOLF, Op. cit., págs 161-174.

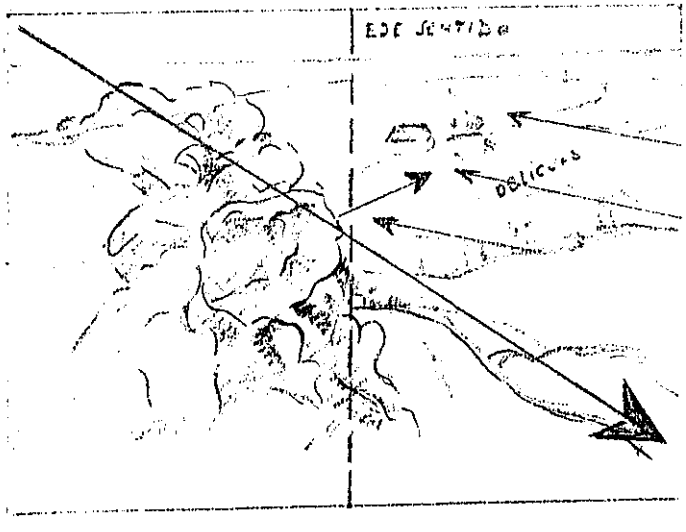
DIBUJO VIII

DETALLE DE LA VEGA DE CARMONA.



En este nuevo dibujo el centro geométrico (1) queda vacío. La lectura la haríamos de izquierda a derecha, que vendría reforzada por la caída de la montaña. Como fondo tenemos un paisaje típico de la Vega de Carmona.

Se crea una contraposición entre lo que es un paisaje tranquilo, contenidos inherentes (2) de las líneas horizontales (parte derecha del cuadro), tranquilidad, dinamismo y la turbulencia de las rocas en la parte izquierda. Aparecen unas líneas que marcan la horizontalidad y otras que marcan o pronuncian la perspectiva que son las oblicuas, dando estas últimas un sentido de tercera dimensión.



Croquis a.

Aparece una protuberancia rocosa, casi de aspecto humano que mira como si contemplara el paisaje, parecen estar asomadas a un

balcón, tal vez añoren lo que están contemplando.

Se puede apreciar una cabeza representada en escorzo y en movimiento.

Detalle.

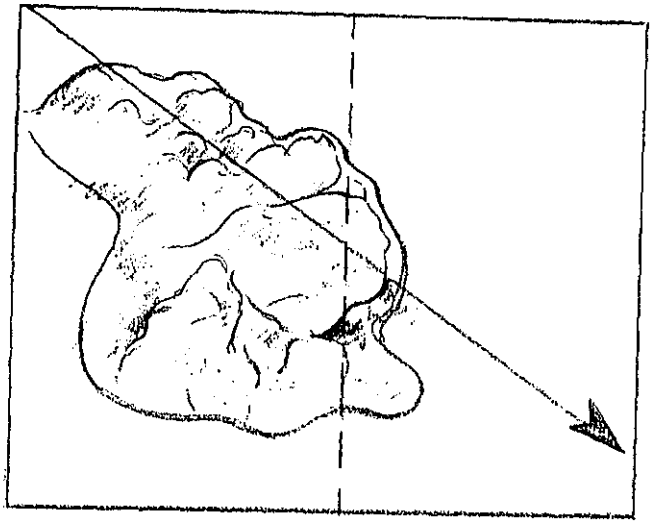
Las líneas son casi objetuales (3) destacan plenamente de un fondo, que describen por sí mismas. El fondo es el mismo en todas partes.

Hay tensión (4), vida (parte izquierda del cuadro). Elementos que originariamente no tienen vida como son las piedras, en este dibujo toman relevancia gracias a ese soplo de vida y dinamismo que les insufla Valverde, logrando que queden integrados en el paisaje.

Al estar vacío el sentido (5) logra que esa expansión que se ejerce hacia la derecha quede retenida, de este modo tiene un efecto

equilibrador, ejercido por la función que hace el vacío.

La línea con la que se describen las piedras son mucho menos objetuales, son más descriptivas.



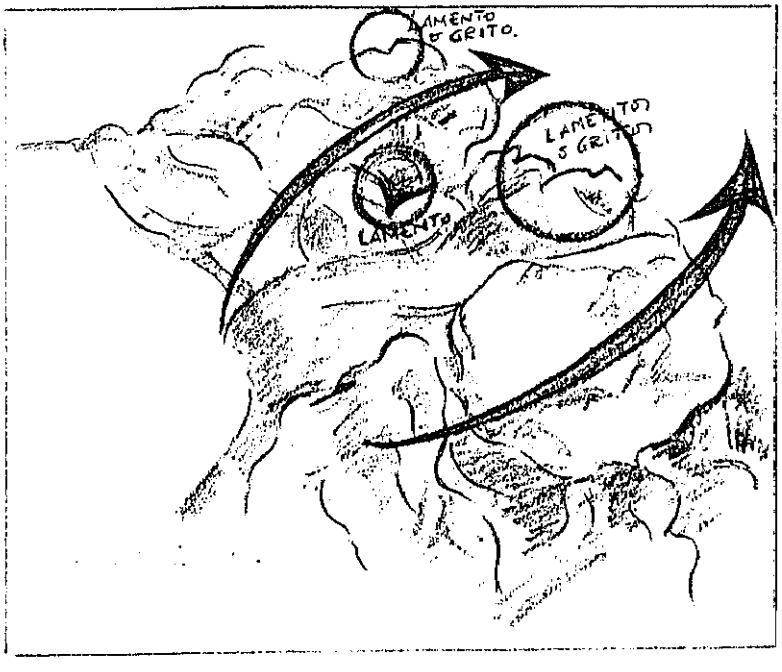
Croquis b.

En este dibujo aparece de nuevo el sentimiento de soledad, y sobre todo queda bien reflejada la añoranza, el deseo de paz y tranquilidad, debido a las líneas horizontales, a esa quietud y calma que se observa en la zona de la derecha.

En la parte izquierda vemos algo tortuoso, tal vez una dificultad, y en la parte inferior derecha, tranquilidad y sosiego. Quizás algo que se añora debido al destino que no se tiene. Vemos ese contraste entre algo complejo y esa simplicidad del campo. Se observa que lo vacío

tiene sentido cuando se contrapone con lo lleno.

El tema también es diferente y contrastado en cada una de las dos mitades, siendo en la parte derecha mucho más abierto, natural y relajante, y en la izquierda más cerrado, recargado y tumultuoso. Siendo la línea de esta zona una línea contorno curvada (6), es como volver a la forma materna, a la forma ovalada, al continuo fluir sobre sí mismo. Pero también podemos apreciar que existen ganas de salir (ver croquis c). Parece una cabeza que gira, que mira y que quiere salir de ese encerramiento. También las formas que aparecen más arriba nos muestran intentos de salir. Es un anhelo, algo que sentimos en un pasado y que el destino lo ha cambiado, convirtiéndolo todo en algo complicado y difícil de desenmarañar.



Croquis c.

La línea horizontal queda indicada con las líneas del campo, ellas nos hablan de la madre, de nuestro origen, de donde procedemos y a donde volvemos siempre. Aquí estamos haciendo referencia a lo que pisamos todos los días, a lo llano, que es simple por sí mismo.

Para Valverde, la proporción áurea (7) surge de forma intuitiva,de forma sentida sin tener que hacer un esfuerzo racional, todo surge con facilidad. Por eso aquí una vez más los segmentos se encuentran en una proporción óptima.

NOTAS

DIBUJO VIII

(1) ARNHEIM, RUDOLF, "El centro más potente y sus rivales" y "El Acento en la zona media" en El poder del centro. Págs. 23-53, 81-101.

(2) ARNHEIM, RUDOLF, Arte y percepción visual.

(3) BERGER, RENE, El Conocimiento de la pintura. Vols I y III, págs 230-267.

ARNHEIM, RUDOLF, Arte y percepción visual. Págs. 246-254.

(4) Idem., págs. 449-486.

(5) ARNHEIM, RUDOLF, Op. cit., págs 53-81.

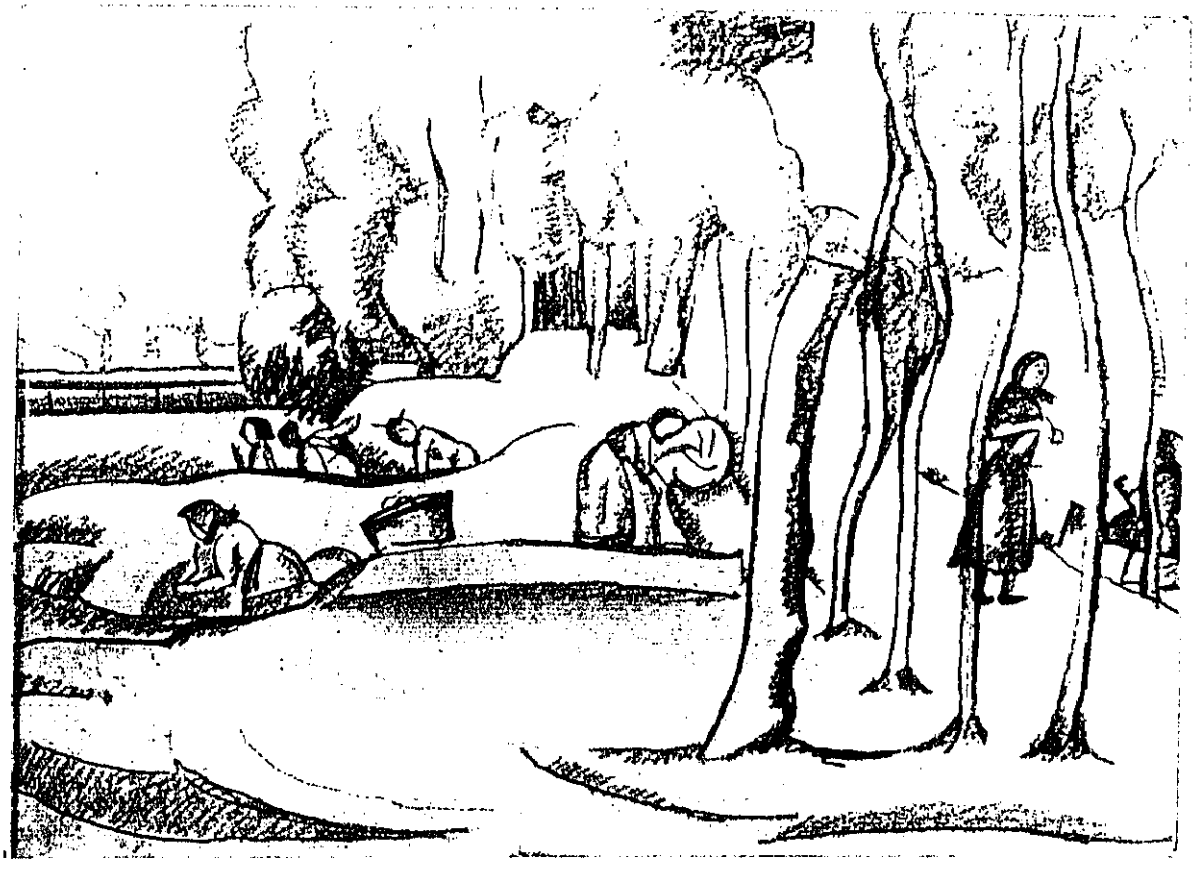
(6) BERGER, RENE, Op. cit., págs. 230-267.

ARNHEIM, RUDOLF, Op. cit., págs. 246-260.

(7) Idem., págs. 154-184.

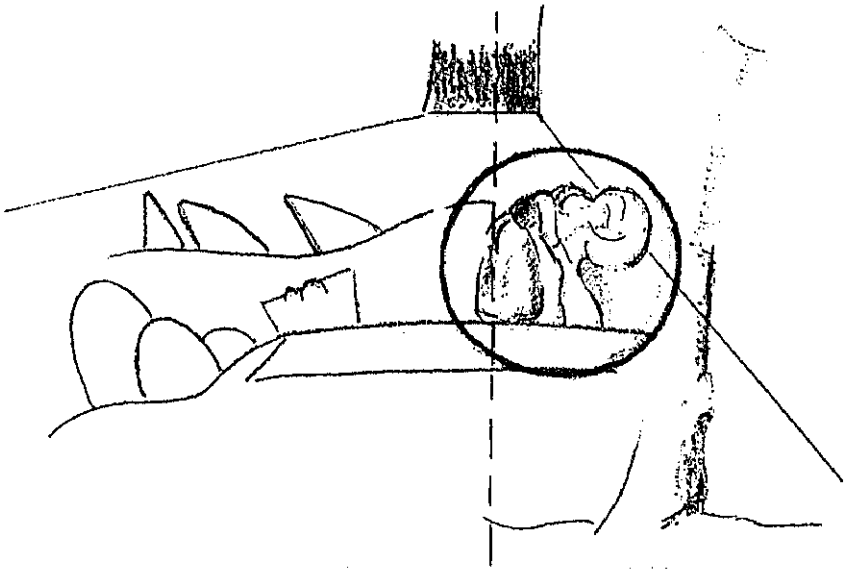
DIBUJO IX

LA RECOGIDA DEL ALGODON.



Observemos que el centro geométrico (1) coincide con la mujer que se encuentra reclinada hacia la derecha depositando en un saco el algodón recogido. Por la figura central trascurre el eje de simetría y el eje sentido (2).

Como podemos apreciar, la composición nos ofrece una especie de perspectiva que viene a formar un polígono que se abre y empuja al cuadro (3).

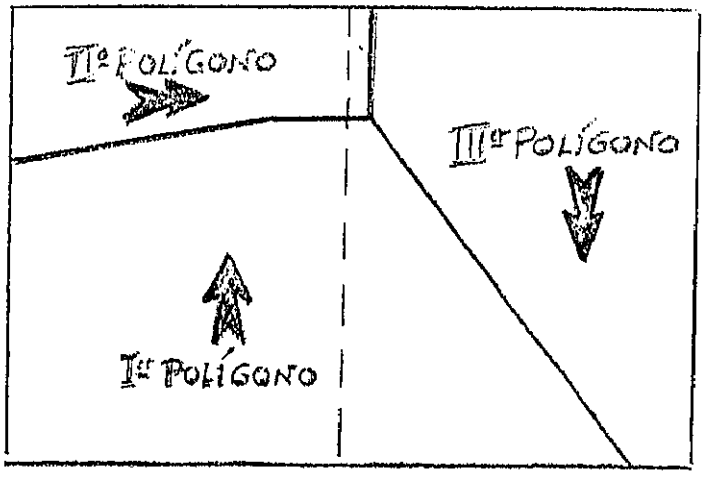


Croquis a.

El cuadro está constituido por una zona que corresponde a la parte izquierda, en la que encontramos a la mujer como elemento principal encarnando el trabajo, que resulta ser el tema del cuadro, donde quedan reflejados las labores de la recogida del algodón.

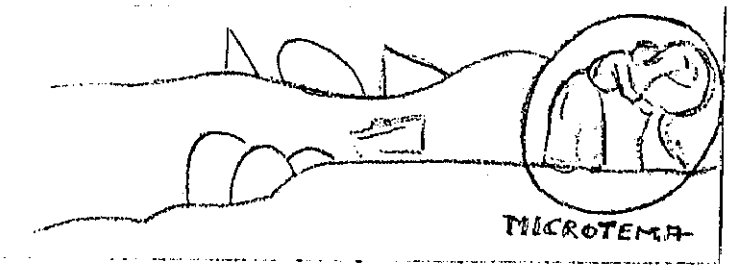
El polígono mayor donde se encuentran reunidas las mujeres llevando a cabo la recogida, podemos apreciar que se halla achatado en

el vértice del fondo (ver croquis a). Tendríamos otro nuevo polígono que resulta ser la zona de la izquierda y más elevada del cuadro, para finalizar con un tercero, zona de la derecha, mucho más pesado; de esta manera quedaría conformado y dividido el espacio real del cuadro (4).



Esquema.

Los elementos que a continuación describimos están realizados de forma caprichosa, son muy cezannianos, compuestos por una línea muy sinuosa que se dirige hacia la mujer del centro (microtema del cuadro) (5). Es un grafismo en el que cada uno posee distinto ángulo; por ejemplo, el ángulo que conforman los tres personajes, resulta ser diferente, a esa otra línea que aparece más abajo, muy sinuosa y que se encuentra muy bien contrastada representada por curvas; existe un nuevo personaje solitario que queda enlazado con la figura central.



Detalle.

La perspectiva, como se puede ver, transcurre a través de la mujer. Dicha perspectiva nos señala el microtema. Las líneas que mencionábamos anteriormente son líneas de tensión que se dirigen al tema central.

En el cuadro se distingue nuevamente cómo vuelve a presentarnos el tema de la soledad, que se encuentra representada en el tronco cortado, robusto, puesto por contraste. El árbol solitario, truncado, endurecido por el paso del tiempo, aislado en contraste con esa otra serie de árboles mucho más jóvenes (véase lámina del dibujo). El árbol solitario aunque cortado, todavía vive. Se ancla en el suelo y luego más a su derecha se perciben unos árboles jóvenes, como si contemplaran la escena pero al mismo tiempo contrastando. También da toda la impresión de que estos árboles están haciendo un hueco a la mujer que aparece detrás de ellos, pero además es notorio apreciar ese hermanamiento de los árboles que se sucede de dos en dos. Dicho hermanamiento de los árboles podemos apreciarlo en la obra de Cézanne, poniendo de manifiesto estas relaciones, entrelazándolos y conjugándolos.

Observamos también cómo Valverde ha jugado con las copas de

los árboles, que serían el elemento femenino. Tenemos la sinuosidad, lo femenino, el contraste, la mujer recogiendo el algodón muy bien ubicada ocupando el microtema. También es importante señalar y destacar ese punto o sombra negra creado para producir equilibrio (6) en el cuadro, situado por donde pasa el eje sentido (ver croquis a), nos estamos refiriendo naturalmente a la mancha negra que aparece en el fondo del cuadro. Si quitáramos esta nota negra del cuadro que es muy rotunda, veríamos cómo el cuadro llega a perder mucha fuerza. Pero además con esta mancha negra el dibujo nos ofrece otro momento de enorme consideración, puesto de manifiesto sobre todo con intensidad y con valor. El microtema es estático, ocupa el centro de atención (7) y es intenso de por sí, sin embargo, el elemento oscuro, la mancha, lo que hace es potenciar y dar afirmación al microtema.

Indudablemente la lectura trascurre de izquierda a derecha, pero conviene tener en cuenta que existen elementos que contradicen ese sentido de lectura que estamos haciendo. El hecho de estar empleando un ritmo de lectura determinado, no quiere decir por ello que todos tengamos que seguir ese mismo ritmo. La lectura puede comenzarse tanto por la derecha como por la izquierda (8), ahora bien lo importante es saber tener en cuenta que todos los centros dinámicos (9) que él está creando, naturalmente están ayudados por un ritmo que tiende y se dirige al mismo centro del cuadro. Como podemos observar todo viene a concluir y a desembocar al mismo centro.

Puede pensarse que la geometría que nos va revelando el dibujo ha sido realizada de forma intuitiva. Sí, toda esta realidad que estamos traduciendo está totalmente sentida. Lo que resulta evidente es que cuando el artista lleva mucho tiempo dibujando y se encuentra muy

vinculado por la misma práctica, ya que no han sido ni cuatro ni diez años sino más de cuarenta, se consiguen expresar sensaciones y emociones con gran nitidez a través de un lenguaje que el propio artista maneja con una seguridad aplastante. Las lecturas pueden ser muy variadas y nosotros de todas ellas estamos haciendo una de este dibujo. Debemos tener en cuenta también que son bocetos que muy posiblemente le hayan servido para desarrollar más tarde trabajos de mayor envergadura en pintura. Son ideas llevadas a cabo en apuntes que se realizan de una manera rápida, pero que después de hacer muchos a lo largo de su vida artística, consigue que se vaya fraguando un lenguaje genuino y personal llegándose a expresar todo tipo de experiencias, emociones y sentimientos de cada día, pero sin dejar de observar los estados interiores que son en definitiva los que definen al propio dibujo. De manera similar esto sucede también con la letra nuestra, no es lo mismo de un día para otro ¿debido a qué?, al carácter y estados latentes, que son los que determinan y conforman nuestra letra, de esto no cabe duda, de ahí que podamos apreciar la letra aguda, la letra redondeada..., en definitiva nuestra propia letra refleja lo que vivimos y sentimos. Si tenemos deseos de ahondar en ella aparecerá el grafólogo que nos proporcionará a través de su lectura aspectos más íntimos de nosotros mismos,pero que no dejará de ser una versión más de las múltiples que se pueden hacer.

Queda claro, que todo lo que se viene comentando sobre esta obra se puede leer con bastante claridad.

Otro punto de interés que sería conveniente analizar es la línea. Y habría que decir en este sentido, que los valores que toma esta línea son valores de un grafismo escultórico. Es una línea que describe muy

bien el volumen (10), la forma y, como podemos apreciar, crea una serie de agrupamientos, por ejemplo esos tres árboles que apenas están insinuados de la zona izquierda del dibujo, nueva y justamente a continuación se repite, esto va creando ritmo y al mismo tiempo contrasta, ¿cómo lo logra?. Haciendo unos de una manera y otros de otra. Con las copas de los árboles sucede un tanto de lo mismo, y esto produce ritmo y contraste. Parece como si estuviera jugando con un número, existe un ritmo que se puede apreciar con facilidad.

Para concluir podemos hacernos una pregunta, ¿existe poesía en este dibujo?. Sí que la hay, existe poesía porque hay juego, lirismo; son muy agradables esas tres líneas de la parte de la izquierda del cuadro que nos definen los diferentes planos de que está compuesto el espacio del dibujo. Aparecen elementos muy modernos. Recrearse en esas formas que se aprecian, en esos árboles caprichosos, todos tan distintos, nos indican formas algodonosas, formas abiertas, onduladas, formas cerradas, sin tono, con tono.

Leger, por ejemplo, nos viene a la memoria al analizar este dibujo. El hace las mismas cosas con la forma, cuando crea una pierna lo hace así, (ver ejemplo) en realidad, ¿Qué es lo que hace?, crear una línea contorno (11) que nos describa pero al mismo tiempo lo contenga todo.

Ejemplo.

Valverde en este dibujo nos resulta muy tubista, crea una línea contorno muy evidente. Cuando mencionamos el tubismo nos estamos refiriendo a ese postcubismo, donde la forma de concebir está basada en los fundamentos de Fernando Leger concepto de pintores futuristas y otros en el que exaltaban el mundo humano, pero simplificándolo al máximo, glorificándolo a través de tubos, cilindros y prismas (12). Todas las formas parecen máquinas, dan la impresión de ser arlequines, figuras -se nos antoja- hechas de cartón, recortadas; los miembros se ensamblan unos con otros, de alguna forma esto ocurre aquí. Los ensambles que vemos en el dibujo de Valverde, al igual que las sombras que nos describe parecen como manchas, también lo hace Leger. Las figuras que se ven en el dibujo se originan a través de una línea contorno muy sinuosa. Los árboles que aparecen a nuestra derecha parecen tubos en forma de espárragos. Todo se deduce del cilindro, prisma y esfera.

NOTAS

DIBUJO IX

(1) ARNHEIM, RUDOLF, "El acento en la zona media" en El poder del centro. Cap. IV, págs. 81-101.

(2) Idem., págs. 101-123.

(3) Idem., págs. 53-81.

(4) Idem., págs. 101-123, 177-213.

(5) Idem., págs. 239-241.

(6) Idem., págs. 53-81.

(7) Idem., págs. 81-101.

(8) ARNHEIM, RUDOLF, "El equilibrio" en Arte y percepción visual. Cap. I, págs. 23-56.

(9) ARNHEIM, RUDOLF, Op. cit., págs 239-242.

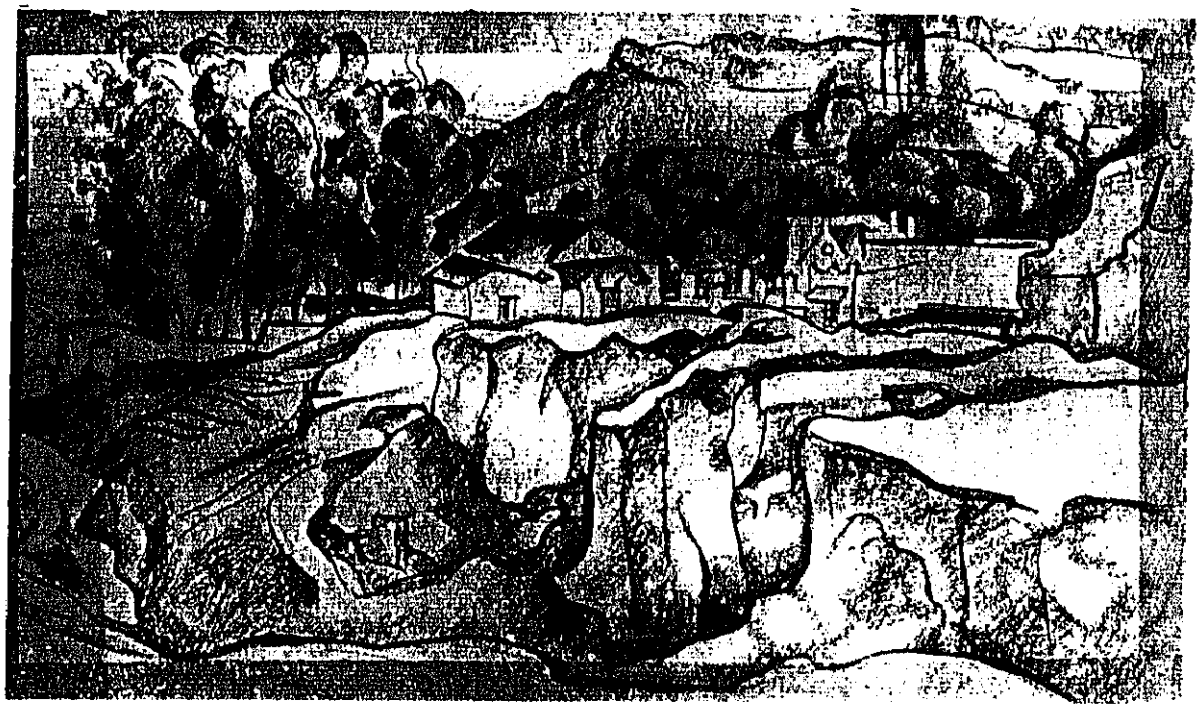
(10) ARNHEIM, RUDOLF, Op. cit., págs 246-254.

(11) Ibidem.

(12) COOPER, DOUGLAS, Fernand Leger et le nouvel espace. Ginebra (Trois Collines), 1.949.

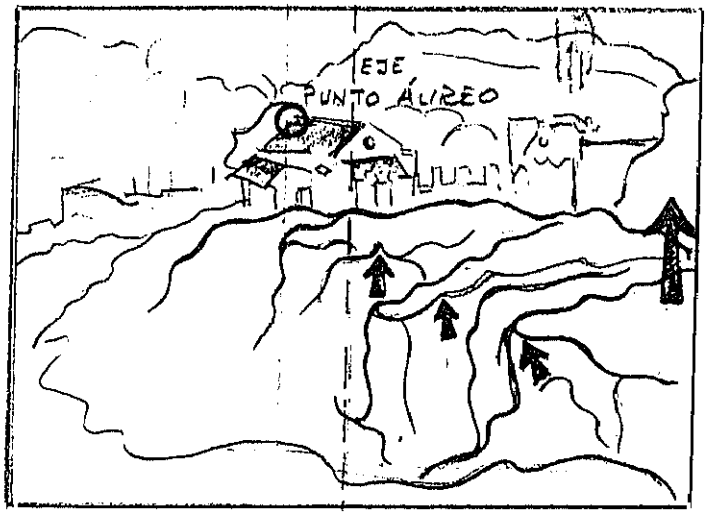
DIBUJO X

LADERAS ESCARPADAS.



El eje sentido (1) trascurre por la zona principal de la casa, con su pequeño ojo. La casa está perfectamente ubicada (2), levemente desplazada hacia la izquierda. Parece estar presionada por las laderas que tienen en las partes más canteadas, a modo de flechas con un sentido ascendente, tiran hacia arriba (3).

La casa parece estar dormida. Da la impresión de esos parajes a los que uno desea retirarse, después de padecer una tensión muy alta, para descansar. Parece como si todo lo que se encuentra alrededor de ella careciera de tranquilidad, permaneciera en estado de estrés.

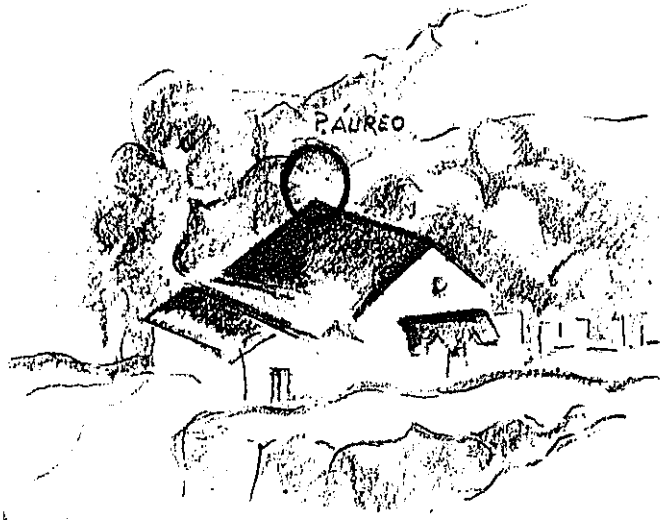


Croquis a.

Existen muchos elementos en este dibujo que se hallan muertos, pero que el artista los siente como elementos vivos, que son todas estas laderas. Hay una cantidad de tensiones que podemos apreciar,

como son las líneas sinuosas de los primeros planos que están a nuestra derecha, que dan la impresión de estrecharse entre ellas, (veamos croquis a), produciendo una mayor tensión. Parece que quisieran arrebatarse los lugares que ocupan para lograr un mayor espacio, saliendo a flote, tirando hacia arriba, tanto de izquierda a derecha como de derecha a izquierda (4).

Observamos que la casa se halla bien cimentada sobre el eje,casi la ha colocado en un punto áureo (5). Al mismo tiempo parece como tragada por la tierra, apareciendo así un contraste que se contrapone a la tensión citada anteriormente con la suavidad de los planos que están detrás de la casa, que nos relajan, junto con los árboles. Así evita que no suba todo con tanta fuerza.



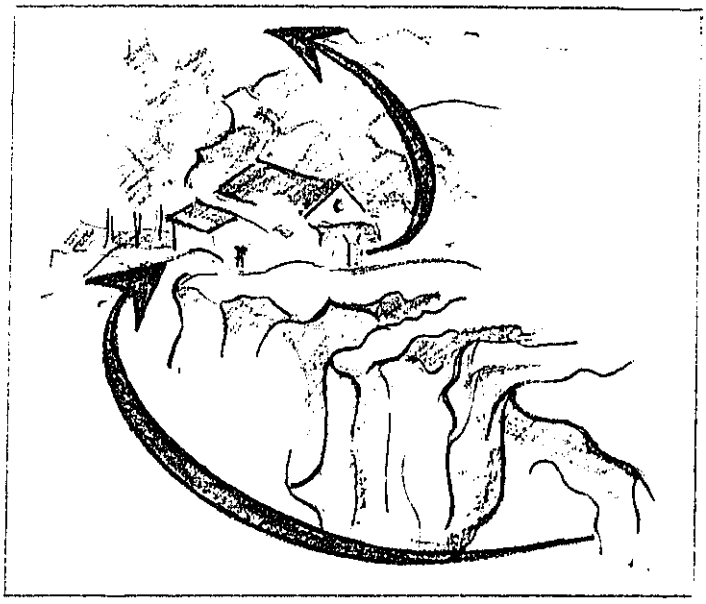
Fragmento 1

¿Qué quiere decir ese pequeño círculo que aparece en la fachada de la casa?. Primeramente es importante porque coincide con el eje y le

da sentido humano, aportándole calidez y ternura, es una casa acogedora.

La línea podemos definirla como una línea contorno (6). Contornos muy estructurados abajo y formas más impresionistas arriba. Delimitando el espacio por planos, en todo lo que corresponde a la parte de abajo. Y arriba para contrastar, más suave, más delicado, produciendo relajación.

La lectura podía hacerse de derecha a izquierda (7), puesto que en este dibujo los elementos más sobresalientes y estructurados aparecen a nuestra derecha, introduciéndonos progresivamente en lo más suave. Este recorrido nos lleva hasta la casa.



Fragmento 2.

El camino que nos está describiendo Valverde en este dibujo, está lleno de tensiones, de dureza, es de una crudeza extraordinaria, pero una vez superados podemos encontrar la paz; fruto de ese trabajo infatigable, duro, pesado... La casa representa ese fruto lleno de suavidad, de calidez.

Resulta ser un cuadro muy cubista en su parte inferior.

Las casas que vemos a la derecha sirven de decorado. Se pierden en el fondo del plano, son como un decorado ficticio. La única casa real que hay es la que ocupa el centro geométrico.

NOTAS

DIBUJO X

(1) ARNHEIM, RUDOLF, El poder del centro.

(2) *Idem.*, págs. 53-81.

(3) *Idem.*, págs. 23-53.

(4) *Ibidem.*

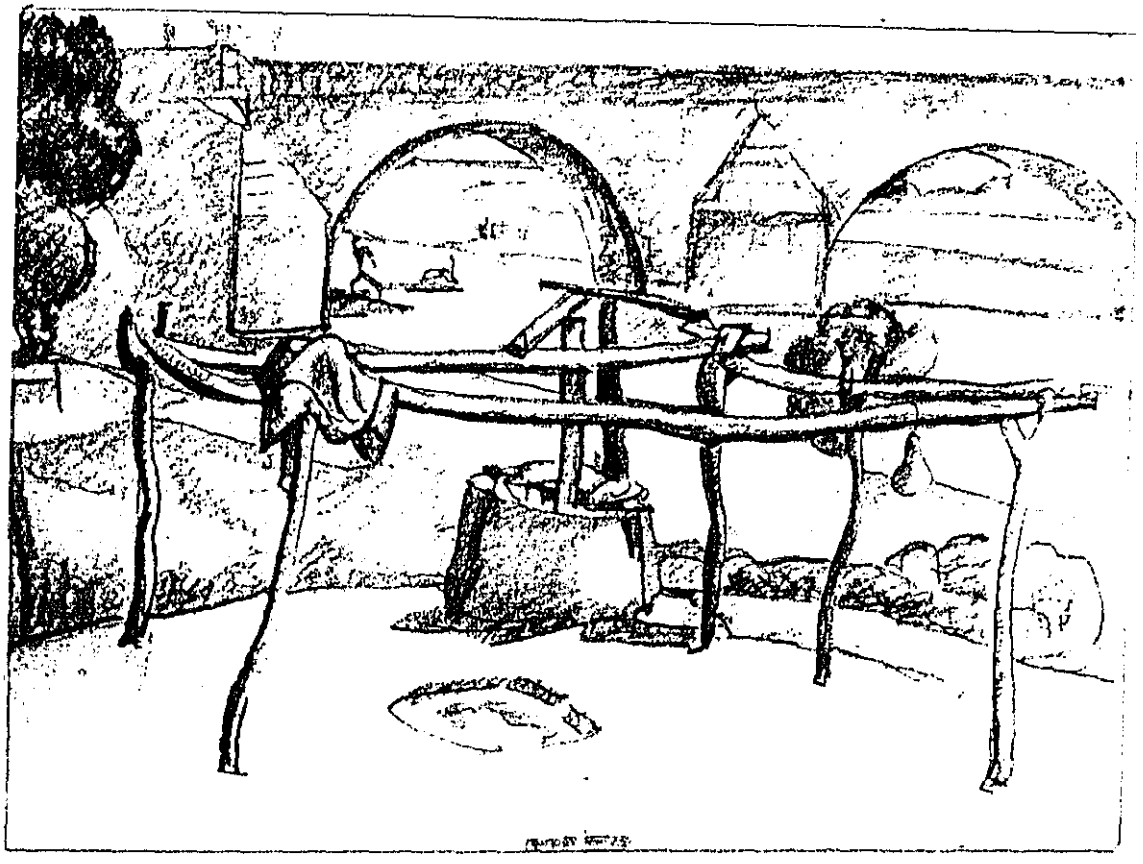
(5) TORRES GARCIA, JOAQUIN, Universalismo constructivo.

(6) BERGER, RENE, El conocimiento de la pintura. 3 vols., 1er. vol., págs. 230-267.

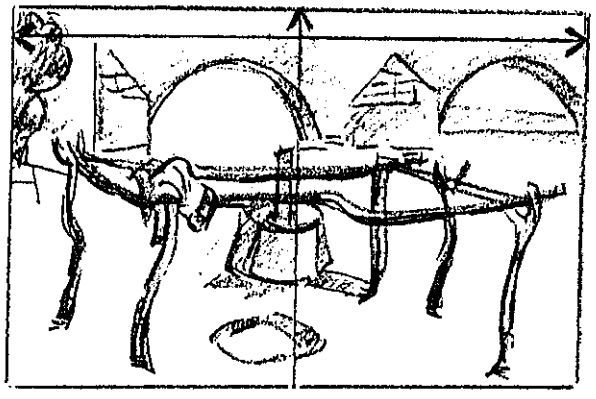
(7) ARNHEIM, RUDOLF, Arte y percepción visual. Págs. 23-56.

DIBUJO XI

TRAVESAÑOS DE MADERA Y EL PUENTE.



Con este dibujo estamos en presencia de una arquitectura. Predomina lo vertical, lo horizontal y lo ortogonal (1). La forma idónea para la representación de un paisaje, es aquella que domina la horizontal sobre la vertical (ver croquis a). ¿Cómo se expresan en este dibujo esas dos dimensiones fundamentales en el espacio?. El puente, la horizontal, dejándole muy poco espacio al cielo, casi ahogándolo. La vertical queda bien indicada por la posición de los árboles de la izquierda, o bien por la propia estructura del puente. Tanto una dirección como otra son muy importantes en el cuadro.

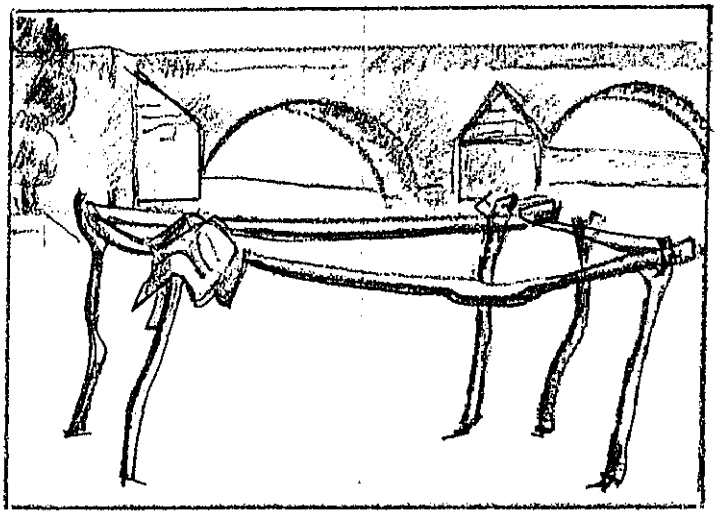


Croquis a.

El eje sentido pasa por un pivote, sujeto a la boca de un posible pozo, y ahí es justamente donde se encuentra el microtema, con dicho pivote y el círculo. Aparece también una estructura concéntrica en la cual van quedando colocados elementos a partir de un centro (2); esta estructura está representada por el círculo que simboliza la forma del pozo. Quedaría el microtema (3) representado por el mismo eje sentido, desde el cual iríamos extendiéndonos hacia los demás elementos que

componen el dibujo: la arquitectura humana, orgánica...

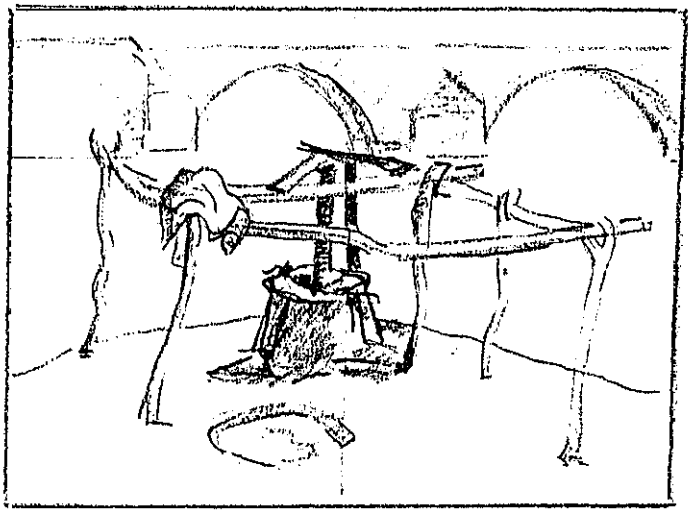
En nuestro dibujo aparecen elementos oblicuos, como son los travesaños, que descansan en la verticalidad de los troncos (ver croquis b). Así pues, lo que consigue, es romper, crear una tensión en el espacio, de modo que el puente queda más alejado, aparte de estar más retirado de la línea de tierra (4). Si quitáramos estos elementos oblicuos, el puente se nos vendría al plano. Por lo tanto los troncos consiguen profundidad y al mismo tiempo crean tensión en contraste con la vertical.



Croquis b.

¿Cómo se crea el contraste? Con la presencia de un elemento oblicuo. Por ejemplo: aparece en muchos bodegones donde se emplea un cuchillo colocado oblicuamente. Otro ejemplo: es el fresco de la Escuela

de Atenas pintado por Rafael, en donde se encuentra en la escalera un personaje en posición oblicua, para crear la tensión (5), contrastando con las posturas de Platón y Aristóteles (6).

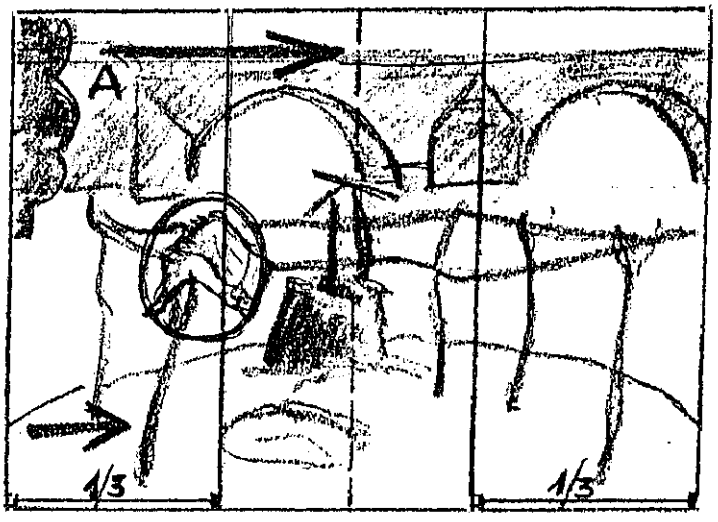


Croquis c.

El pozo, como se aprecia, es el centro del cuadro, pero sin embargo no es el centro de la estructura (7) que tiene a su alrededor. Esta estructura, este polígono constituido por los troncos y los travesaños consiguen desplazar al pozo (ver croquis c). También el puente en un principio, nos da la sensación de estar en el centro, creando nuevamente tensión, dando viveza al cuadro.

En cuanto a la línea diremos en primer lugar que es muy contrastada, y en segundo lugar que es muy escultórica (8). La geometría de los maderos y el plano del puente crea contraste.

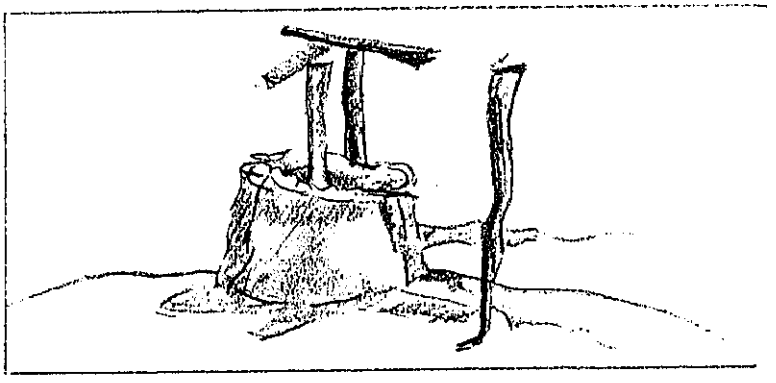
El ritmo de lectura es de izquierda a derecha, indicado por el puente. También podemos hacer la lectura de los pivotes, tengamos en cuenta la colocación del paño en el pivote delantero de la izquierda, esta no es fortuita. Se inicia la lectura de la estructura central por este pivote que acabamos de mencionar. Valverde se sirve de estos elementos para organizar las ideas que posee.



Croquis d.

¿Cómo orienta la estructura del puente?. Colocar un elemento en (A) nos obliga a seguir su dirección. En este recorrido el elemento más pesado del puente se encuentra situado en el centro a un tercio. Vemos de nuevo el empleo de la proporción áurea.

Es evidente que a Valverde le interesa desplazar el pozo hacia arriba. Resulta ser lo más interesante en este dibujo. Por su propio peso el pozo es escultórico, es contundente en su verticalidad, simboliza lo masculino y lo femenino. El pozo adquiere doble valor: por un lado ocupa el microtema y por otro está situado en el centro geométrico, por lo tanto se incrementa su valor como elemento estático. Al mismo tiempo el madero que se hunde en lo concéntrico de su estructura contribuye a esta misma sensación. Si nos desprendiéramos de este leño se rompería el cuadro por completo, actúa como engranaje.



Detalle.

Otro elemento redundante del dibujo es el madero en forma de aspa que nos hace recordar el contraste como podemos apreciar en este detalle. No está colocado fortuitamente, repitiéndose la misma dirección. De nuevo la vertical de los travesaños centrales, reforzando su contenido.

La estructura central de los palos es muy débil, entonces Valverde crea medio arco amplio en el suelo. De este modo ayuda a empu-

jar al pozo hacia arriba, creando gran equilibrio.

La línea es descriptiva contrastada con las de los primeros términos que es rectilínea, más arquitectónica y poseedora de mayor volumen. El claroscuro empleado produce diferenciación (9); el tono sirve para destacar y crear tensión. Utiliza una economía de medios adecuada entre lo que se quiere decir y los medios que se emplean para decirlo. Todo está en su sitio.

Este dibujo está cargado de lirismo, sensualidad, coherencia, calidad narrativa y claridad a la hora de describirnos lo que quiere decir, sin hacer uso de la artificiosidad, buscando la sencillez, obteniendo al mismo tiempo el máximo de contenido.

El pozo parece estar abandonado creando de nuevo la soledad; no ocupa el centro de la estructura, pero sigue ocupando el centro geométrico tal vez por vejez, por sabiduría. Fuera ya de un espacio que ocupaba anteriormente.

NOTAS

DIBUJO XI

(1) ARNHEIM, RUDOLF, El poder del centro. Págs. 101-123.

(2) Idem., págs. 81-85.

(3) Idem., págs. 239-242.

(4) ARNHEIM, RUDOLF, Arte y percepción visual.

(5) BERGER, RENE, El conocimiento de la pintura. 3 vols., II vol., págs. 156-184.

(6) WÖLFFLIN, HEINRICH, El arte clásico. Madrid: Alianza Forma, 1.985, págs. 110-114.

(7) ARNHEIM, RUDOLF, Op. cit., págs. 65-67, 108-111.

(8) BERGER, RENE, Op. cit., págs. 230-267.

ARNHEIM, RUDOLF, Op. cit., págs. 246-254.

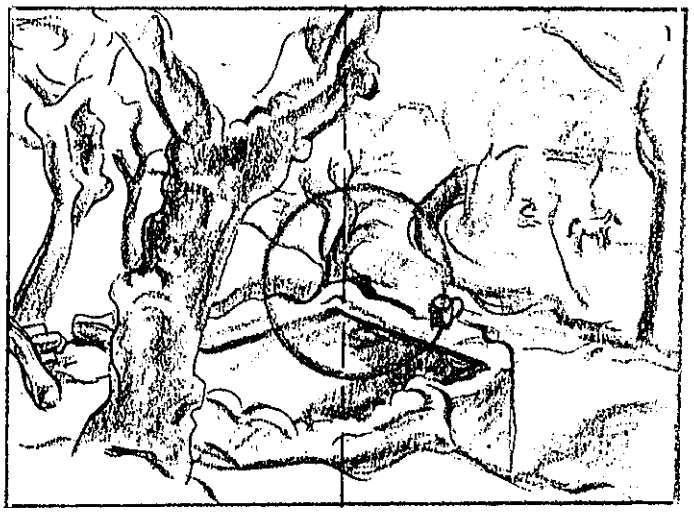
(9) BERGER, RENE, Op. cit., págs. 80-102.

DIBUJO XII

LA ALBERCA.

Al trazar el eje sentido queda dividido el dibujo en dos espacios. El microtema contiene agua: un jarro y una alberca llena.

El eje sentido pasa por el vértice superior de la alberca y divide el cuadro en dos espacios (1).

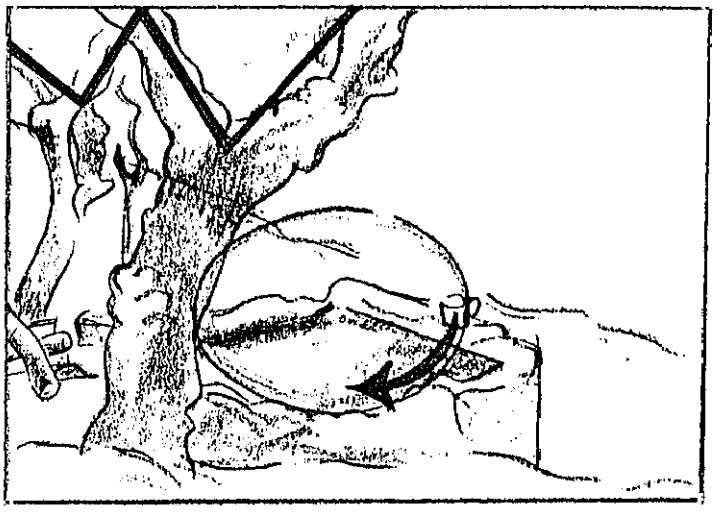


Croquis a.

En la parte izquierda aparecen un tronco maduro, así como también otro más joven, más grácil, más curvilíneo; pero los dos tienen en común esa forma de V.

Si observamos el dibujo partiendo de izquierda a derecha pasamos del árbol al agua, y a continuación a ese semicírculo cuyo centro geométrico (2) muy fuerte, está creado por los dos caballos que se encuentran pastando.

Los dos árboles están relacionados; hay algo que se interpone entre ellos, que son esos troncos que aparecen en la base del suelo. También al unirse en su parte más alta las dos "uves" constituyendo una V doble, produciéndose una gran tensión en la parte izquierda.



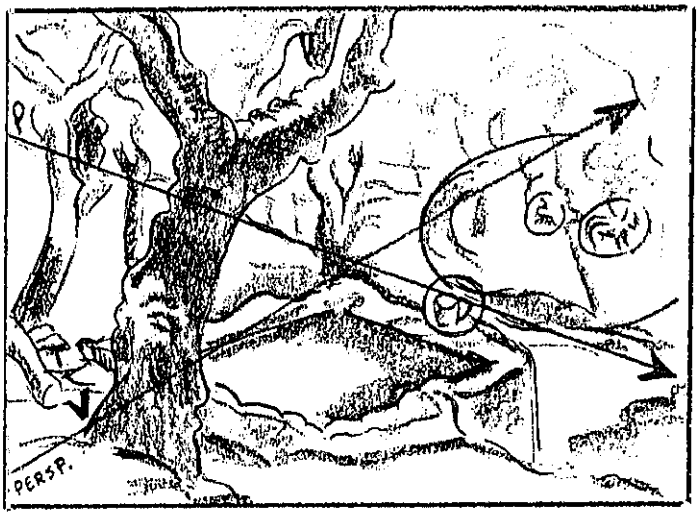
Croquis b.

En el croquis b estamos viendo contacto: lo femenino y lo viril llegan a tocarse a través de sus ramas.

El jarro que está junto a la alberca nos puede estar describiendo el trascurso de la vida, el paso a la vejez. Si nos referimos de nuevo a Velázquez, y observamos las Meninas, vemos como una de ellas le da de beber a la Infanta Margarita un jarro de agua, que contiene una pócima, de esta manera se intentaba dar vida a la Infanta que según Velázquez moriría pronto (3). Para Valverde el árbol grande es

ya maduro, y el agua, como sabemos, simboliza la fuente de la vida, al participar de ella le insufla más vida.

En la parte derecha del dibujo, queda representada la tranquilidad. Lo que ya ha pasado. La forma en que se ven las cosas cuando uno ya no es joven. Aparecen dos caballos y un tercero sentado plácidamente, que potencian esa sensación de serenidad. ¿Por qué motivo ha dibujado dos caballos y no uno?. Resulta ser bello y sobre todo más dinámico. Los egipcios pintaban dos figuras haciendo que una de ellas traslapara a la otra (4), logrando de este modo un mayor movimiento.



Croquis c.

De nuevo aquí aparece la gran preocupación por el paso del tiempo, visto desde una perspectiva elevada. El protagonista es el árbol maduro, que tiene el privilegio de observar el trascurso de las cosas

-la escena de más abajo- desde una situación superior, la cual es consecuencia de la experiencia y el cúmulo de esfuerzos desarrollados a lo largo de su vida.

La línea en este dibujo es descriptiva (5), existe un interés grande por hacer perfiles, parece representar caras de formas caprichosas. Todo se va perdiendo en el espacio a base de manchas.

Como podemos distinguir, todos los elementos que aparecen se quedan en un mismo plano, excepto la alberca que crea y produce verdadera sensación espacial.

Aparece de nuevo ese sentimiento de soledad, es el árbol grande el que rompe la uniformidad que se establece en todo el dibujo. Está dibujado con detalle, lo demás queda más perdido, exceptuando la alberca. Las manchas que vemos en el fondo ayudan a equilibrar un poco para que no queden vacíos los elementos de los primeros planos. Son formas algodonosas, suaves, que nos hacen relajar la vista, crean un ambiente más agradable.

Gracias al vértice de la alberca y a la pareja de caballos, queda creado un gran equilibrio compositivo.

NOTAS

DIBUJO XII

(1) ARNHEIM, RUDOLF, "Glosario" en El poder del centro.

(2) *Ibidem.*

(3) BROWN, JONATHAN, Velázquez, pintor y cortesano. Vitoria, Ed. cast.: Alianza Editorial, S.A., 1.986.

(4) ARNHEIM, RUDOLF, "El traslapo" en Arte y percepción visual.

(5) *Idem., págs. 246-254.*

DIBUJO XIII

EL BOSQUE.

Este dibujo es más costumbrista, es diferente al resto de los que hemos analizado anteriormente.

Aquí aparecen más detalles, se buscan aspectos más agradables, que no comprometen a nada, resulta más superficial.

Observamos que el microtema se encuentra ocupado por una gran masa de árboles, que son los que ocupan el centro del cuadro (1). Luego vemos otra masa de árboles a la derecha, y a la izquierda aparece un camino creando perspectiva, en el que aparecen dos campesinos portando cada uno de ellos una hoz. Este detalle nos indica el período de la siega de algún cereal que está listo para su recogida (el verano).

Croquis a.

Existe una composición áurea de un tercio. Pasa el eje sentido

por la figura, en el eje central vemos una masa de árboles bien asentada, y a la derecha otra masa de árboles que consiguen equilibrar la parte de la izquierda, con una leve inclinación hacia el ángulo superior derecho (2). Así mismo hay un carro que sirve como elemento equilibrador.

Este dibujo resulta menos abstracto, parece ser un paisaje real. Como decía Hernández Pijoan: "Me interesa el paisaje,pero no para que venga a mí sino para que yo vaya a él" (3). Si es así, es entonces cuando logramos que afloren en nuestros cuadros cosas nuestras, llegando a formar parte de nuestro mundo.

En esta ocasión Valverde nos muestra su conocimiento, su dominio de la forma, de la línea, del dibujo. Tal vez lo que quiso plasmar fue esa realidad que le impresionó, que le hizo sentirse en otro lugar, gracias a esa belleza y a esa frondosidad de vegetación.

Se observa esa diferencia que distingue al creador del artista artesano, donde no se le discute el dominio de los procedimientos, el empleo y uso que hace de la técnica pero no deja tras de sí algo de sí mismo. Todo se encuentra en su sitio, todo es armónico y correcto, bien proporcionado, pero lo característico y los rasgos de su personalidad quedan muy velados, aparecen difíciles de apreciar y aún más de poderlos contrastar. En este dibujo la experiencia que logra obtener es suya, quedándose en él mismo, pero no nos la comunica.

NOTAS

DIBUJO XIII

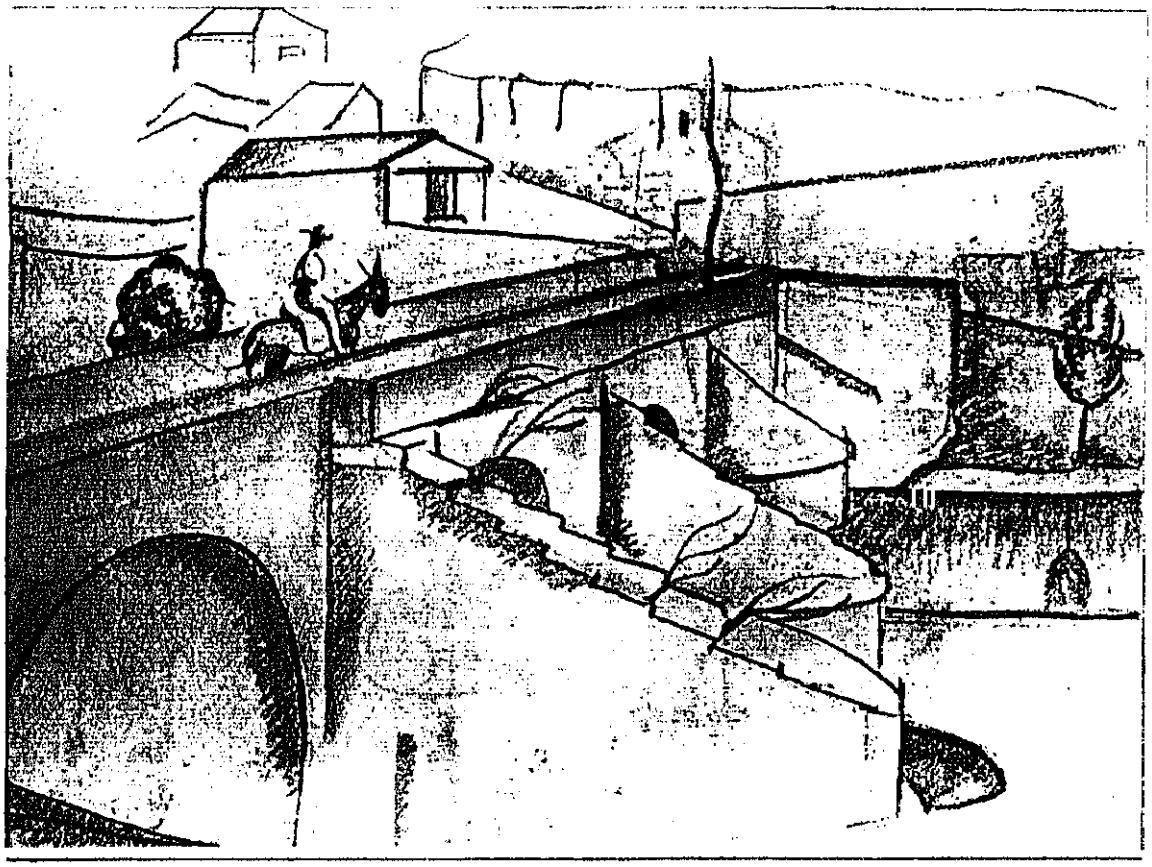
(1) ARNHEIM, RUDOLF, *El poder del centro*. Págs. 23-53.

(2) *Idem., págs 159-161.*

(3) *estas palabras fueron mencionadas en una conferencia que dirigió en la Facultad de B. Artes Santa Isabel de Hungria, Sevilla. Invitado por el catedrático de Hª D. Juan Sureda Pons. Año 1.980.*

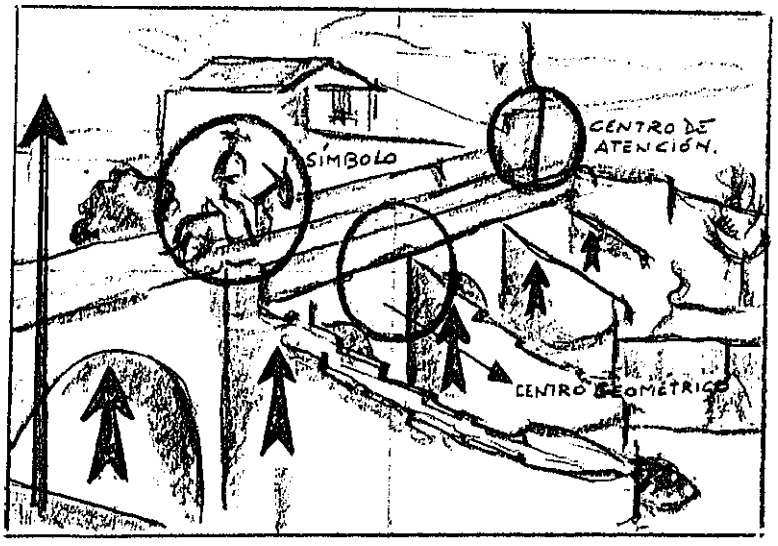
DIBUJO XIV

CRUZANDO EL PUENTE.



En este dibujo junto con los que ya hemos analizado podemos apreciar que nuestro artista era un pintor muy avanzado, comparándolo con la realidad de su tiempo. Observamos que son obras muy conectadas con el ambiente internacional, París sobre todo y Roma por supuesto.. Se encuentra fundamentalmente conectado con el sentir mediterráneo.

Apreciamos que en este nuevo dibujo no predomina tanto la horizontal, es más cuadrado, parece que algo tira hacia arriba, hay un sentido diafragmático (1). Existe dinamismo gracias a la tremenda oblicuidad que hay en el puente.



Croquis a.

Parece que la horizontal tratase de someter al hombre y a todas las formas que aparecen en el cuadro (2). El artista muy inteligente-

mente emplea elementos formales que rompan ese sometimiento, como por ejemplo: ese árbol que vemos, situado donde convergen las líneas del camino, también el árbol que está a la orilla del río que se encuentra a la derecha del dibujo, y al mismo tiempo los pilares van provocando esa irrupción hacia arriba (ver croquis a).

El centro geométrico (3) nos está recordando toda esa serie de ritmos que se producen con los pilares del puente. Aquí nos volvemos a encontrar con la arquitectura como tema, pero en este caso no se trata de una casa sino de un puente, pudiendo considerarse a este último como elemento racional, que da el triunfo o la victoria al hombre sobre la tiranía de la naturaleza, sobre la horizontal, sobre lo plano, de ahí ese predominio de la vertical (4).

Aparecen también elementos ambiguos como son las casitas de la izquierda en la parte más alta. Es un equilibrio que el artista ha creado. Aparece una línea oblicua, que podemos ver arriba, en la parte superior derecha, y una línea recta que convergen en el árbol, creando un nudo de tensión muy fuerte.

El puente rompe la planimetría, y facilita el camino del hombre. El proceso de transformación de la naturaleza, que está representado por el puente, está en su comienzo, porque el hombre acaba de comenzar a pasarlo, ha pasado solo el primer arco, aún le queda mucho camino.

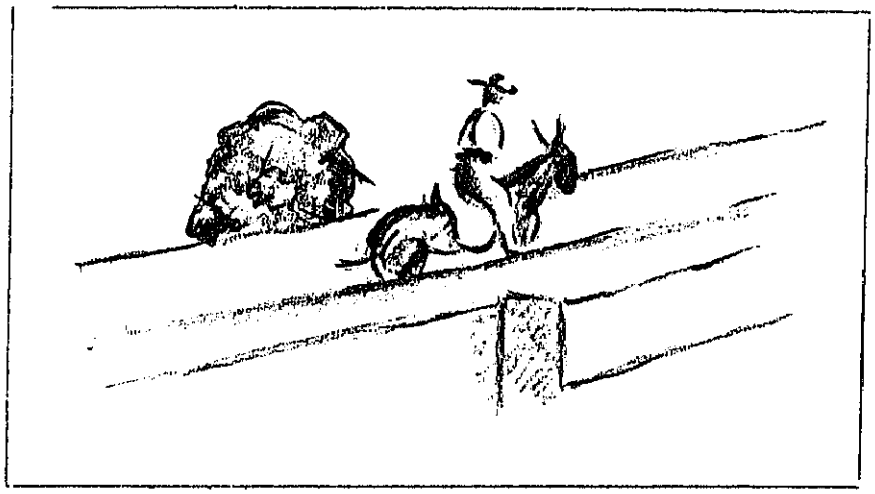
Aunque ha empleado el mismo tipo de líneas que en el dibujo anterior, sin embargo es una línea más reposada, más fría. Básicamente todas las líneas convergen en el nudo (5) de tensión que se produce

junto al árbol.

Valverde aquí no se detiene en cuestiones intimistas sino que nos está hablando de la obra de ingeniería como actividad modificadora de la naturaleza.

Las líneas son prácticamente del mismo grosor, tienen un tratamiento de perspectiva. Existen unas perspectivas cónicas que se salen fuera del cuadro creando un centro dinámico (6), para contrarrestar la parte izquierda que es muy pesada.

La figura humana montada en el burro es un elemento simbólico, por eso está tan estructurada. Es un dibujo enormemente simplista. Se trata de comunicar algo, ideas, que brotan de la mente.



Detalle.

A Valverde lo que más le preocupa y le interesa es lo universal

del lenguaje, es decir, el mensaje que nos trasmite el cuadro en sí. Emplea simplicidad y parsimonia (7), es decir utiliza el mínimo número de elementos para decir lo máximo.

En este dibujo hay menos pasión que en el anterior, es más frío, más lineal.

NOTAS

DIBUJO XIV

(1) *Es un término que viene a significar lo mismo que cesura plástica, que es empleado por René Berger.*

(2) ARNHEIM, RUDOLF, *El poder del centro.*

(3) *Idem., pág. 239.*

(4) *Idem., págs 101-123.*

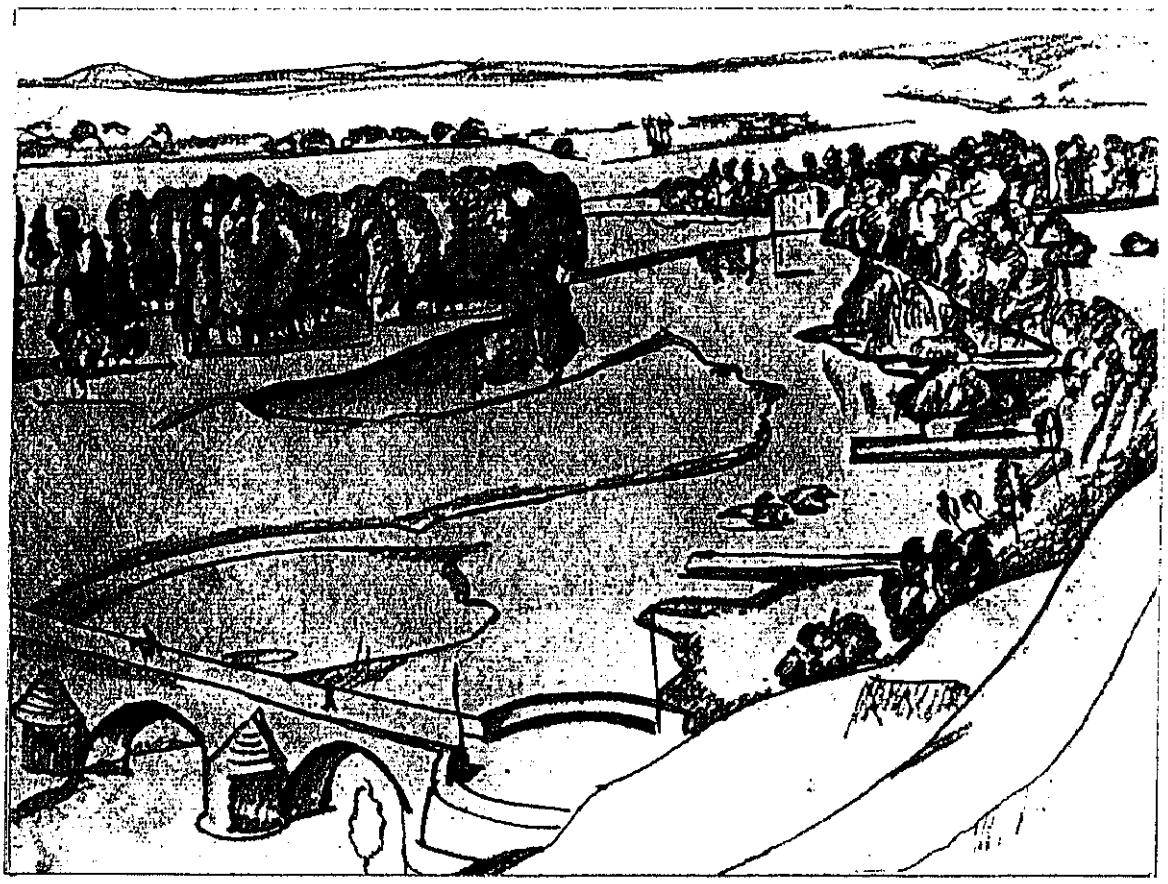
(5) *Idem., págs 159-179.*

(6) *Idem., págs 71-101.*

(7) ARNHEIM, RUDOLF, *Arte y percepción visual.* Págs. 117-183.

DIBUJO XV

PAISAJE.

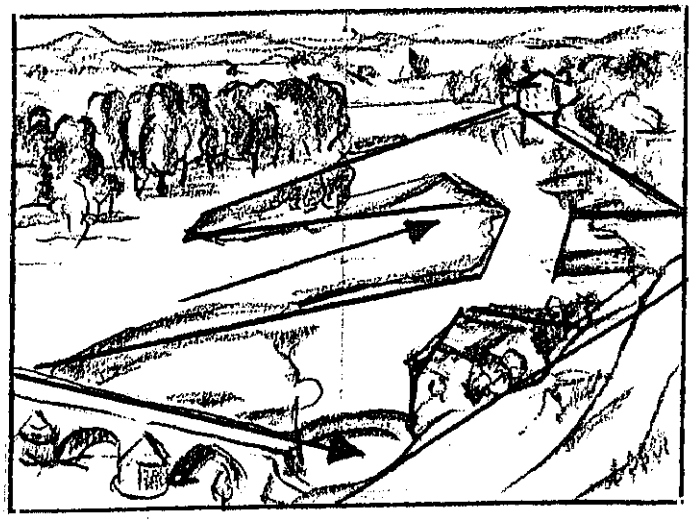


Contemplamos aquí un dibujo que nos produce gran frialdad. Todo es igual, la línea es toda continua, el mismo trazo. Apenas ciertos atisbos de expresión que se cortan rápidamente, como sucede en esa forma de cara que aparece en el lago.

Tracemos el eje de simetría, vemos que el centro geométrico queda totalmente vacío (1).

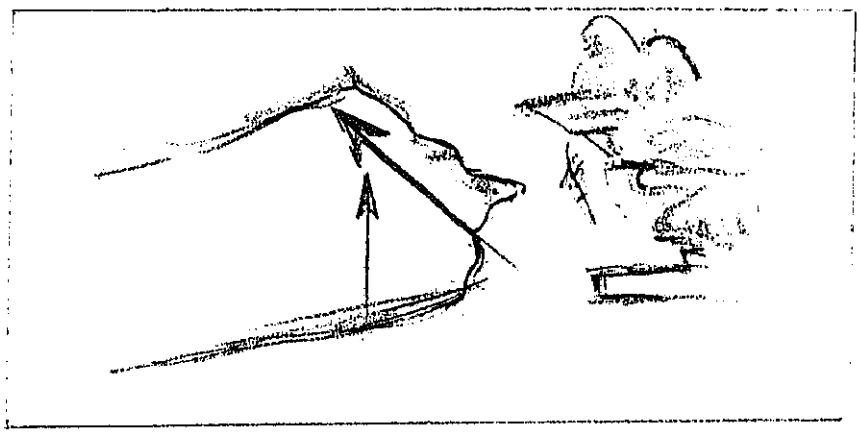
Aparece un elemento oblicuo, como es el puente, que logra romper la planimetría del dibujo. Si no es por el puente no existiría tensión alguna.

En el margen derecho aparece nuevamente otra oblicua, que la ha reducido a dos líneas paralelas. En la parte superior, los árboles y todo lo demás resulta enormemente frío. Esa especie de flecha que llega a converger en la casa, viene a ser de un tratamiento muy plano.



Croquis a.

La línea, es una línea contorno estructurada (2), descriptiva que tiene como única tensión esa especie de entrante que se crea en el río. Es una penetración en el paisaje, un elemento extraño que no se somete a la perspectiva. De nuevo aparece una oblicua en el eje de dicho entrante creando una fuerte tensión (3).



Detalle.

Esa especie de cara podría resultar ser el propio artista, que parece no querer estar integrado en el paisaje. Es un dibujo de gran simplicidad. En donde para describir ciertos elementos volumínicos incide más en la línea, en la sombra, creando profundidad con esa oposición entre lo plano y la tridimensionalidad.

Ya en otras ocasiones hemos observado que el artista no se vincula con el paisaje, quedándose sin integrarse en él. Todo resulta ser muy uniforme, haciéndonos sentir la naturaleza como algo muy frío. Lo único caprichoso, genuino, cálido es esa cara que se incrusta en el río, recordándonos que hay algo de humano.

NOTAS

DIBUJO XV

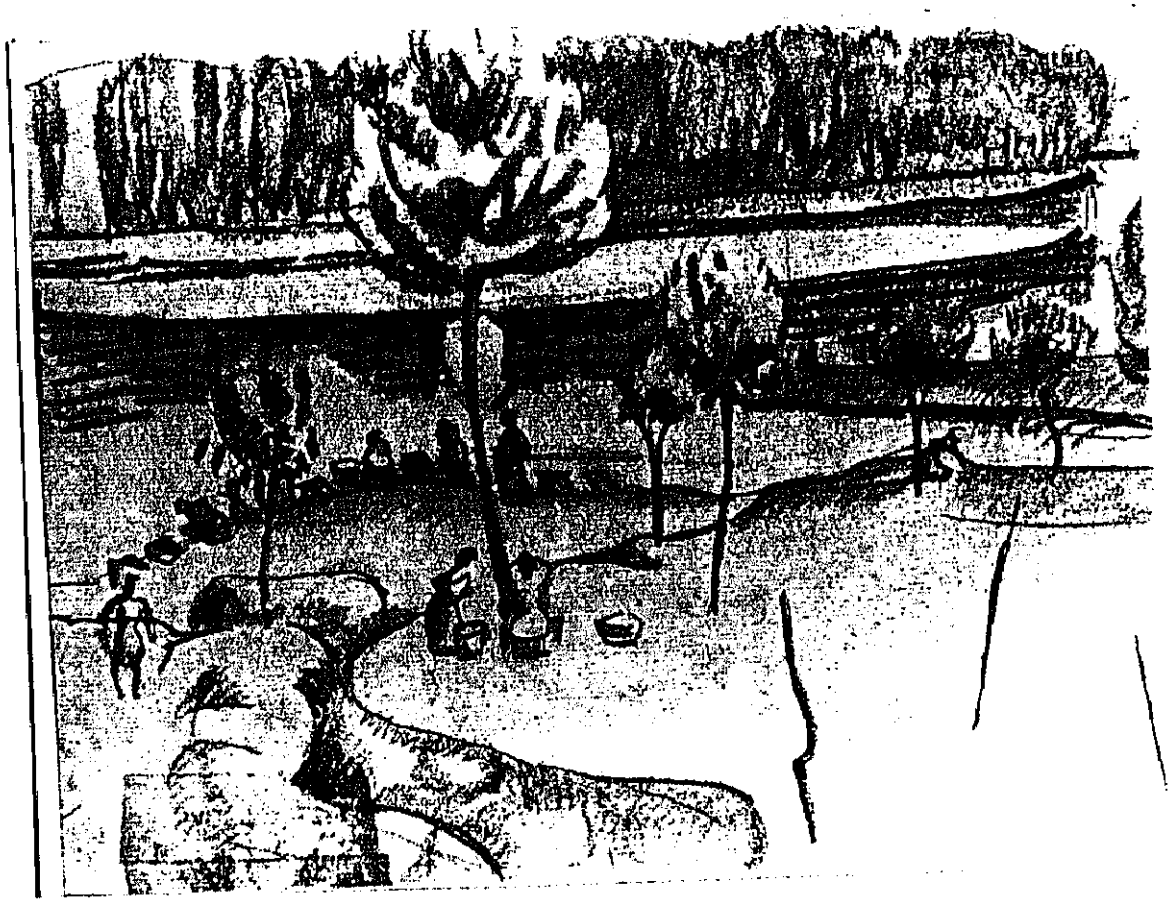
(1) ARNHEIM, RUDOLF, *El poder del centro*.

(2) ARNHEIM, RUDOLF, *Arte y percepción visual*. Págs. 246-260.

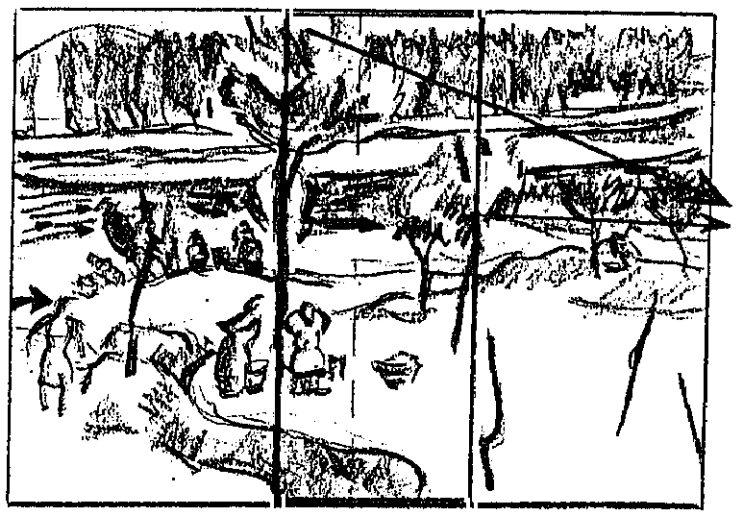
(3) BERGER, RENE, "La tensión" en *El Conocimiento de la pintura*.

DIBUJO XVI

LAS LAVANDERAS.



En este dibujo el eje sentido (1) se encuentra vacío. Vemos que la lectura va de izquierda a derecha, que queda producida por las líneas de entrada en el cuadro (2), marcada por la dirección de este personaje que está andando y las mujeres que se encuentra en el río lavando. Es una visión rápida, (ver croquis a). Al mismo tiempo favorece esta lectura rápida, el río, su paso tranquilo, sereno y una horizontal marcada por los árboles. Las pequeñas líneas cortadas del río marcan también una dirección, además el árbol majestuoso que constituye un elemento dinámico. Los árboles sirven para producir una sensación de ritmo, van en disminución de tamaño para favorecer la perspectiva, la profundidad. Todos los elementos son planos, exceptuando los árboles de delante del río, y esas rocas tremendamente acusadas.



Croquis a.

Observamos de nuevo la proporción áurea. Son rectángulos áureos que se solapan para integrar el paisaje (3).

No hay nada en el paisaje que tome mayor protagonismo, todos los elementos están dentro de la misma categoría, se encuentran subordinados unos a otros. Todos tienen una función: las mujeres lavando a orillas del río crean un ritmo, los árboles, al mismo tiempo que crean sus ritmos (4), son los encargados de dar profundidad al paisaje. La oposición de líneas horizontales y verticales logra que la totalidad se encuentre en equilibrio, de lo contrario sería tan fuerte la tensión de uno de ellos sobre los demás, que llegaría a romperse la uniformidad.

Si quitásemos esos elementos que aparecen a la derecha, esta zona quedaría vacía. Son elementos formales que rellenan creando una sensación de continuidad, el dibujo se expande.

Es un dibujo además enormemente esquemático y muy poco descriptivo que logra poner de relieve su contenido. Se trata de un día normal, un día de trabajo.

En esta ocasión no se encuentra ese sentimiento de soledad tan presente en Valverde, puesto que se trata de un dibujo cálido y agradable.

Existe lirismo en toda esa sinuosidad de los troncos de los árboles. Esa línea ondulada y grácil crea sensualidad, parece ser un dibujo de primavera.

Predomina la horizontal, pero queda bien complementada la verti-

calidad del árbol mayor.

Aparece gran profundidad, pero al mismo tiempo existen texturas y calidades que las definen y las distinguen a unas de otras. Parece ser el esquemático propio de un boceto.

NOTAS

DIBUJO XVI

(1) ARNHEIM, RUDOLF, *El poder del centro.*

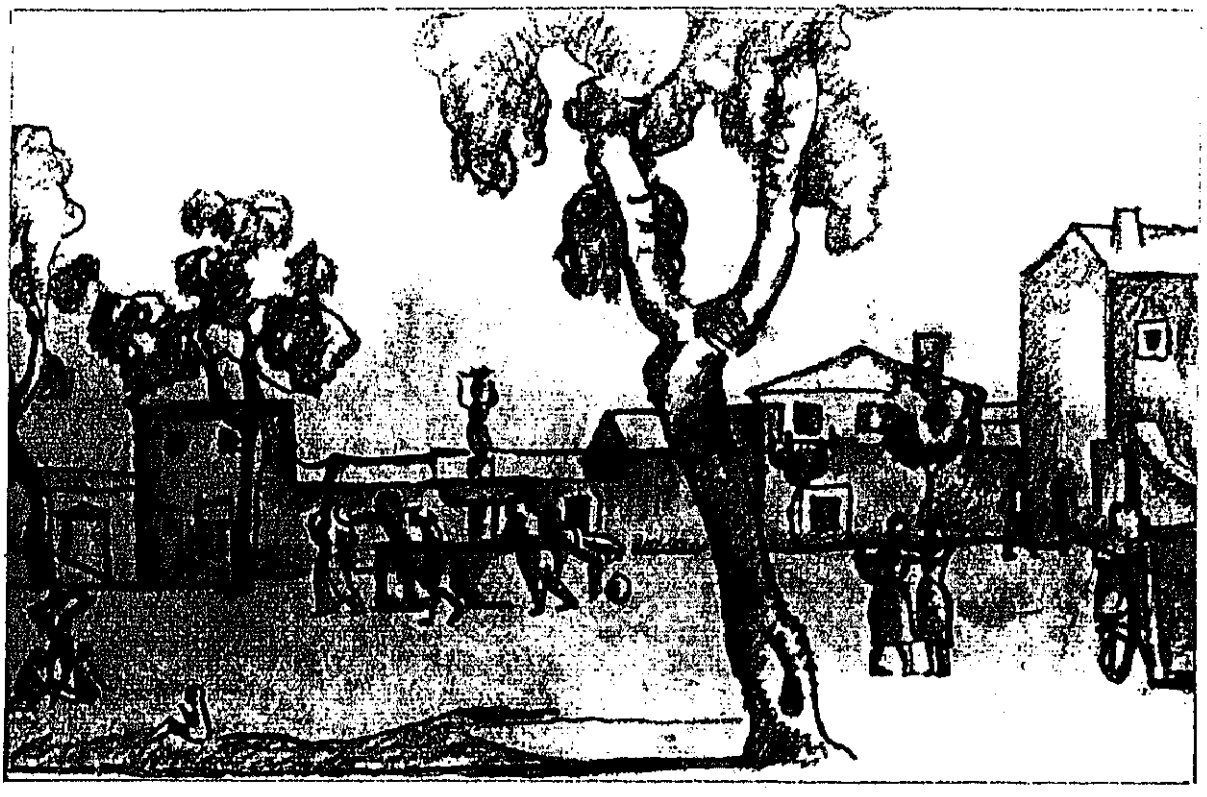
(2) *Idem., págs. 101-123.*

(3) TORRES GARCIA, JOAQUIN, *Universalismo constructivo.*

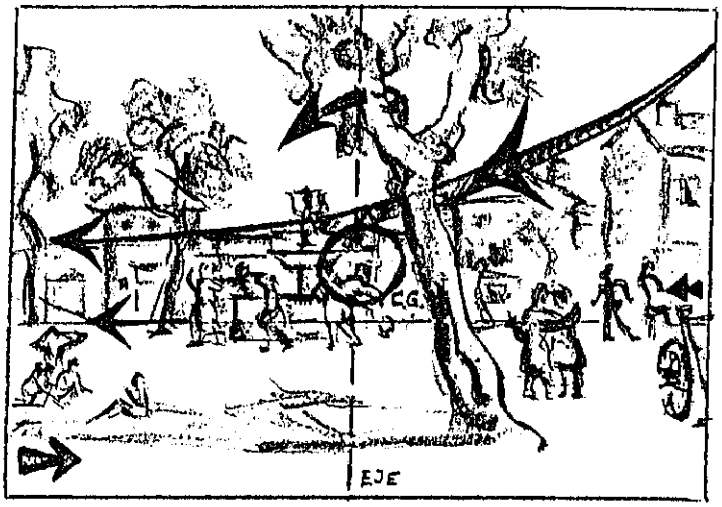
(4) BERGER, RENE, *El Conocimiento de la pintura. Págs. 8-32.*

DIBUJO XVII

LA PLAZA.



Observemos como en este nuevo dibujo la caída del árbol queda bien retenida por el eje sentido. La lectura es un tanto ambigua, y el centro geométrico se queda vacío (1).



Croquis a.

Por tendencia leemos de izquierda a derecha, pero los elementos mantienen una lectura contraria (2), así por ejemplo la señora que se encuentra junto al pozo con los brazos extendidos nos indica la dirección contraria, (de derecha a izquierda). Por lo tanto se crea una contraposición, impuesta por la lectura que crea el artista. También se puede hacer otra lectura que viene dada por la dirección de los tejados de las casas y por último queda también facilitada por la caída del árbol, rompiendo la escena y dividiendo el cuadro en dos. En la parte izquierda aparecen jugando unos niños y de nuevo el agua, el beber de la fuente. El viejo y la señora mayor, el ciclo de la vida.

El tema sería la vida amenazada por el árbol que puede caer, que consigue darle dinamismo e interés al dibujo. El árbol crea peligro y al mismo tiempo sirve de arropamiento. Hay que tener en cuenta el peso que soporta.

En la parte derecha del cuadro aparece la relación, la vida social, la casa y el carro, como elementos de trabajo. Una mujer trabajadora portando su cantarera de agua. Los ritmos se van haciendo más apaisados en esta zona, parece que la vida se hace más corta, el tiempo trascurre más rápidamente. Se aprecia en este dibujo un esquematismo bastante grande, pero expresado magistralmente, hay que tener en cuenta que la línea empleada es muy descriptiva.

Observemos cómo el árbol mayor, maduro, lo ha colocado en la parte derecha, sin embargo los árboles jóvenes están colocados en la parte izquierda, logrando armonía y coherencia. Cada cosa queda en su lugar.

NOTAS

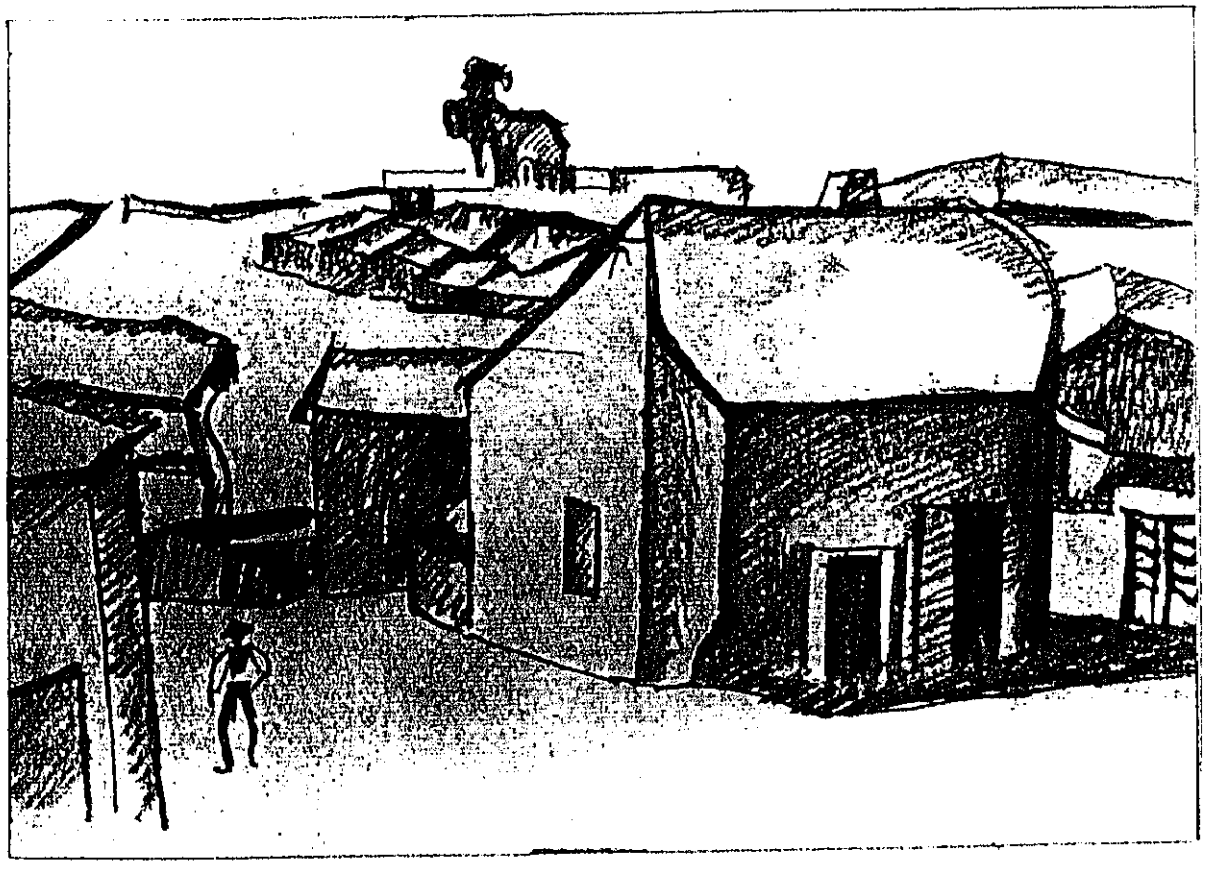
DIBUJO XVII

(1) *ARNHEIM, RUDOLF, El poder del centro.*

(2) *EDWARDS, BETTY, Aprender a dibujar. Madrid: Edit. Hermann Blume, 1.988, 2ª reimpresión.*

DIBUJO XVIII

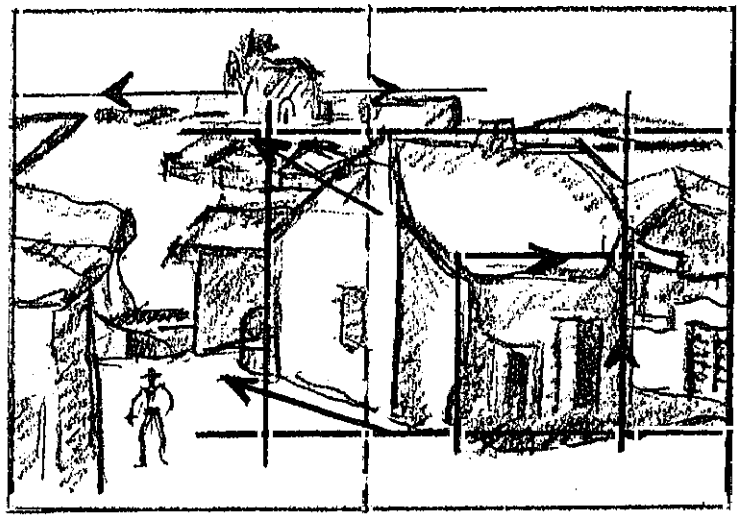
LA ALDEA.



Encontramos en esta ocasión una nueva definición del espacio. Este tratamiento de la naturaleza por bloques, por prismas, está representado por ciertas ambigüedades espaciales, casi como en el dibujo de los niños en el que hay algo de perspectiva invertida.

La casa grande de la parte derecha atraviesa el eje de simetría para que esas dos mitades del cuadro se queden unidas (ver croquis a).

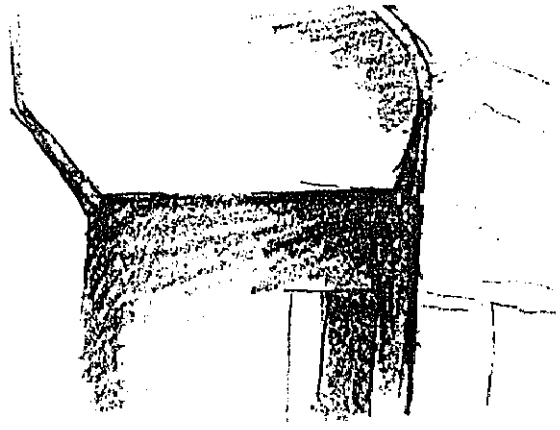
También podemos trazar otro eje que iría desde la chimenea como elemento más alto hasta la puerta como elemento más abajo, que también sirve de centro de atención y de puente (1).



Croquis a.

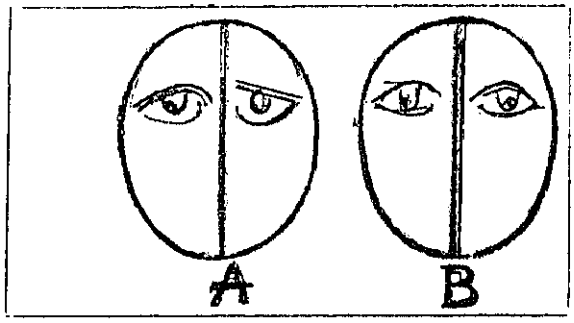
Predomina la horizontal, compuesta por diversos cuadrados,

siendo los únicos elementos dinámicos que rompen la condición del plano esas oblicuas de los tejados.



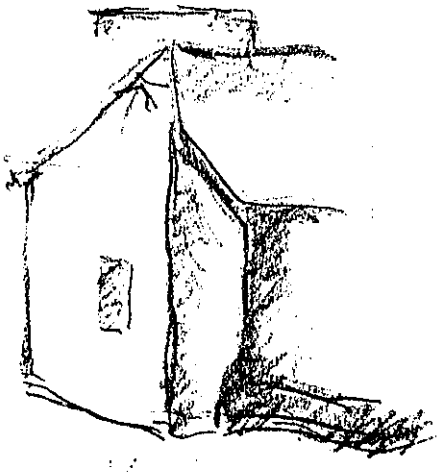
Detalle 1º

Parece como si el techo se nos viniera al plano como si se produjera un abatimiento, al igual que sucede con los dibujos que hacen los niños. El ángulo al ser muy abierto parece venirse al plano, crea una ambigüedad típicamente cubista, logrando al mismo tiempo dinamismo, como por ejemplo sucede con Picasso: cuando crea una cara puede ser como en A o como en B.

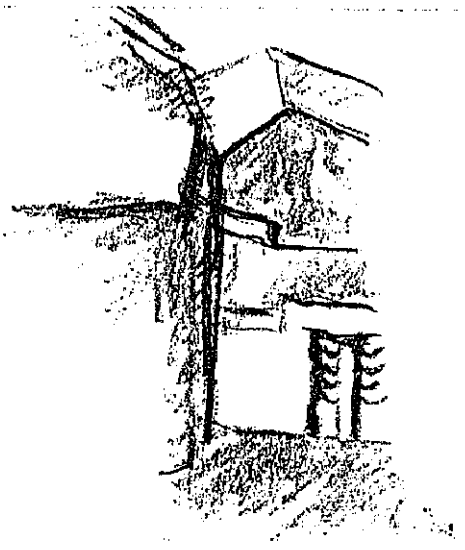


Ejemplos Iº y IIº.

El artista con esto consigue que le prestemos mayor atención (ɛ). Si observamos la pared lateral de la casa grande, el vértice parece que se viene al plano, y si lo miramos desde la base parece que se nos viene al espacio. Lo mismo sucede en la parte derecha del cuadro, en la casa que encontramos poco definida (ver los detalles 2º y 3º).



Detalle 2º



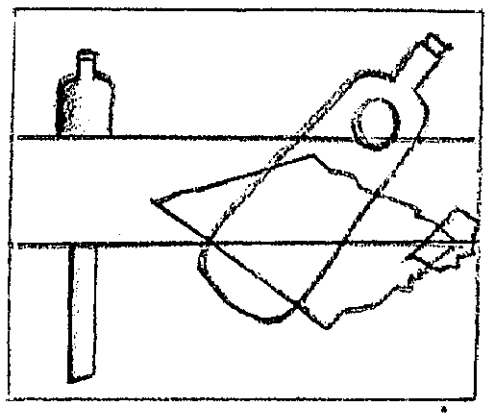
Detalle 3º

Existe algo que consigue aplanar los distintos elementos, por ejemplo: la puerta de la casa grande que al describírnosla en negro, tira hacia detrás. Y en las partes blancas sucede todo lo contrario, parecen ser algo completamente plano, como se puede apreciar en la lámina de este dibujo.

Se trata de un espacio ficticio que el artista recrea a su antojo en función de lo que quiere comunicar creando sombras que logran

tirar hacia delante aún más.

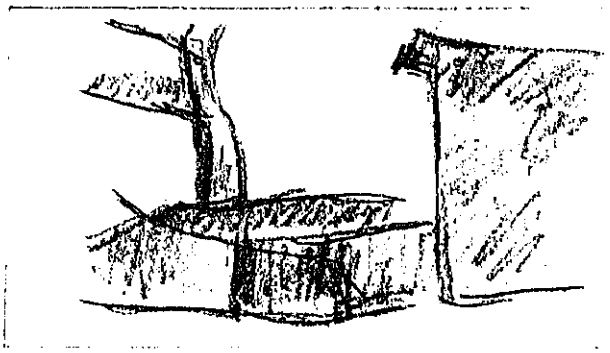
Este tratamiento de la línea contorno podemos apreciarlo en el cubismo (3). Por ejemplo una obra de Juan Gris en la que nos describe una guitarra, una mesa, una botella, podemos apreciar un recortable en forma de hoja de periódico. Como sucede en este dibujo de Valverde que parece dar una sensación de material cristalino (4).



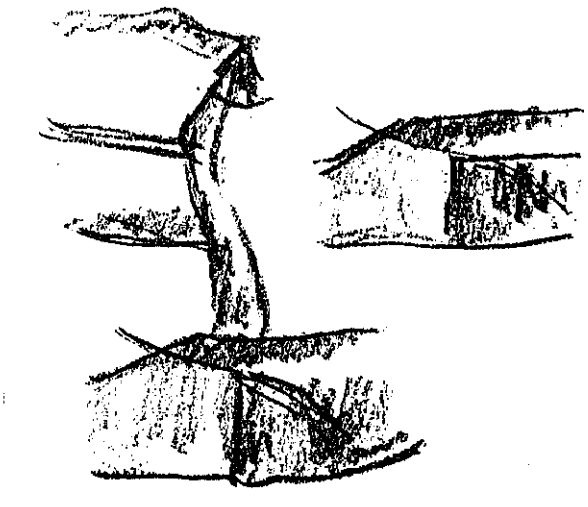
Croquis b.

Si nos trasladamos a la parte izquierda del cuadro, observamos que vuelve a suceder lo mismo, nos encontramos con ese problema de ambigüedad espacial. Como sucede con esa forma que no sabemos si es un árbol o un sendero, pero más bien nos parece un árbol porque está colocado junto a la alberca cuya pared anterior lo traslada (5).

Pero al mismo tiempo tiene dos ramas oblicuas que sí nos dan la sensación de sendero, aportando tridimensionalidad.



Detalle 4º



Detalle 5º

También tenemos a un personaje aquí representado que juega un papel de confrontación, es un elemento que queda comparado con toda la arquitectura que hay a su alrededor. Lo humano no parece estar en él, sino en la arquitectura propiamente dicha.

Detalle 6º

Uno de los aspectos más sobresalientes del hombre es la huella que deja a través de la arquitectura, a través de la transformación espacial que se realiza con el paso del tiempo. Parece quedar ridiculizada esa figura, comparada con el protagonismo de esas líneas y sombras de las casas.

Podemos decir que es una obra post-cubista ya que no la dibujó en la época cubista, sino después de haber trascurrido este período, por los años de 1.940 (6).

¿Post-cubismo por qué?

Primero: Por el análisis espacial.

Segundo: Por el tratamiento de todo elemento en prisma.

Tercero: Por la contradicción que hay entre plano y espacio.

Cuarto: Por el tratamiento de la línea. Una línea objetual, contundente que nos recuerda a lo plano y otras líneas que nos recuerdan

a lo espacial.

Quinto: Por el sombreado virtual.

Es un dibujo muy simple y al mismo tiempo cargado de gran expresividad. La arquitectura como elemento vivo y manifestación del hombre.

NOTAS

DIBUJO XVIII

(1) ARNHEIM, RUDOLF, El poder del centro.

(2) ARNHEIM, RUDOLF, Arte y percepción visual. Págs. 449-484.

(3) Idem., págs. 246-254.

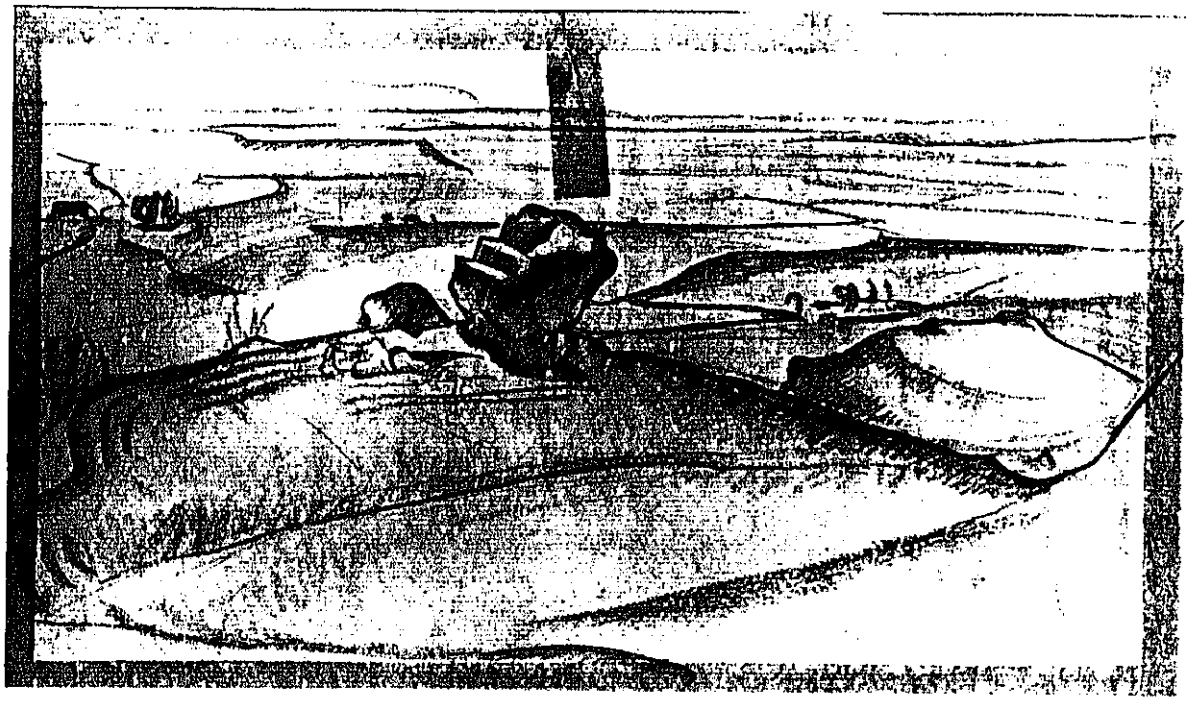
(4) COOPER, DOUGLAS, La época cubista. Madrid: Alianza editorial, 1.984.

(5) ARNHEIM, RUDOLF, Op. cit., págs. 276-286.

(6) El tener conocimiento de la fecha aproximada de ejecución de esta obra que estamos analizando ha sido gracias a la ayuda prestada por el pintor y académico Miguel Rdguez-Acosta. Lugar de encuentro: Granada.

DIBUJO XIX

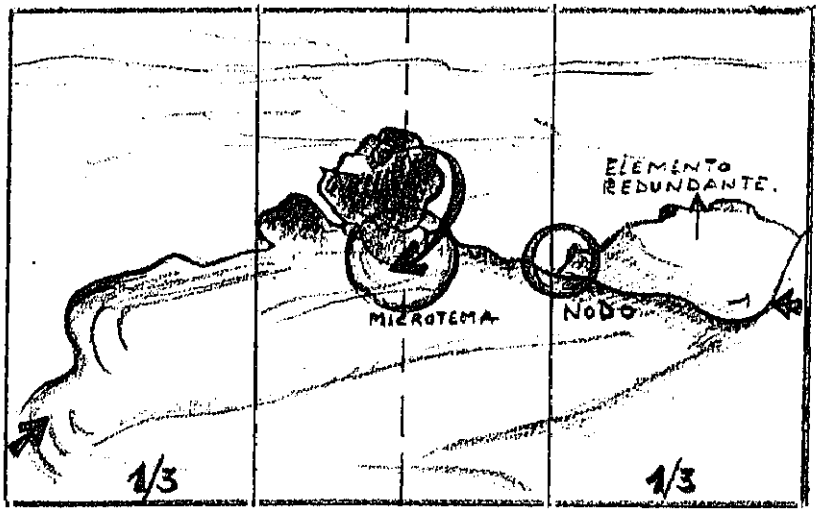
LA PIEDRA GRANDE.



En el centro geométrico aparece la piedra, pero no lo llega a ocupar, lo que sucede es que el eje sentido crea una tensión. Al no ocupar el centro de la vista tiende a parecer que así lo sea, desplazando la piedra hacia la izquierda (1).

Si contemplamos la línea contorno en la cual se asienta la piedra nos parece que sea un retrato.

Cuando comenzamos a contemplar este paisaje probablemente creamos que no contiene nada, que no nos describe casi nada. ¿Qué podemos comentar de este dibujo si tan sólo podemos apreciar cuatro o cinco líneas?. Es un paisaje humanizado, mostrándonos a un personaje, su barbilla, su nariz, su labio, así como una protuberancia, algo que emana de ese rostro como si fuera una verruga o grano. Más a la derecha apreciamos de nuevo otro rostro que coincide con un tercio del anterior, reforzando el poder del de la izquierda. El nudo de tensión está en la línea un tercio (ver croquis a) (2).



Croquis a.

Es una perspectiva aérea, vista desde arriba, con lo cual refuerza el carácter del paisaje, su asentamiento terrenal.

La línea es línea de contorno fuerte, casi objetual, parece como si fuese un elemento escultórico que sobresale de un cuadro, que se viene a primer término. También aparece la línea en sombreado, que nos da sensación de volumen, de luz (3).

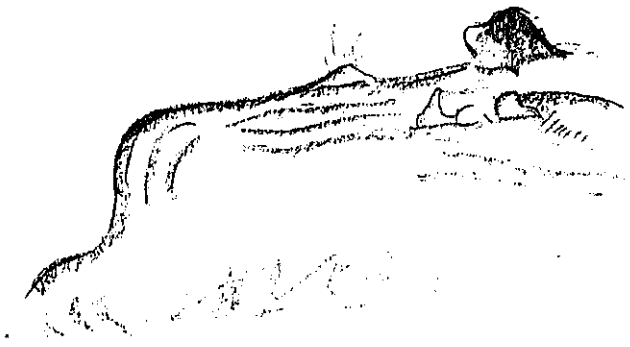
Como el elemento está tan cerca del centro geométrico, podemos hacer la lectura tanto de izquierda a derecha como de derecha a izquierda.

La piedra se nos antoja como la enfermedad en el rostro, el tiempo que trascurre, es un elemento discordante. Todo es una línea armónica, suave, curvilínea y de pronto se rompe, crea un contraste, con esos ángulos agudos que rompen el paisaje.

Vemos un paisaje que está tratado con pesimismo, hay angustia, es como si pintaramos un retrato y le colocáramos una calabaza en el ojo. También hay soledad, un elemento solo, perdido. La línea horizontal nos da la sensación de muerte, parece como si nos quisiera decir que el tiempo pasa y no perdona.

En la parte izquierda aparecen unas curvas en determinada dirección, que parecieran simbolizar el paso del tiempo.

Este dibujo se encuentra muy en la línea de René Magritte, pintor surrealista (4).



Detalle.

En resumen esta sería una forma diferente de dibujar un paisaje, en el que su contenido sería casi un retrato lleno de sufrimiento, de soledad y amargura. Donde el único aspecto lírico y agradable es una serie de pequeños arbolitos agrupados en la zona de la izquierda, así como levemente otros en la zona de la derecha.

NOTAS

DIBUJO XIX

(1) ARNHEIM, RUDOLF, *El poder del centro.*

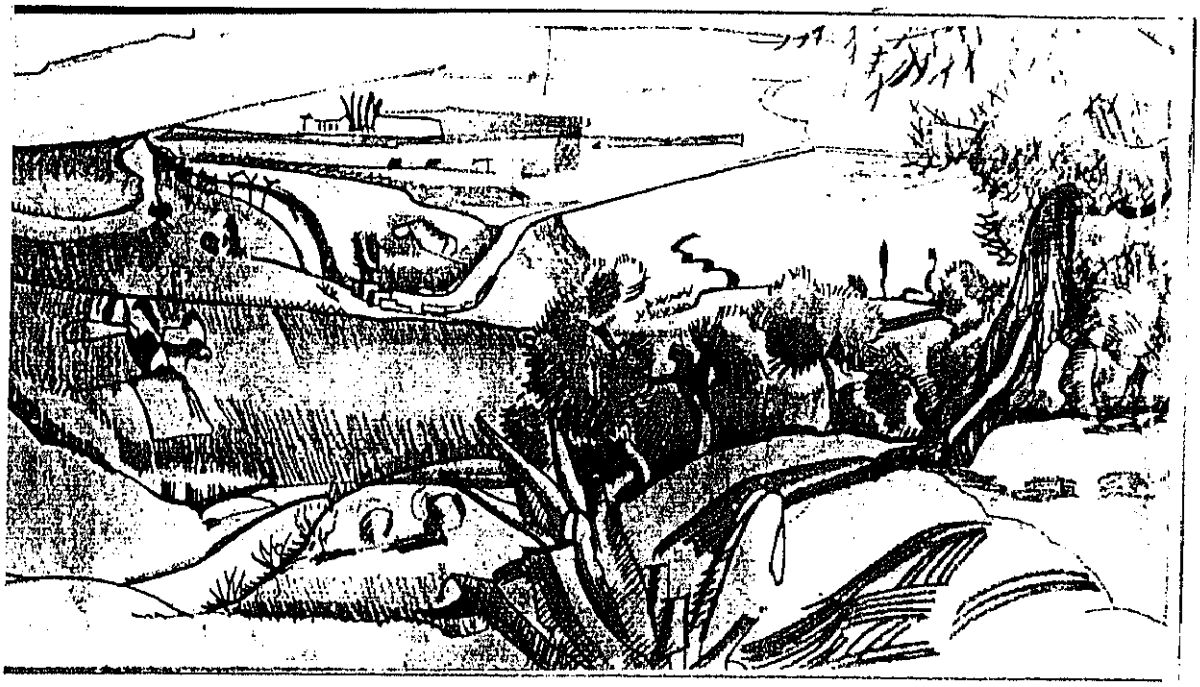
(2) *Idem., págs. 159-177.*

(3) ARNHEIM, RUDOLF, *Arte y percepción visual.* Págs. 246-254.

(4) SCHNEEDE, UWEM., *René Magritte.* Barcelona: Editorial Labor, S.A. Calabria. 1.978.

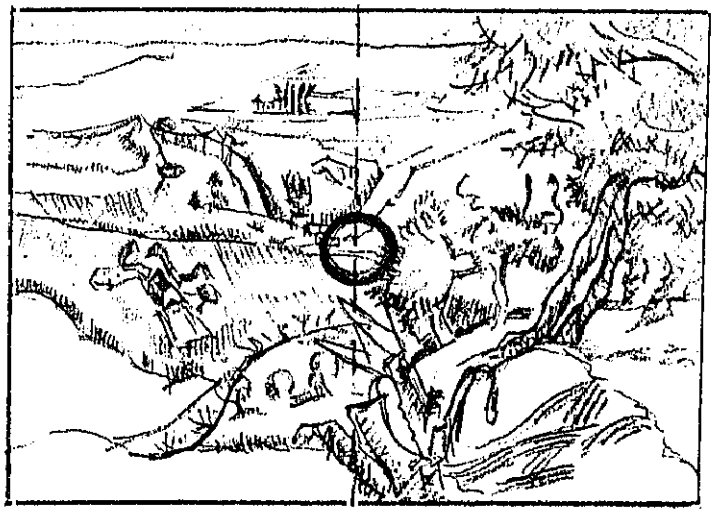
DIBUJO XX

CAMPOS DE CARMONA.



En este dibujo Valverde ha cambiado de tratamiento, es mucho más gráfico, de líneas cortadas. Se asemeja a un grabado. En este sentido es mucho más agradable, resulta menos tortuoso, que otros que hemos visto anteriormente.

A través del eje sentido el cuadro quedaría dividido en dos mitades (ver el croquis a). El microtema nos indica el campo, la tierra, pero aparece vacío (1). Aparecen a la derecha dos árboles bien definidos. Al estar más elaborada esta zona nos produce mayor sensación de profundidad. En la zona de la izquierda se observa que todo queda en el plano; como si se tratara de un dibujo infantil, de proyecciones ortogonales, como el arte egipcio (2). Incluso parece que hubiera una pared y la parte sombreada da la impresión de caerse.



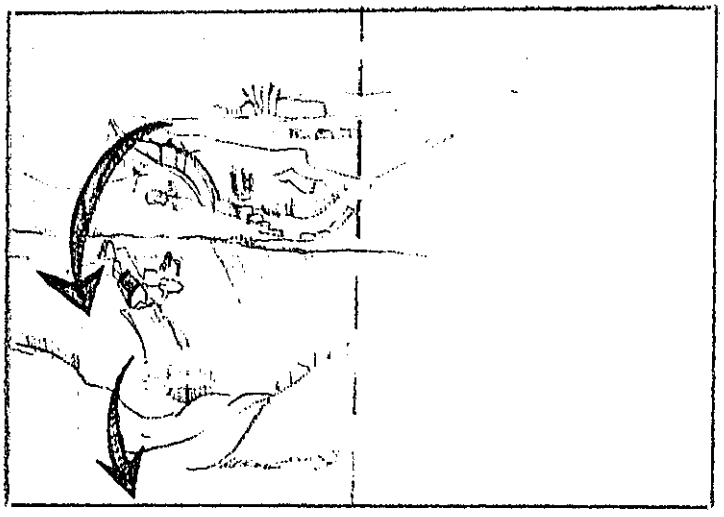
Croquis a.

Este contraste existente entre las dos partes es lo que le da encanto al dibujo. En la parte derecha apreciamos ese tratamiento clásico y delicado con que nos describe los árboles, y en la parte izquierda observamos esa visión de arte moderno. Vemos pues influencias gauguinianas y rousseanianas, y ese deleite por el arte egipcio del que tomo buena influencia, hay que tener en cuenta sus viajes a El Cairo y otros lugares de Egipto.

Croquis b.

En el dibujo que analizamos todo es ortogonal, todo es plano. Los árboles parecen estar pegados al papel. Podemos contemplar lo plano del camino que se llegan a perder por la derecha. Las sombras que se indican en los primeros planos definen las porciones de terreno, sin embargo al tener el mismo valor y claridad esta parte que la que la que está detrás, nos produce la impresión de venirse hacia delante, de

aproximarse a esto que se encuentra en el primer plano del dibujo en su parte izquierda. El artista va creando juegos de ilusiones imposibles con el espacio representado.



Croquis c.

La línea es muy pura (3), en ocasiones muy descriptiva. También otras veces nos dan la sensación de tridimensionalidad, en la zona de la derecha por ejemplo las líneas que aparecen nos producen sensación de profundidad.

Finalmente hay que comentar que existe un cuadro de Gauguin en el que aparecen dos mujeres, en el cual la que se encuentra en primer término nos da la sensación de alejarse, por ser de menor tamaño que la que está detrás, pareciendo esta última que se nos viniera hacia delante. En definitiva Gauguin crea situaciones imposibles. De manera semejante en el paisaje que aparece en el ángulo superior

izquierdo tiende a colocarse delante del representado en la zona inferior izquierda (ver croquis c) (4).

NOTAS

DIBUJO XX

(1) ARNHEIM, RUDOLF, El poder del centro.

(2) GOMBRICH, ERNST H., Historia del Arte. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1.988, 6ª reimpresión.

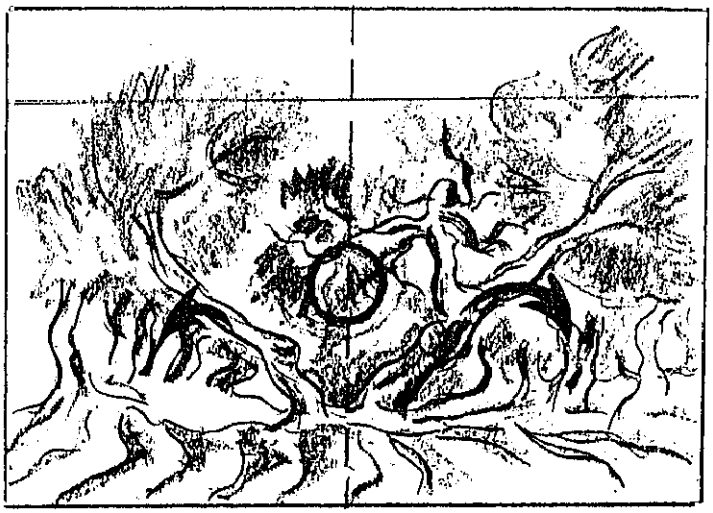
(3) BERGER RENE, El Conocimiento de la pintura. Págs. 230-267.

(4) Véase LAS NOTAS HISTORICO BIOGRAFICAS de este trabajo de investigación, págs. 13-43.

DIBUJO XXI

OLIVOS.

En este nuevo dibujo el microtema no está ocupado por nada, está vacio, de nuevo aparece la soledad. El microtema sería, entonces, el eje sentido que trascurre por el árbol dividiéndolo en dos mitades, formando una V (1). Aquí Valverde de nuevo está haciendo alusión a la relación existente entre lo masculino y lo femenino. Lo varonil, lo más lineal, queda situado en la parte izquierda. Lo femenino, lo más curvilíneo, acompañado al mismo tiempo por la ramificación que tiene adosada a su tronco queda situado en la parte derecha. La rama adosada al tronco aluden a lo femenino en cuanto que da vida.



Croquis a.

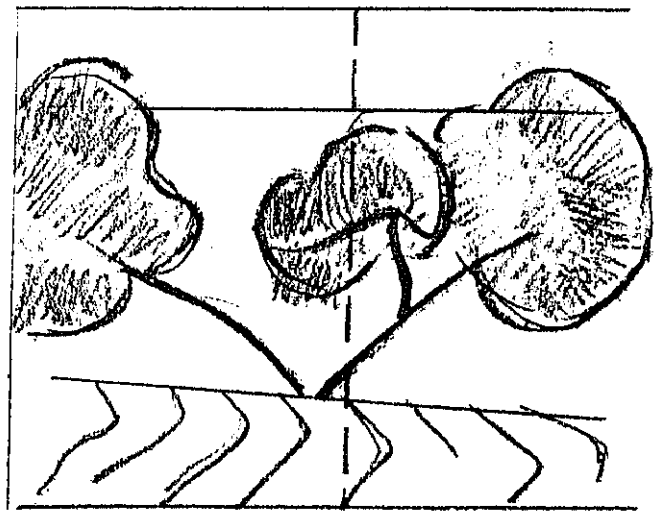
Las dos ramas grandes se abren para ocupar su propio espacio, compartiendo el centro, que es donde germina y brota la fuerza (2). Por otra parte los surcos en la tierra realzan y dan aún mayor fuerza al tronco. Una fuerza convergente, que se dirige a un mismo punto,

como un cuadro de Van Gogh, que refleja un campo con muchos surcos.

Al mismo tiempo la perspectiva que ha sido creada por los árboles que están situados a ambos lados, nos dirigen hacia el centro geométrico (3).

En la parte superior se encuentra la línea de horizonte, expresada por una horizontal que unifica todo el espacio.

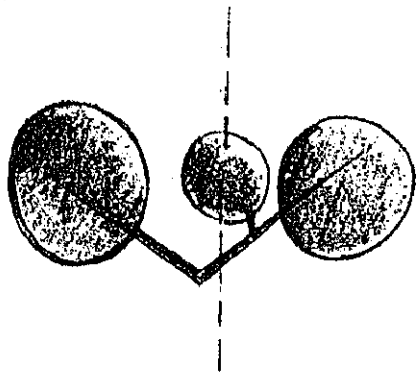
Como el dibujo queda dividido por el eje sentido (4) en dos rectángulos, cada uno de ellos con su propia autonomía, su propia forma geométrica independiente, tiene que existir algo que actúe de nexo, siendo este el paisaje que forma una cruz con el eje sentido, así como también la rama pequeña (el hijo) que es la que ocupa este espacio, creando la intersección.



Croquis b.

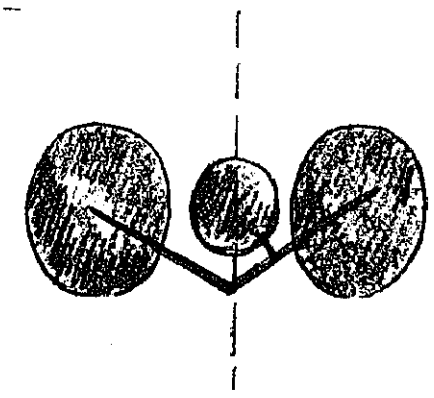
El tema de este dibujo es la ruptura familiar, un árbol que se rompe, la rama que brota del tronco de la derecha es lo único que mantiene en unión a la familia, sin llegar a unirse completamente. Si la rama joven ocupara totalmente el centro geométrico sí estaría ejerciendo una total unión.

El ejemplo Iº, nos ofrece una unión incompleta que es la que aparece en el cuadro.



Ejemplo Iº

Este ejemplo IIº, nos ofrece una intersección o unión completa que, como se aprecia, es hipotética.



Ejemplo IIº

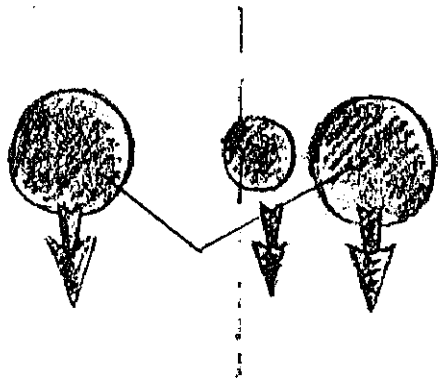
Los árboles que se encuentran a ambos lados del dibujo están expresando vida propia, su función es la de reunificar, arropar. Parecen estar sosteniendo el peso de las dos ramas grandes, para que no se destrocen por completo. Si los suprimiéramos, las dos ramas caerían por su propio peso.

¿Qué sensación nos produce la rama joven?. Es una forma sufrida. Toda la tensión que se produce entre las dos ramas parece estar absorbida por esta rama joven.

Conviene indicar también, que los huecos y hendiduras que aparecen en los arbolitos de ambos lados, le dan una dimensión humana y de vejez a la vez, abriéndose en pequeños brazos, adornando la curva que producen los árboles del centro; estos árboles terminan en forma de flecha que apunta hacia arriba, siempre en sentido contrario, para contrastar el peso.

El dibujo en sí indica lirismo y poesía. Es un espacio atmosférico e impresionista. La línea es muy expresiva, pero siempre sin faltar ese lirismo del dibujo suelto, impresionado de refinamiento.

Teniendo en cuenta la terminología de Rudolf Arheimn podemos explicar lo siguiente: si tenemos un rectángulo con una masa a la izquierda, otra a la derecha formando una V, se ha podido ver cómo estos elementos caen hacia abajo, tienen un peso específico muy fuerte. Estos que contemplamos en nuestro dibujo son centros de atención que contrastan con la rama joven que poseen un tratamiento muy agradable y muy suave (5).



Ejemplo 1110

Podemos decir finalmente , que existe coherencia entre forma y contenido, de lo contrario hubiese sido un dibujo lleno de ambigüedad.

NOTAS

DIBUJO XXI

(1) ARNHEIM, RUDOLF, *El poder del centro*

(2) *Idem., págs. 23-53.*

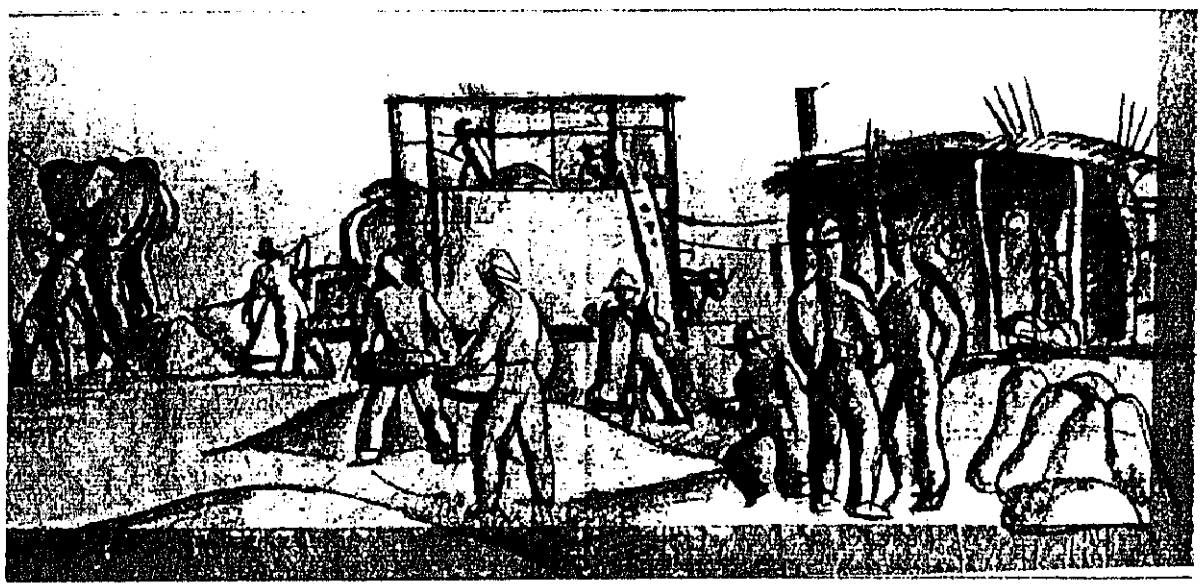
(3) *Idem., págs. 239-242.*

(4) *Ibidem.*

(5) *Idem., Págs. 23-53, 81-85.*

DIBUJO XXII

LA RECOLECCION.



Este dibujo muestra un claro predominio de la horizontal sobre la vertical, por lo tanto nos encontramos con un tema relacionado con la tierra, coincidente con el contenido inherente del formato.

Trazamos el eje de simetría y el microtema coincide con tres elementos (1). Se encuentran seleccionando los frutos que ha dado la tierra, y aparece un señor vertiendo con ayuda de una carretilla lo que otros han recogido. En resumen aparecen: la recogida, la selección y el transporte de la mercancía.

La lectura sería de izquierda a derecha; puesto que los ritmos son decrecientes. La primera escena a la izquierda, la segunda es el momento más fuerte de la obra, coincide con los dos vértices del carro y luego tenemos un tercer momento a la derecha.

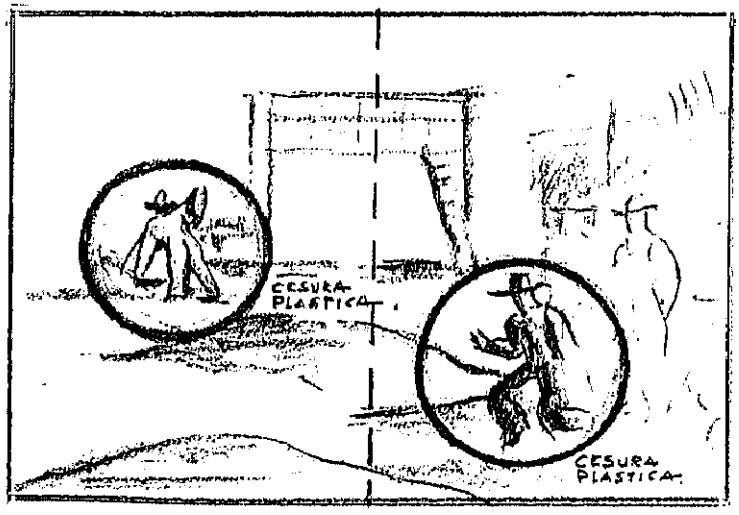
Croquis a.

Primera escena: Se recoge el fruto de la tierra.

Segunda escena: Se selecciona el fruto recogido de la tierra.

Tercera escena: Se guarda el fruto de la tierra.

También la línea nos marca los momentos. Las dos figuras que aparecen a la derecha y que parecen estar negociando la compra y la venta, contrarrestan y equilibran toda la parte izquierda del cuadro. Estos serían los propietarios del terreno y sin ellos no tendría sentido el resto de las demás labores. Hay un hombre que se encuentra arrodillado, que sirve de nexo (2). Existe otra figura que se encuentra de espaldas e igualmente hace la función de nexo. Si no aparecieran estos lazos de unión los distintos momentos o secuencias quedarían aislados, (ver croquis b).



Croquis b.

Las dos figuras que están haciendo el trato parecen estar contenidos en dos cilindros con sus sombras respectivas a un lado.

Detalle.

El buey nos indica también la dirección o el sentido de la lectura. Así como también viene indicada por el humo que sale de la chimenea que hay encima del chozo.

Las horquillas que se encuentran colgadas detrás del chozo, nos indican que este momento de la venta o comercio, es el más desagradable. De ahí esa verticalidad, quedando bien contrastada con el predominio de la horizontalidad en la parte izquierda. En esta zona existe una mayor armonía, un trabajo conjunto, una participación.

Por último hay que decir que Valverde se sintió desde siempre muy próximo al campo. Las circunstancias familiares le hicieron aún más estar vinculado a fincas de labranza, haciendas en las que la estancia era posible y a las que acudía en muchísimas ocasiones, pero sobre todo, cuando se lo permitían sus obligaciones, pasaba largas temporadas

apartado, retirado, ensimismado y contemplativo de todo lo que el campo podía ofrecerle.

De ahí esa añoranza manifiesta en formas tan primarias como el cubo, los cilindros, la línea horizontal, la línea vertical...

NOTAS

DIBUJO XXII

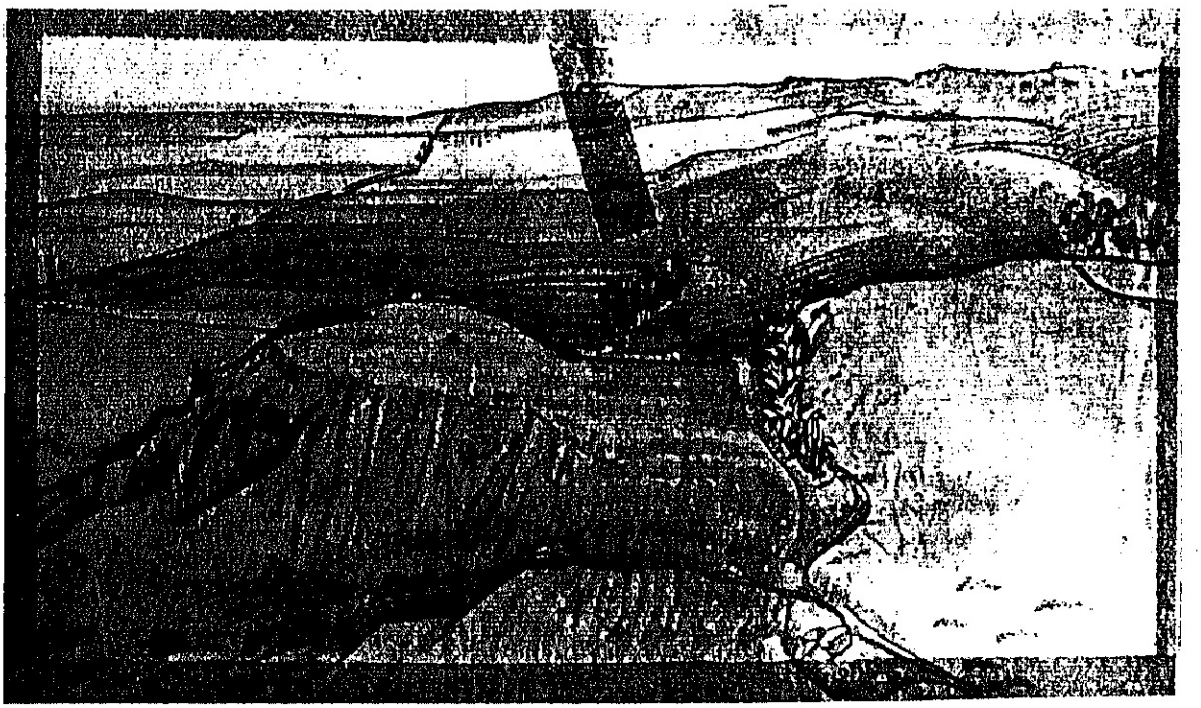
(1) ARNHEIM, RUDOLF, El poder del centro

(2) BERGER, RENE, El Conocimiento de la pintura.

(3) *El término "cesura plástica", es un término que emplea René Berger para indicar que existen elementos dentro del cuadro cuya finalidad es la de unir.*

DIBUJO XXIII

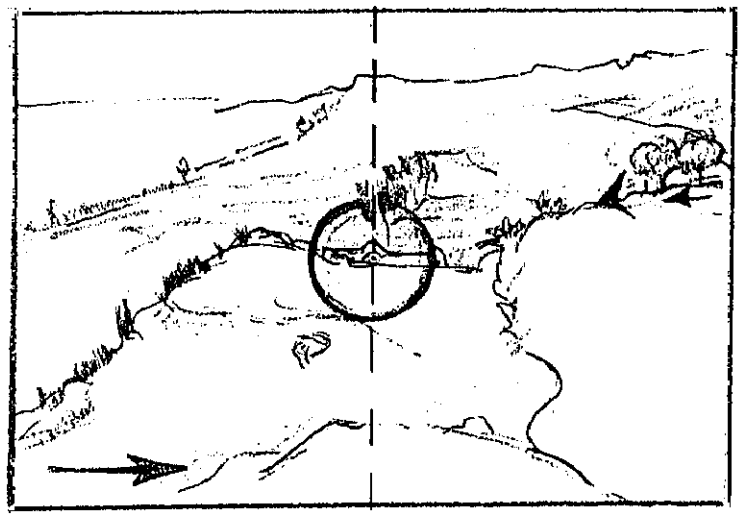
LA VEGA DE CARMONA.



Generalmente la lectura que se hace de los cuadros es la que va de izquierda a derecha, pero en este dibujo trascurre de derecha a izquierda.

Parece que Valverde ha pretendido que nos detengamos en cada uno de los pormenores, en cada detalle que aquí aparece. Con el empleo de pequeños elementos, árboles, ramas, logra esa lenta y parsimoniosa lectura que como ya hemos indicado se produce de derecha a izquierda.

Emplea una línea contorno que se hace prácticamente objetual (1). Para que no se quede vacío el paisaje coloca esa casa de campo que parece perderse.



Croquis a.

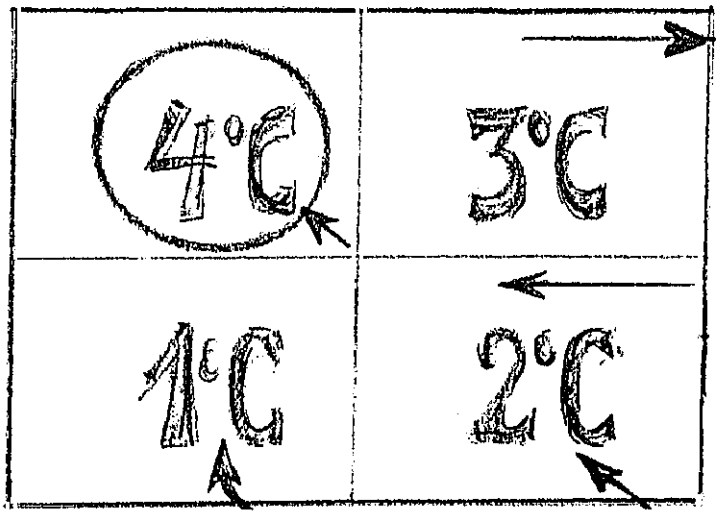
Aparece un segundo plano, y también otro tercer plano. De nuevo esa línea contorno que se nos antoja una cara. No es la primera vez

que aparecen rostros en los paisajes de Valverde.

No hay ningún personaje humano, ni animal. De alguna forma queda el hombre presente como elemento simbólico.

Como ha cambiado el sentido de lectura, lo lejano a nosotros se encuentra en el ángulo superior izquierdo. Con un tratamiento suave va apretando la línea, y poco a poco logra la distancia, la lejanía.

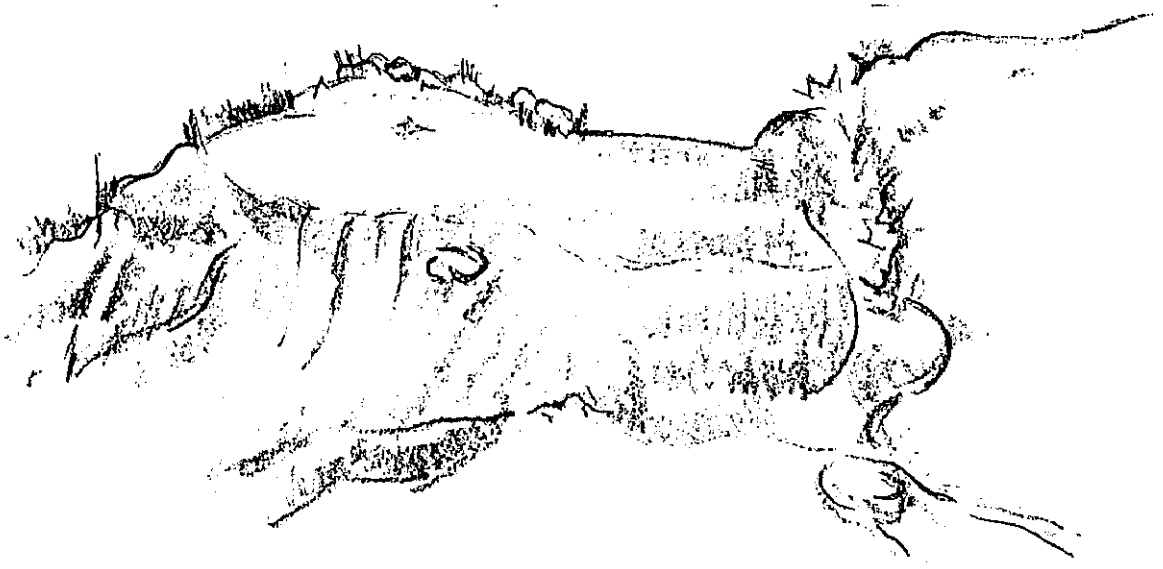
Si dividimos el plano del cuadro en cuatro partes, (ver croquis b), lo cercano a nosotros sería el primer cuadrante, el segundo cuadrante sería más lejano, el tercer cuadrante aún más y por último el cuarto cuadrante el más lejano de todos. Se aprecia cómo el ángulo izquierdo posee una calidad profunda, así como el ángulo inferior derecho es un plano en el que podemos descansar y comenzar a caminar (2).



Croquis b.

Se produce un gran contraste con esas pequeñas casas en comparación con lo magnífico del paisaje, la inmensidad y la gran extensión que ocupa todo el terreno.

Si colocamos todo el paisaje de forma vertical estamos viendo una figura totalmente de pie, se aprecia perfectamente el cuello alargado, las cejas y el cabello (ver croquis c). Se puede ver con facilidad, la oreja, la nariz, los labios, todo ello nos da la impresión de un muñeco.



Croquis c.

Valverde nos hace sentir esa concepción del paisaje como algo humano, característica esta última de la influencia renacentista.

El tema sería que gracias al hombre queda dignificado el propio paisaje. ¿Quién contemplaría el paisaje si no existiese el hombre?.

La línea es una línea contorno y también texturada, que crea multiplicidad de calidades distintas; vegetales, arenas...

Valverde era un personaje enormemente introvertido, y es precisamente en sus obras donde fluyen sus mejores diálogos, en donde se trascribe su propia personalidad. Pero también hay en él referencia de otras corrientes, como por ejemplo el surrealismo. Y este dibujo que estamos analizando es un paisaje surrealista, en el sentido de que juega con el subconsciente, es un paisaje en el que ha empleado la técnica del automatismo, que es el mecanismo que inventan los surrealistas para conectar con el subconsciente.

En esta obra no rompe la realidad. Existe un equilibrio perfecto entre lo que es la percepción, y lo que es la visión del inconsciente, en donde predomina el acto perceptivo de la realidad que tiene delante, quedando completado con ese carácter humano.

Una vez más nuestro artista nos demuestra que es un hombre culto, que contiene un gran almacén de imágenes, que no solamente se recrea en el paisaje, sino que proyecta todos sus sueños.

La horizontal es más fuerte que la vertical. La oblicua que vemos a la izquierda, rompe el plano, creando tensión (3) y profundidad.

Hay elementos muy líricos, curvilíneos, sensuales que le dan poesía al dibujo.

Sigue existiendo la soledad, hay un punto de vista muy personal de soledad. Parece en este dibujo que retorna a la tierra fundiéndose

esa cara en el mismo paisaje.

NOTAS

DIBUJO XXIII

(1) BERGER, RENE, "Aproximación a la línea" en El Conocimiento de la pintura.

(2) *Idem.*, *págs.* 55-68.

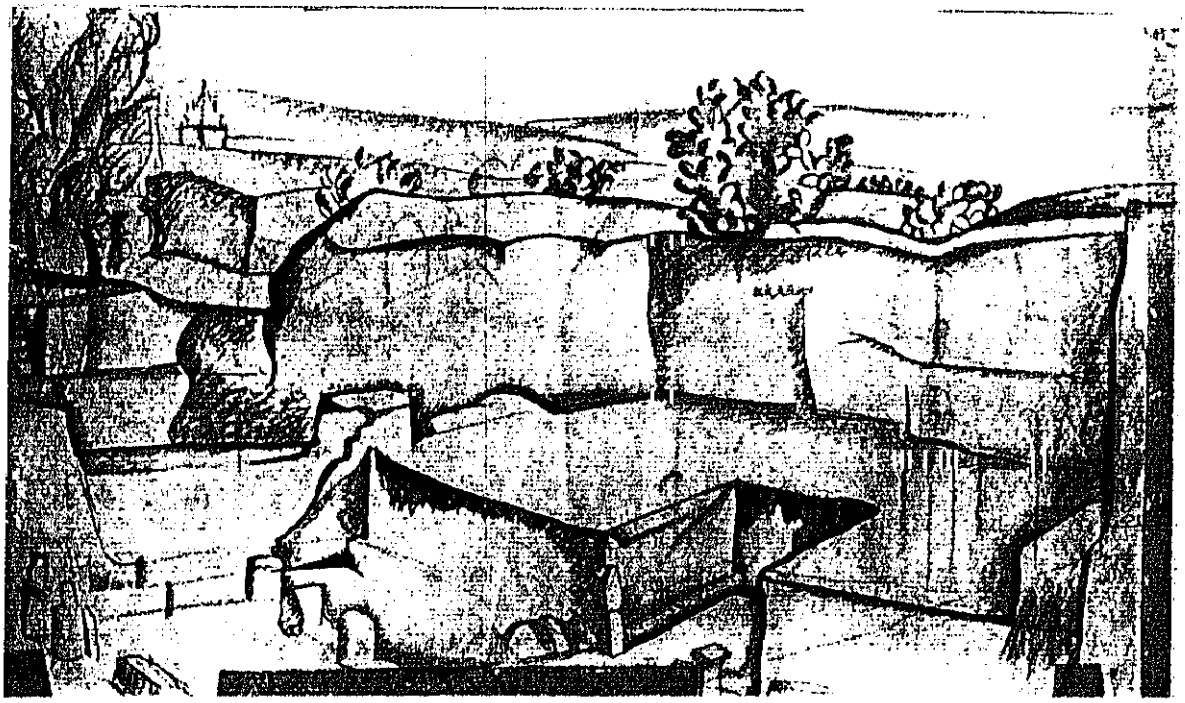
(3) BERGER, RENE, *Op. cit.*, *págs.* 156-184.

(3) ARNHEIM, RUDOLF, El poder del centro

(2) BERGER, RENE, El Conocimiento de la pintura.

DIBUJO XXIV

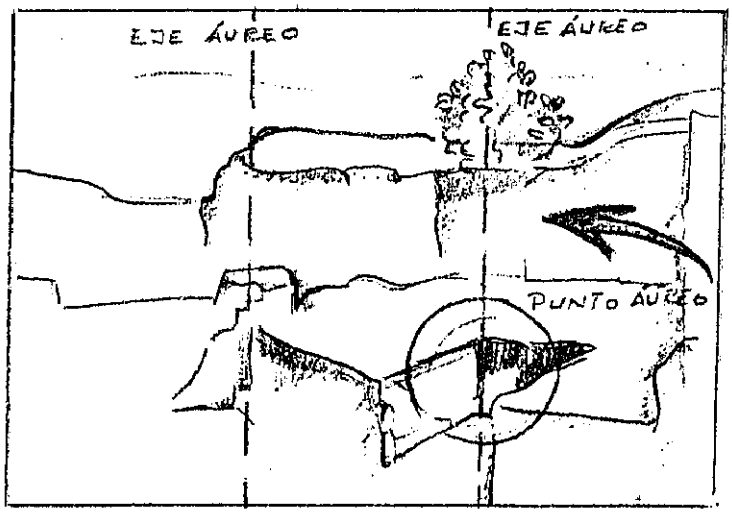
NECROPOLIS ROMANA, CARMONA.



Este nuevo dibujo está inspirado en las ruinas de la Necrópolis romana de Carmona.

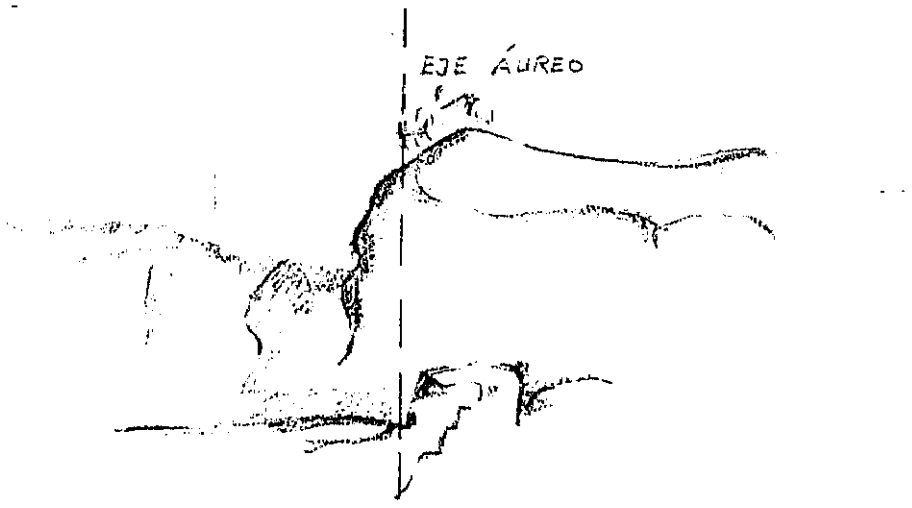
Al trazar el eje sentido (1) este no nos indica nada de importancia, Sin embargo, si nos atenemos al eje áureo observamos que pasaría por la chumbera mayor situada en la zona de la derecha.

La lectura del cuadro va de derecha a izquierda. Porque lo que ha colocado más cercano a nosotros es la parte derecha, tomando mayor relevancia y fuerza ese primer eje áureo (2); constituido por la chumbera.



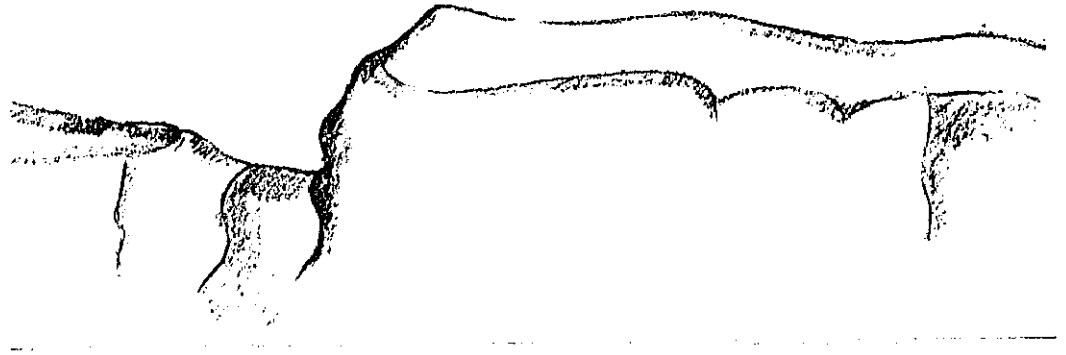
Croquis a.

Existe otro eje áureo en la parte izquierda, que pasaría por el muro (ver detalle 1º) (3).



Detalle 1º

La elevación del terreno que aparece en la parte superior izquierda, queda resaltada y contrastada por esa línea contorno tan fuerte, muy característica de Valverde, apreciándose cómo sube y baja de una forma muy caprichosa (ver detalle 2º) (4).



Detalle 2º

De nuevo aparecen esas líneas que nos hacen imaginar pequeños rostros o perfiles de cara. Debemos señalar también, que al mismo tiempo que seguimos el recorrido de las líneas, existen momentos donde se pueden apreciar pequeñas sombras alrededor de esas líneas contornos (5). Es como si le hubiese llamado la atención algún detalle, y lo ha resaltado de un modo especial. Las líneas recorren todo el cuadro, bajan de una forma caprichosa y concluyen.

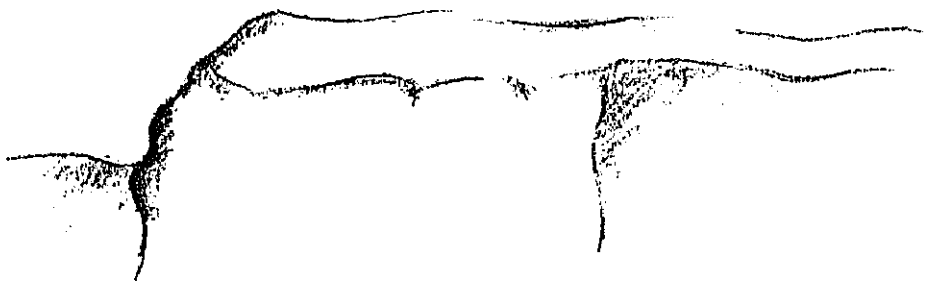
Existe un contraste, por una parte una simplicidad cubista y por otra parte un dibujo barroco, buscando una gracia, con el simple hecho de disfrutar y gozar en hacerlas, simplemente describiendo un adorno (ver detalle 3º).

Detalle 3º

Como podemos apreciar, el dibujo se mueve en dos sentidos, por un lado el recorrido de la línea que expresa y por otro la estructura cubista. Y es esta misma la que contribuye a romper el dibujo.

Al observar el detalle 4º, o simplemente seguir el recorrido de la

propia línea, podemos apreciar que el dibujo es completamente plano, con algunas sugerencias pero no es un dibujo explicativo, es un dibujo totalmente lúdico, barroco.



Detalle 4º

Así mismo, para que el dibujo no quede completamente plano hace una especie de entrante fuerte en la parte inferior derecha, consiguiendo crear profundidad. Lo que ha pretendido es crear volumen con esa pared, pero tampoco lo crea, realmente está jugando con líneas que sugieren una cosa y que pueden sugerir otra muy distinta.

La línea no es descriptiva en la zona superior, pero si en la inferior, constituyendo esta última una oblicuidad.

Nuevamente apreciamos unas ruinas que nos hablan de soledad. Es un dibujo que nos insufla tristeza. Soledad porque la línea encierra contornos vacíos, comienza por la derecha y termina por la izquierda (6). El valor del dibujo está en la línea, tornándose objetual, descriptiva, y se convierte en posibles manifestaciones de diversas líneas.

Es un paisaje que se pierde, en donde no logramos situarnos nunca, aislándonos de todo lo demás.

NOTAS

DIBUJO XXIV

(1) ARNHEIM, RUDOLF, *El poder del centro*

(2) BERGER, RENE, *El Conocimiento de la pintura.*

(3) *Idem., págs. 156-184.*

(4) *Idem., págs. 230-267.*

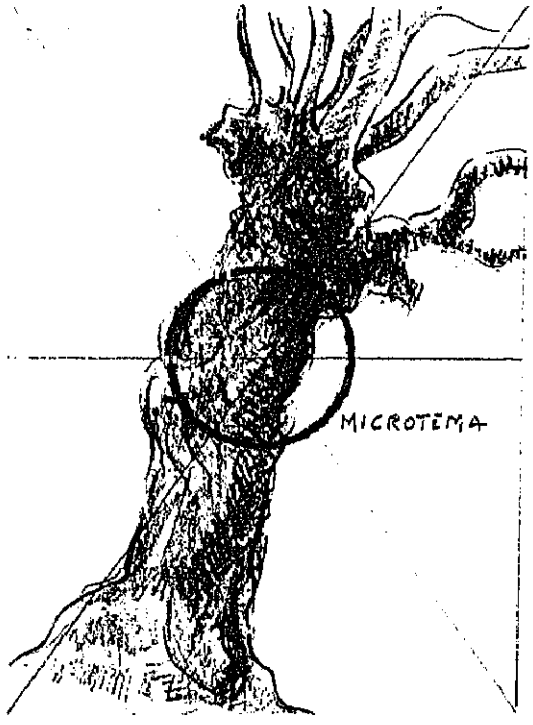
(5) *Idem., págs. 246-254.*

(6) ARNHEIM, RUDOLF, *Arte y percepción visual.* Págs. 246-254.

DIBUJO XXV

EL ARBOL VIEJO.

Nos encontramos ante un nuevo dibujo, en el que, como se puede contemplar, el centro geométrico (1) está ocupado por el gran árbol que aparece desplazado de este centro.



Croquis a.

Por el centro geométrico es por donde pasan las diagonales, los ejes (2), y en este caso las de un rectángulo (ver croquis a). Ahora bien, a tenor de lo que acabo de decir surge una pregunta necesaria, ¿cómo es este árbol: vertical, oblicuo o tal vez horizontal?. Si se encontrara en posición completamente vertical, manifestaría signo de potencia. Si resultase que es oblicuo simbolizaría dinamismo, pero este dinamismo es de caída, de algo que se cae, que se desploma, que no se encuentra seguro, sugiere debilidad y decadencia, ocaso. Si por el contrario, la posición del árbol fuese horizontal, nos estaría representando lo que ha fenecido, lo perecedero, estático, por el trascurso del

tiempo. Pero nuestro árbol es oblicuo, ¿cómo se manifiesta, firme o con poca seguridad?. Se entreve muy poco firme porque no se ajusta al centro geométrico. El árbol se halla un poco inclinado, la mayor frondosidad de sus ramas está desplazada con respecto al centro geométrico y se desliza hacia la derecha como se puede apreciar (ver nuevamente el croquis a).

Este árbol se cae porque tiene dos masas muy importantes, por un lado el tronco que se desplaza del eje, pero además tenemos la segunda masa formada por las ramas superiores crea un centro dinámico (3) lo bastante fuerte para tirar hacia la derecha, esto hace que el árbol parezca que se caiga.

Croquis b.

Después de esta descripción, llegamos a la conclusión, que el microtema está ubicado en el centro del dibujo y en él se indica la vejez. Así pues, deducimos que este es el tema en el que se fundamen-

ta el dibujo.

Pasemos al suelo. En él se crea un triángulo claro que converge casi en el mismo centro geométrico. Se halla realzado por estos elementos ramificados que a la vez son muchos más jóvenes que el árbol que ocupa el centro.

De esta manera tan aguda, Valverde evidencia un contraste mayor, porque si estos árboles llegaran a tener el mismo protagonismo que nos presenta el primer término, esto le haría perder los rasgos característicos que contiene el árbol viejo, despojándole de su lugar.

Para mostrarnos la soledad de la madurez, no solamente emplea el contraste, como ha quedado dicho, sino que también queda puesto de manifiesto porque el árbol viejo ocupa el lugar más importante del dibujo. Potencia su papel preponderante con el empleo de la línea tortuosa como puede verse descrita en este ejemplo. La línea tortuosa es naturalmente más vieja que la línea recta que es más joven y fresca. La línea de todo el árbol contiene vejez, mientras que todas las demás son jóvenes. Nuevamente crea variados contrastes (4). Podemos contemplar la juventud que poseen las líneas que aparecen tanto a nuestra izquierda como a nuestra derecha. Las hay masculinas y las hay femeninas, indicadas naturalmente por el tratamiento empleado.

Nos encontramos con la soledad y la vejez al mismo tiempo. Tanto la soledad como la vejez son los temas que ocupan el interés y son el centro de esta obra.

La vejez, la soledad, la angustia de la muerte, todo queda reco-

gido en esta obra. La muerte que se presenta sin contratiempo que la detenga, y con la que uno se encuentra solo y cara a cara, de la que nadie ni nada puede ayudarnos, es la otra cara de la misma vida, en la que cada uno debe pasar por ella indefectiblemente.

Sin duda alguna en esta obra, Valverde nos manifiesta algo de sí mismo, de sus más insondable intimidad, en la que nos narra de forma espléndida y clara sus preocupaciones más íntimas, empleándolos como argumento.

Nos hallamos en definitiva ante un dibujo claramente expresivo, que demuestra el singular conocimiento y exquisito dominio del artista. Sabe lo que quiere trasmitirnos y cómo hacerlo, y esto es algo que resulta verdaderamente difícil en la ardua tarea de la creación artística, sobre todo cuando se emplea un lenguaje ameno y claro, inteligible para todos y legible visualmente. En resumen ha llegado a emplear un lenguaje universal.

Para concluir todo este análisis que se ha venido realizando, habría que mencionar algo sobre el claroscuro puesto de manifiesto (5). Este claroscuro es más bien formal y añadiríamos algo más, "expresionista", porque no es ese claroscuro tendente al virtuosismo como se aprecia por ejemplo en el retrato del dibujo primero. Este claroscuro es más artístico, sin embargo el que se emplea en el retrato se encuentra más relacionado con la técnica, con lo aprendido, con la academia. En este dibujo el claroscuro conlleva una intención de destacar una serie de líneas, buscando que sea agradable a nuestra visión, pero también procurando crear riqueza en él, de esta forma logra que la vista no termine cansándose. Si a la vista no se le crean puntos de atención

importantes, creados por ejemplo con el contraste, nos cansaría. Las manchas de nuestra derecha están creando ritmo y movimiento. El movimiento lo podemos indicar a través de las proporciones, por el claroscuro, la línea, a través del color, por la sinuosidad. La línea produce forma, y todo ello engendra y crea ritmo.

NOTAS

DIBUJO XXV

(1) ARNHEIM, RUDOLF, *El poder del centro*

(2) *Idem., págs. 108-115.*

(3) *Idem., págs. 101-123.*

(4) BERGER, RENE, *El Conocimiento de la pintura*, 3 vols., Barcelona: *Editorial Noguer, S.A., 2ª Edición; octubre 1.976.*

(5) *Idem., págs. 80-102.*

DIBUJO XXVI

AUTORRETRATO.

El centro geométrico (1) lo ocupa el personaje en todo su espacio. Ha elegido como formato un rectángulo horizontal en el que nos manifiesta una carga pesada. Si dicho formato hubiera tenido la forma de un cuadrado, estaría más relacionado con los aspectos terrenales de esta vida.

El eje sentido (2) nos divide el cuadro en dos mitades; por una parte el personaje y por otra su labor creativa. En la primera parte nos introduce en su espacio más íntimo, su interioridad. Donde a pesar de la no leve inclinación de su cuerpo hacia detrás, la vertical colocada con acierto a su espalda, permite que su cuerpo no parezca que se cae. Controla su propia tarea creadora con él mismo, es decir, con otra versión del artista "con el busto situado a su espalda", expresándose que el esfuerzo y el esmero en la lucha diaria lo realiza el yo con uno mismo. Aquí podemos entrever el aspecto egocentrista, con la única y absoluta verdad de que tan sólo el que lucha incansablemente por sí mismo, con sus fuerzas y recursos es capaz de obtener la mayor recompensa. Así pues, la soledad del estudio y el acto creativo consigue envolver al artista en su mundo, donde tan solo existen el yo más el yo y así sucesivamente. Donde quedarían acumuladas una obra tras otra, siendo cada una de ellas un reflejo, una vivencia, una experiencia, una sensación, un sentimiento, un sin fin de múltiples yoes, que son el resultado de su esmerado e infatigable esfuerzo, que tan sólo tiene fin con el fin de la propia existencia. Podemos apreciar ese espacio egocéntrico del pintor que se contempla a sí mismo, se está mirando desde arriba. La situación vertical actúa como elemento de poder, como elemento crítico (3). Se está autoanalizando ejerciendo la labor de juez de sí mismo, que es el más duro de los críticos que se pueda llegar a tener. Cuando una persona es escrupulosa, exigente, disciplinada, como

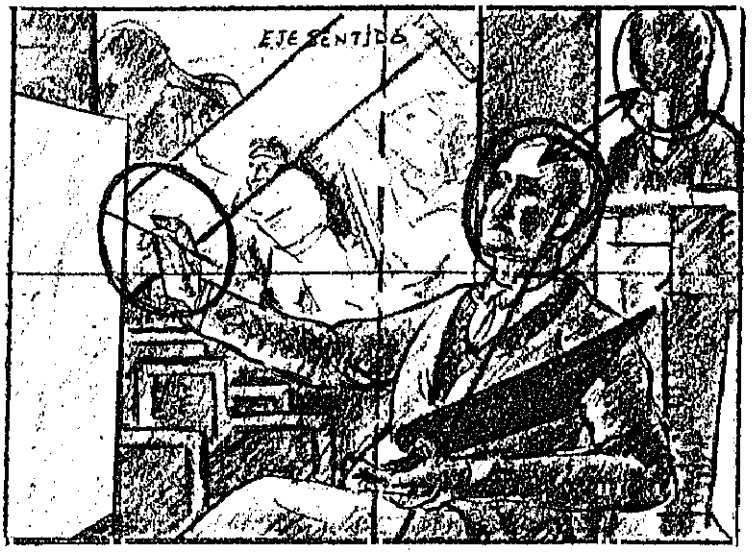
le ocurre al creador de estos dibujos, se es exigente consigo mismo. Tengamos en cuenta que Valverde fue una persona directa, nítida, decidida hacia algo concreto con su propia creación. Desde la distancia, el busto, el yo interior observa los frutos de su trabajo, su pincel.

Esquema.

Estos cuatro puntos que en el esquema son los más significativos del dibujo, los que nos lo explican.

Estos elementos, que se relacionan entre sí, son: el pincel, la montaña, la cabeza del artista y el busto.

El pincel que tiene agarrado el artista provoca una fuerte tensión. Dicho nudo de tensión lo emplea en su terminología René Berger (4) cuando nos habla del encuentro de tres líneas en un punto, llamándose nudo de tensión (ver croquis a), o ejes de tensión, o rectas de tensión, que en este caso es el pincel, el recurso empleado, unido a la vertical del lienzo y al madero de la cruz.



Croquis a.

El acto creativo es una pasión, una búsqueda constante y fatigosa que queda reflejado al comparar con la cruz, el camino fatigoso y duro por el que tiene que caminar Cristo, para llegar a la cima de la montaña. Ese sudor, ese esfuerzo casi sobrehumano, el trabajo, el estudio, el análisis de la obra, es otro camino de pasión.

La montaña es otro elemento importantísimo, está arriba, el camino que hay que subir es alto y difícil, casi imposible de alcanzar.

El centro dinámico (5) de la cabeza se relaciona con el otro centro dinámico que es el busto, se atraen ambos, mirando el busto a la cabeza del artista.

También se detallan elementos que son descriptivos y que le dan contenido al dibujo. La acumulación del trabajo, los lienzos, acumulados al lado del artista simbolizan el esfuerzo que hay que realizar para crear. No es tanto la Musa que inspira al artista como la lucha del trabajo que necesita hacer el pintor si quiere llegar a dar vida a algo que tenga cierta dignidad y contenga valor.

El rostro del pintor, da la impresión de ser sensible, intimista, solitario, preocupado por la existencia que llega a asumir con un tono pesimista.

La línea define su personalidad es insegura, de trazo nervioso, sensible y muy emotiva, también es delicada. Al mismo tiempo es descriptiva, contiene (6). Es un poco impresionista. Se ve que está dibujado por un pintor.

NOTAS

DIBUJO XXVI

(1) ARNHEIM, RUDOLF, *El poder del centro.*

(2) ARNHEIM, RUDOLF, *Op. cit.*

(3) *Idem., págs. 101-108.*

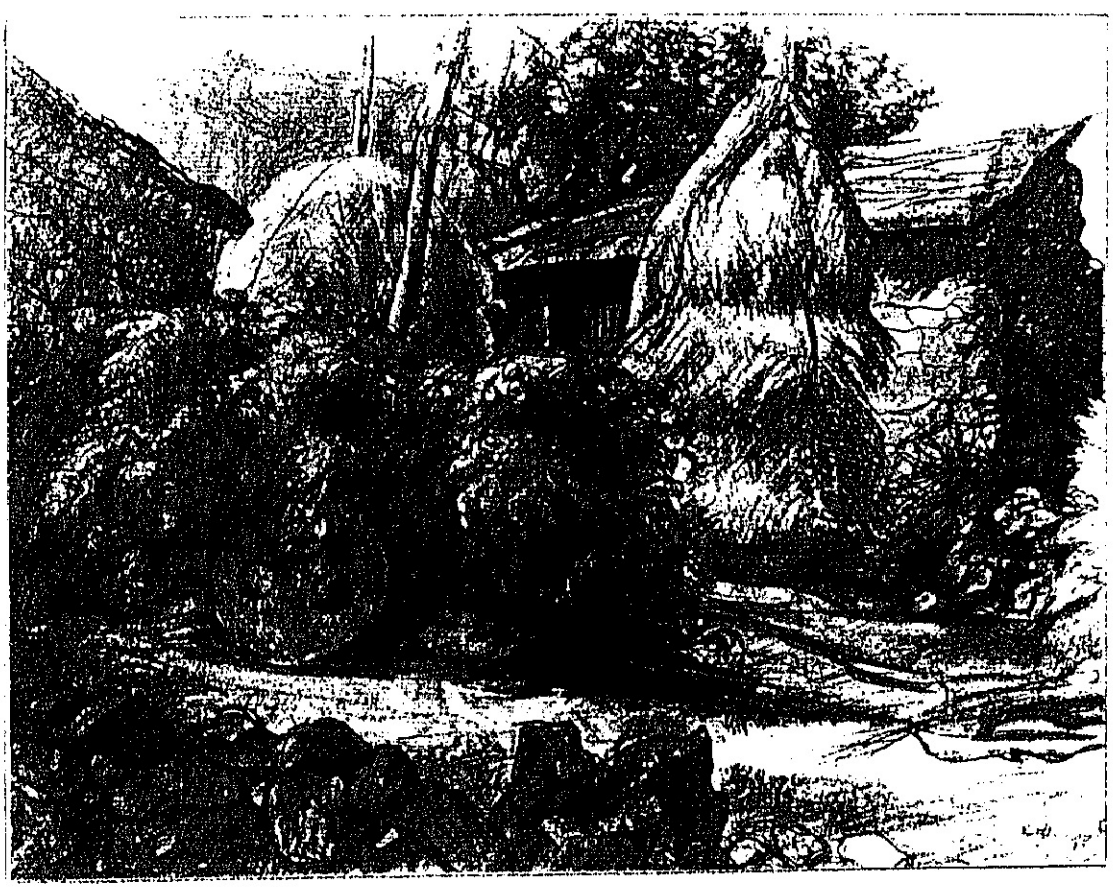
(4) BERGER, RENE, *El Conocimiento de la pintura.*

(5) *Idem., págs. 230-267.*

(5) *Ibidem.*

DIBUJO XXVII

MOTIVO CAMPESTRE. EL HENO RECOGIDO.



Al detenernos en este nuevo dibujo, y antes de abordarlo sería conveniente apuntar algo sobre la estructura de un cuadro.

Un cuadro siempre tiene una estructura. Todo polígono tiene una estructura, que está formada por los lados y los ejes. Si colocamos un elemento, el que deseemos, por ejemplo en el centro del cuadro, ese elemento es el centro geométrico, que se encuentra equilibrado, su dinámica viene a ser igual por todas partes y por lo tanto se queda en el centro (figura 1ª) (1).

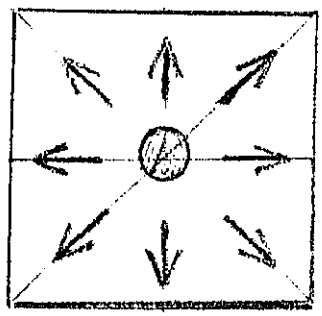


Figura 1ª.

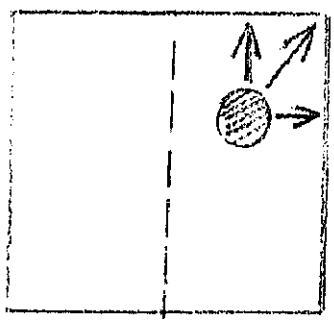


Figura 2ª.

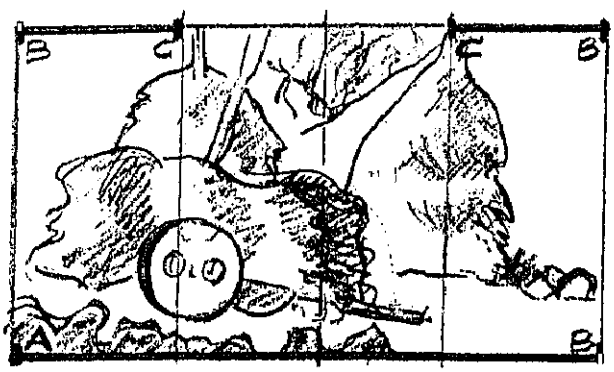
Si por ejemplo situamos un elemento en el punto áureo de nuestro cuadro, como elemento importante que es, tiende lógicamente también hacia los vértices, y por lo tanto nos sugiere movimiento, parece moverse por sentirse atraído por la misma estructura del cuadro, (figura 2ª).

En este nuevo dibujo que consideramos, se observa que la composición se encuentra desplazada hacia la derecha. Hay que tener

en cuenta el peso que sugiere la gravedad de todos los elementos de la composición. Otros elementos tiran hacia los bordes, producidos por los vectores que son los que nos indican la dirección o sentido, pero además nos dan la dinámica del cuadro (2).

Volvemos de nuevo al eje de la proporción áurea, que pasa por el típico pajar de esas tierras de Castilla la Vieja, en donde alrededor de una estaca o tronco joven de árbol, se va amontonando el heno cortado y seco, formando estos singulares pajares que se adaptan muy bien a la climatología del lugar. Esta proporción a la que antes aludíamos trascurre por el medio del pajar más circular que se encuentra a nuestra izquierda.

Tenemos un segmento mayor, que llamamos A-B, y a continuación le sigue en proporción el segmento B-C, y lo trasladamos a la derecha del cuadro, conseguimos que se repita la misma proporción y que volvamos a tener el mismo segmento a nuestra derecha (ver croquis a). De esta forma, se halla el otro pajar que se encuentra en la parte derecha del dibujo (3).



Croquis a.

Si tenemos en cuenta los contenidos inherentes, el círculo resulta más femenino, sin embargo el triángulo resulta más masculino y este hecho se ve en las formas que aparecen en el dibujo. También como contenido inherente, el círculo resulta ser más dinámico (4).

El espacio de la izquierda comparado con el de la derecha es más romántico y acogedor, porque se palpa la mano del hombre y nos deja para la contemplación formas de vida que han casi desaparecido en la vida del campo.

Si se observa en el dibujo la carreta que trasporta hierba, queda contenida en un rectángulo, sugiere gran pesadez. Si esta carreta hubiera sido colocada en la zona de la derecha,la composición se caería completamente, por la acumulación de elementos (ver croquis b).

Croquis b.

Si colocamos un elemento en este caso la carreta, que coincida con el eje, ocurre que siempre pesará menos al encontrarse en la zona media de toda la estructura.

Veamos lo que sucede en este ejemplo que a continuación pongo de relieve (ver figura 3ª).

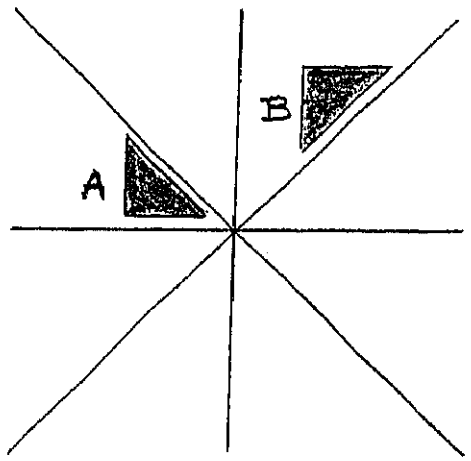
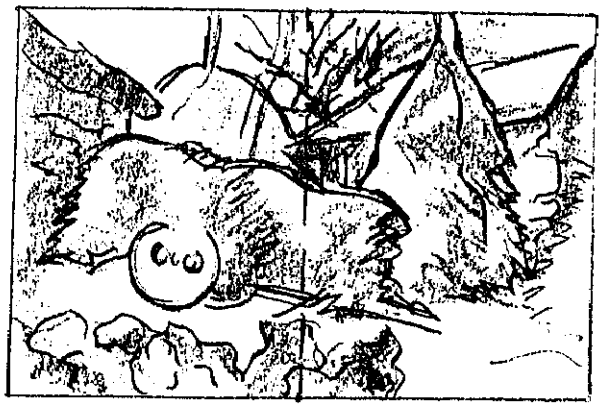


Figura 3ª

Todo lo que viene a estar contenido en una estructura, siempre tiende a pesar menos, que lo que no este contenido (5). Por ejemplo, el triángulo A pesa menos que el triángulo B. Por este motivo, el elemento que encarna la carreta no nos resulta tan pesada al coincidir con la estructura, en este caso la rueda que, como se distingue, está situada claramente sobre uno de los ejes de la proporción áurea. Lo más cercano resulta ser la valla que la emplea también como elemento de equilibrio.

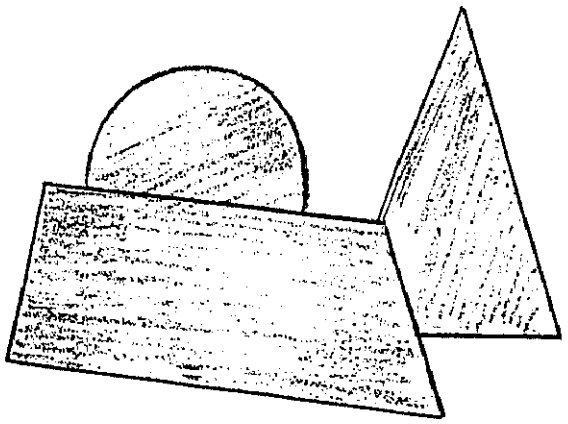
Si retiramos la valla, resulta muy vacía esta parte del cuadro.



Croquis c.

Sería muy conveniente volver a insistir algo más sobre la importancia que toma en esta composición la carreta que como se aprecia está contenida en un rectángulo que resulta ser una metamorfosis del cuadrado. Lo que a todas luces tenemos claro es que es un elemento rectangular que Valverde emplea para completar al triángulo y al círculo. El triángulo, el cuadrado y el círculo son los tres elementos por excelencia (ver croquis d).

La carreta (el rectángulo) es un elemento puente entre los dos, sirve de nexo de unión (6). Aparte de que se halla indicado muy bien por la proporción áurea, crea una totalidad. El rectángulo traslapa a los otros dos elementos como son el círculo de la izquierda y el triángulo encarnado por el pajar de la derecha, creando como se puede ver una unidad perceptual muy clara, completa. Esta visión, esta forma de concebir es bastante moderna. Si prescindiéramos de la carreta, tanto el pajar de nuestra izquierda como el de nuestra derecha y todos los demás elementos quedarían mal integrados por falta de unión.



Croquis d.

A nuestro parecer tenemos motivos para pensar que nos encontramos ante un dibujo de características claramente impresionistas. Hay un efecto indudable de captar la impresión, el momento, esto puede hacernos pensar que nos encontramos ante un dibujo anecdótico y no es así. Hemos visto el empleo de la proporción áurea, que da lugar a dos espacios en donde queda de manifiesto esa dualidad entre lo femenino y lo masculino. El eje de simetría (7) se encuentra muy bien indicado por el árbol, que resulta ser de gran utilidad e importancia para delimitar esos dos espacios. Los árboles serán una constante en la obra de Valverde. Ya hemos visto que se encuentran con bastante frecuencia. En sus obras aparecen el hombre y la mujer, la naturaleza, los árboles, el paisaje, todos ellos son elementos constantes.

En cuanto a la línea que se ha empleado, es una línea descriptiva. Relacionar a Valverde con el cubismo en esta obra no sería dema-

siado correcto. En cambio sí parece correcto relacionarlo con la obra de Paul Cézanne, por el hecho de descomponer los elementos en sus formas básicas.

NOTAS

DIBUJO XXVII

(1) La figura nº 1, está extraído del cap. VI del texto de R. Arnheim, El poder del centro.

(2) ARNHEIM, RUDOLF, El poder del centro.

(3) TORRES GARCIA, JOAQUIN, Universalismo constructivo, 2 vols., 1er vol.

(4) ARNHEIM, RUDOLF, Op. cit., págs. 126-141.

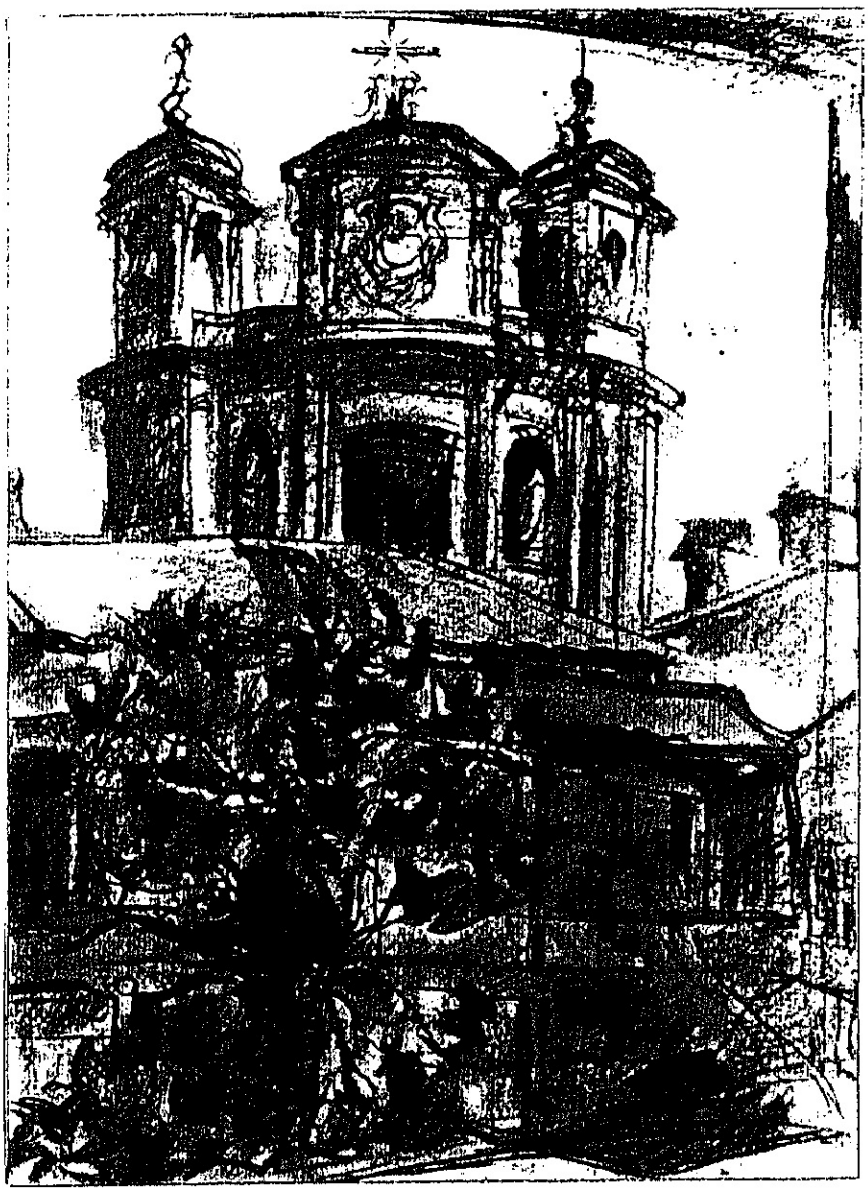
(5) La figura nº 3, que se indica en esta página, hace referencia a la importancia de las diagonales y vectores, explicado en la obra de R. Arnheim, El poder del centro, págs. 111-159.

(6) BERGER, RENE, El Conocimiento de la pintura, 3 vols., Barcelona: Editorial Noguer, S.A., 2ª ed., octubre 1.976.

(7) ARNHEIM, RUDOLF, Op. cit., págs. 53-101.

DIBUJO XXVIII

IGLESIA DE SAN MIGUEL.



Al comenzar este nuevo análisis, me pregunto si existe alguna constante que podamos descubrir después de los análisis que llevamos hechos.

Pues bien, si tuviéramos que hablar de constantes existe una de indudable interés y que se revela de una forma bastante clara, es esa relación entre lo arquitectónico y lo natural.

En este nuevo dibujo que tenemos delante, se aprecia esa sensualidad que se manifiesta en el árbol, y esa otra sensualidad arquitectónica. Ese juego de líneas curvas, nos recuerda a las flores, nos muestra lo sensual, lo femenino, y al mismo tiempo la frialdad, si es que se puede hablar de frialdad al referirnos a lo arquitectónico, a su fuerza. Porque esta arquitectura no resulta ser fría, es un elemento barroco que representa a lo femenino igualmente, pero siendo más fuerte, más reflexionado, dando lugar a formas más racionales, menos fortuitas. El árbol es más espontáneo, orgánico, sin embargo la arquitectura es racional. De lo que se trata es de ver esa relación, esa integración entre lo uno y lo otro (1).

El dibujo posee un tipo de línea descriptiva (2). Busca la simplicidad, que también es otra constante en la obra de Valverde.

Además de buscar esas relaciones entre lo arquitectónico y lo natural, busca una mayor simplicidad, ser más escueto, quiere decir lo máximo unificando muchas formas distintas dentro de un todo, siempre o casi siempre pretendiendo expresarlo de una manera más simple.

El todo ha de ser expresado de forma simple, de un modo senci-

llo. Bien es verdad, que este hecho que se está constatando no se aprecia con demasiada claridad, sin embargo todos estos aspectos los iremos viendo en el transcurso de los análisis sobre otros dibujos. Sin embargo, algo que sí queda contrastado en esta obra es lo orgánico y lo arquitectónico queriendo recrearse.

Lo más significativo son estos dos aspectos que ya hemos comentado anteriormente. Por un lado, tenemos una construcción rotunda donde no se quiere enmascarar nada, y sin embargo en lo orgánico se busca el movimiento, el ritmo, lo grácil, etc...

La obra que estamos analizando estaría más cerca de lo escultórico que de lo pictórico. Parece más bien el dibujo de un escultor, más formalista, con contornos y líneas bastante definidas, que la de un grafista, tal vez la de un grabador que tira más bien por esa línea más sensual, deslavazada que no se encuentra claramente definida.

En definitiva, se aprecia nuevamente una preocupación por integrar, dándole la misma importancia al árbol que a la arquitectura.

NOTAS

DIBUJO XXVIII

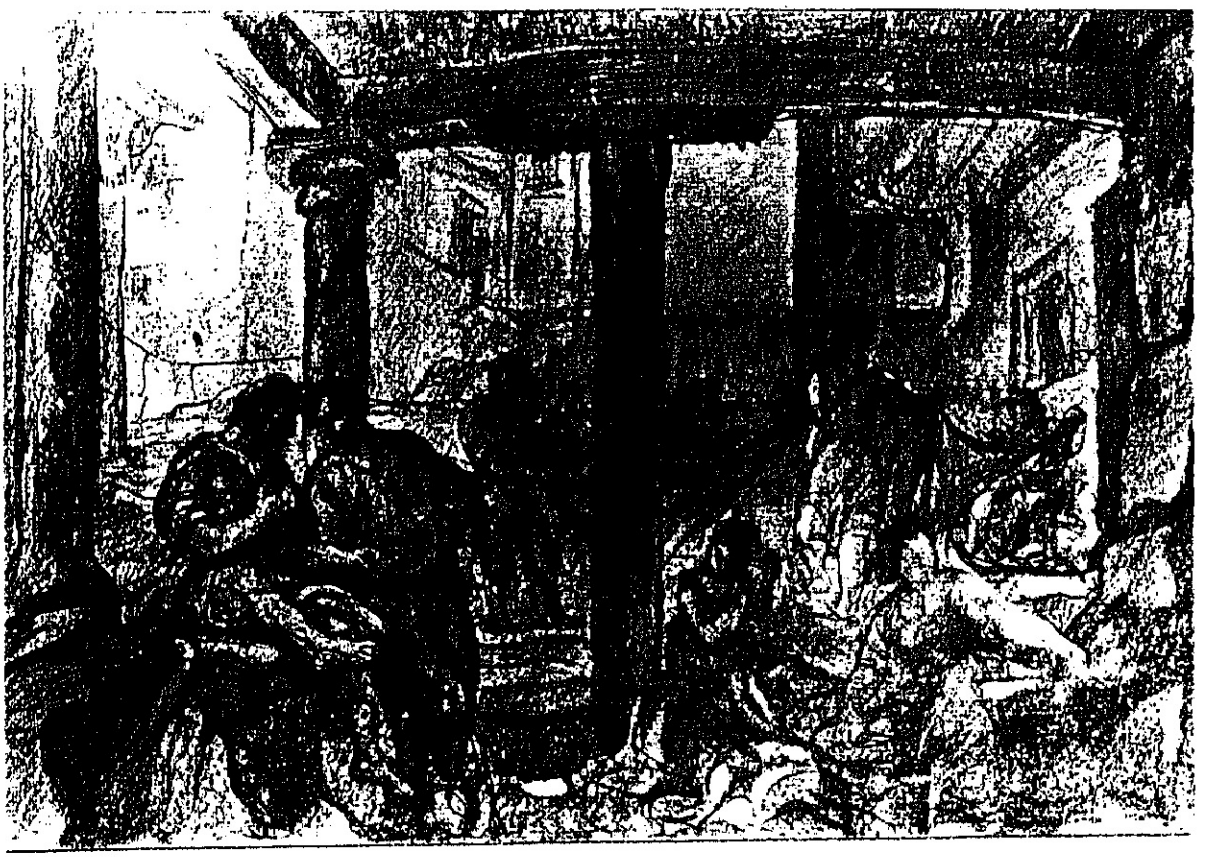
(1) BERGER, RENE, *El Conocimiento de la pintura.*

(2) *Idem., págs. 230-267.*

ARNHEIM, RUDOLF, *Arte y percepción visual.* Págs. 246-255.

DIBUJO XXIX

LOS PESCADORES.



El eje sentido (1), la columna, divide este dibujo en dos escenas, dos mundos. La parte izquierda queda a su vez dividida en dos espacios indicado por otra columna. En el espacio de la derecha queda todo más unificado.

Las dos figuras de la parte izquierda, están ocupando un punto áureo, creando una unidad fuerte muy compacta. Aparecen más remarcadas que el resto de las demás figuras y quedan bien diferenciadas en el espacio izquierdo. Sin embargo, la figura de hombre que está detrás, está bien relacionada con el otro espacio.

Croquis a.

Este dibujo nos recuerda un poco a las Hilanderas de Velázquez, en el cual aparecen dos espacios que quedan anexionados por hilos, mientras que aquí el nexo lo constituyen las redes.

De nuevo hace alusión al tema de lo masculino y lo femenino; la gran diferencia que existe entre ambos, quedan unificada a través del trabajo.

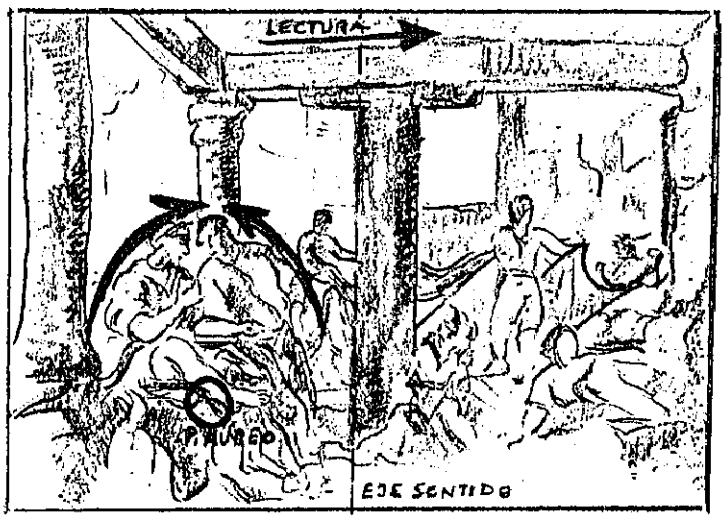
Como vemos, el dibujo se divide en tres espacios claramente definidos. En primer lugar lo terrenal, lo más próximo a nosotros, ocupado por lo cotidiano. En un segundo plano la mujer y el hombre participan, trabajan juntos, no existe diferencia. Por último y en un tercer plano, queda lo más espiritual, la relación de hombre a hombre.

Observamos un dibujo bastante bien analizado por el artista. Desprende un sentido de atmósfera, la bruma lo invade todo. Parece que le interesan las masas, por ejemplo esa figura de la derecha del primer plano, la mujer sentada que tiene el brazo izquierdo extendido, es muy escultórica.

¿Por qué ese contraste tan grande entre las dos figuras de hombres tan definidas de la izquierda y las dos figuras de mujer tan poco definidas de la derecha?. Fundamentalmente, porque la lectura del dibujo viene dada de izquierda a derecha, y al mismo tiempo, por ese punto áureo que se encuentra ubicado entre las dos figuras masculinas. Con este modo de resolverlo nos explica que el hombre sostiene una carga más física, la carga de la mujer tiene un aire distinto.

Las columnas crean ritmo de izquierda a derecha. Sin ellas el dibujo perdería fuerza y quedaría desintegrado. Las columnas contienen las cosas en su sitio; como por ejemplo a los dos hombres de la izquierda que constituyen un cono, que aguanta la fuerza puesto que las dos cabezas están muy unidas, a través de la columna que aparece

detrás.



Croquis b.

Por último ese recuadro luminoso del cuadro que nos indicaría el mundo espiritual, acercándonos a una realidad que no tiene formas concretas, no se define, puesto que perdería todo el poder de lo enigmático, lo oculto, la tremenda belleza que pudiera encarnar y ese encantamiento que en sí mismo posee.

NOTAS

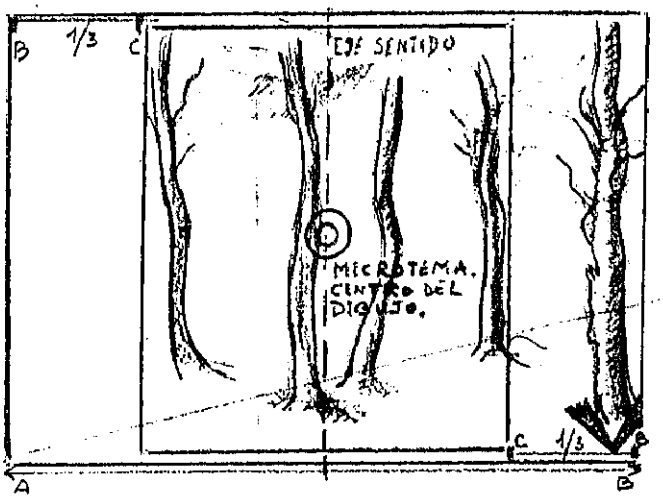
DIBUJO XXIX

(1) *ARNHEIM, RUDOLF, El poder del centro.*

DIBUJO XXX

LOS ARBOLES Y EL PUENTE.

Como sabemos el eje sentido es una línea imaginaria que divide el cuadro en dos mitades simétricas, zona de la izquierda y de la derecha (1). Ahora bien ¿tiene algo que ver el centro geométrico con el eje sentido?, realmente sí, el eje sentido contiene al centro geométrico. Al dividir el cuadro en dos partes iguales gracias al eje sentido, este contiene al centro geométrico en su mitad como lo podemos ver en el croquis a (2).



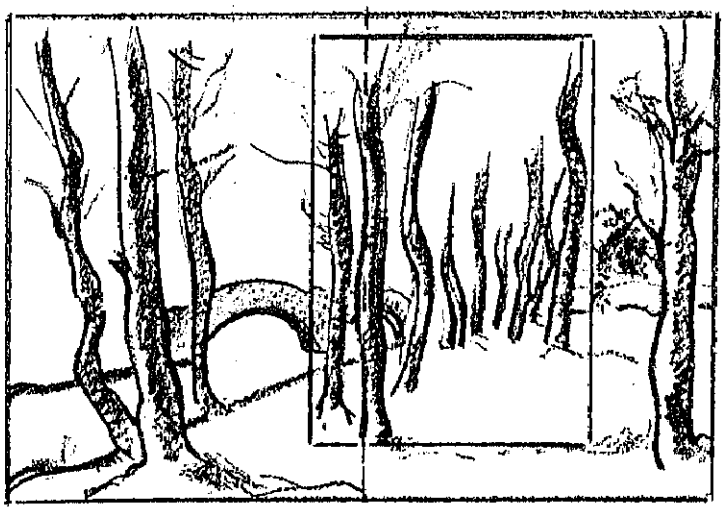
Croquis a.

Justamente en el microtema nos encontramos con un árbol claramente definido y otro cercano a él más curvilíneo, pero hay que tener en cuenta que nuestro eje sentido separa estas dos realidades, una y otra.

La composición está regida por el principio de la proporción áurea (3), reflejada de una manera intuitiva. Emplea la proporción de un tercio. Tanto la zona de la izquierda como la de la derecha nos

delimitan claramente la proporción de un tercio, indicada esta por dos árboles; el de la derecha nos delimita el bloque de árboles de la zona centro y de los tres árboles que se descubren a nuestra izquierda el más pequeño nos indica nuevamente la misma proporción.

Como podemos contemplar en el dibujo aparecen dos centros dinámicos (4) muy fuertes tanto a nuestra izquierda como a nuestra derecha. La zona de la izquierda viene descrita por una perspectiva que trascurre a través del puente. Cuando comienza a cubrirse parte del arco más pequeño del puente se origina un nuevo bloque de árboles. Veamos el croquis b. Los árboles que quedaban a nuestra izquierda nos mostraban una perspectiva de bloque.

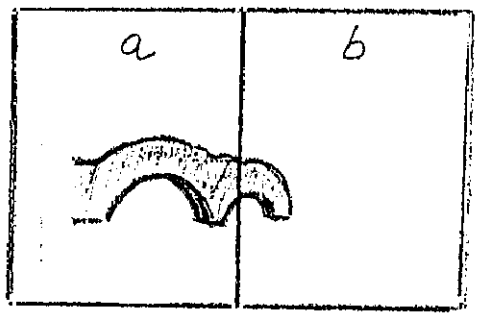


Croquis b.

El eje sentido produce una ruptura dentro del cuadro, parte el

cuadro creando dos rectángulos iguales. Claro que, para que la obra no se rompa en dos mitades emplea como elemento plástico el puente.

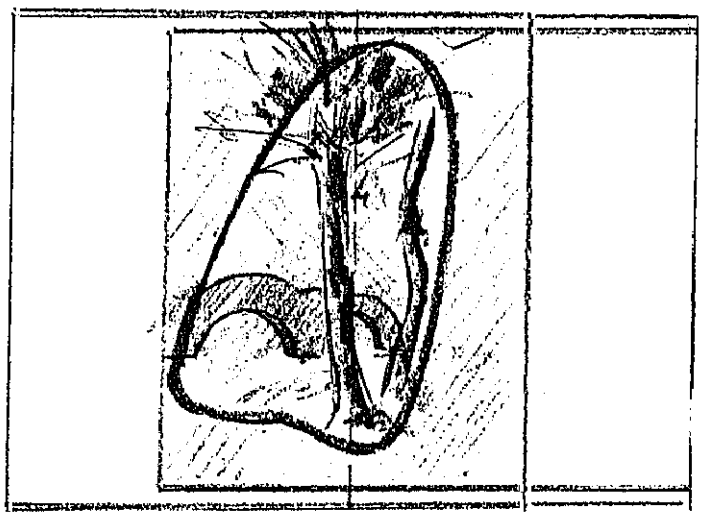
Podemos distinguir en el croquis c, que el puente hace de nexo, de unión, de cesura plástica (5).



Croquis c.

También es importante cerciorarnos, que, tanto de un lado como de otro, existen sendos rectángulos que atraviesan el eje sentido, ambos se entrecruzan produciendo una intersección. El espacio que se crea por esta intersección se encuentra ocupado justamente por el puente y los dos arbolitos (ver croquis d).

Es conveniente a estas alturas hacer una pregunta obligada, ¿qué nos indica el puente?. Bien. A nivel formal lo que estamos haciendo es describir un puente. Ahora bien, este puente es también un puente metafórico, o sea un nexo de unión entre una zona del cuadro y otra.



Croquis d.

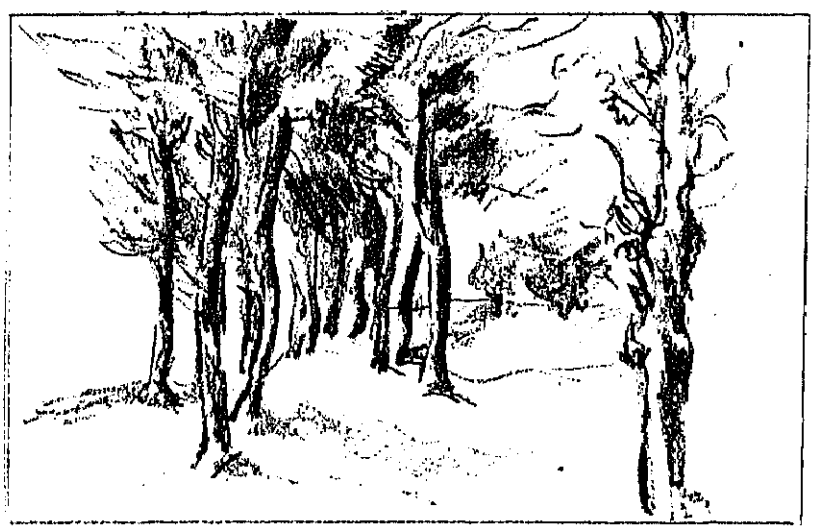
René Berger, por ejemplo, analiza muy bien el sentido del puente, pero no es analizado desde el punto de vista del eje sentido, sino desde el punto de vista de la psicología de la percepción. René Berger nos lo analiza desde el punto de vista de la geometría, la proporción y otra serie de aspectos más.

Conviene decir que el sentido de puente que tiene este dibujo se halla extraído de las arcas renacentistas al igual que sucede con la utilización de la proporción áurea. Estos conocimientos fueron empleados por muchos pintores, como es el caso, por citar un ejemplo, del mismo Tiziano. Todos ellos lo que buscaban era jugar con una serie de "equilibrios proporcionales". En nuestro dibujo se puede observar ese juego de contrastes, por ejemplo tenemos un árbol muy sinuoso a

nuestra izquierda pero a continuación aparece un árbol vertical, más grueso, tal vez para producir ese juego. Cuando empleamos el término "sinuoso", es porque naturalmente nos referimos a esa línea que se quiebra, que es ondulada.

Detalle 1º

Este juego que describíamos se hace patente de nuevo en el bloque central.



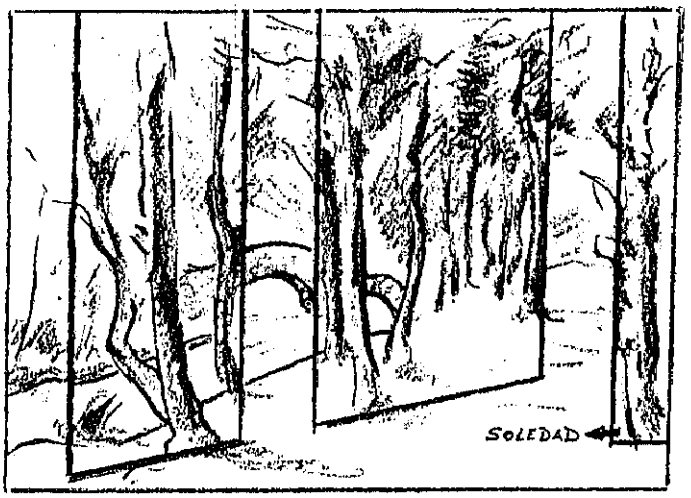
Croquis e.

Si seguimos observando, nos encontramos con un árbol completamente aislado a la derecha del dibujo, este es algo más robusto, pero ¿por qué motivo nos lo sitúa aislado, solo? para producir ese juego equilibrador (6), para crear un equilibrio armónico sobre todo si tenemos en cuenta el peso que posee la masa que encontramos a nuestra izquierda, que resulta muy pesada.

Si tenemos en cuenta el ritmo del cuadro, se percibe que su lectura viene inducida por ese sentido claro de izquierda a derecha. El ritmo (7) se origina también por los contrastes, momentos fuertes, momentos débiles. Al contemplar el dibujo en su totalidad esta realidad de contrastes se van sucediendo de forma clara y precisa (ver croquis f).

Hay que tener en cuenta que cuando contemplamos una obra de arte nuestra visión es global y no por fragmentos. En este dibujo Valverde organiza el espacio en tres momentos fundamentales, (ver croquis f). Por un lado, tenemos este gran momento de la izquierda, lleno de tensión, por otro lado otro momento formado por este gran bloque de árboles del centro y por último este otro tercer momento creado por el árbol de la derecha. El puente sirve de unión entre el momento primero y toda la zona de la derecha, agrupación de árboles de la parte central. Sin embargo, el árbol que queda aislado, es el árbol robusto, pero viejo de la parte derecha, se halla solitario, no existe puente que lo vincule a la totalidad, lo conecte a la unidad. Existe una perspectiva que se nos descubre detrás del árbol, puesta de manifiesto por unas casitas que se encuentran muy perdidas pero que de algún modo están contribuyendo a esa unión entre este árbol y estos otros del centro. Pero a pesar de todo, la soledad se encuentra

muy marcada.



Croquis f.

Al referirnos a la línea, hay que decir que juega un papel bastante importante. La línea (8) que nos presenta es de dibujo fácil, alegre, que pretende destacar detalles y de esta forma crear una perspectiva. Podemos hablar de línea descriptiva, naturalmente que sí, descriptiva y lírica a la vez. Descriptiva porque en ella misma lo contiene todo. Lírica por la poesía que nos pone de relieve.

La línea es un grafismo, un gesto casi expresionista. El término expresionista, hace referencia a esa posibilidad que tiene la línea de hacer un gesto, a la riqueza que pueda tener al tomar un grosor determinado, en una curva o llegándose a perder. Veamos este detalle 2º extraído del bloque de árboles del centro que nos aclaren estas apreciaciones, y al mismo tiempo nos las ilustren mejor.

Detalle 2º

Lo que se busca es ese recrearse en la misma línea y en otras en la misma mancha como sucede también aquí, con una sola intención, la de deleitarse en las dos cosas. En ocasiones nos recreamos haciendo solo líneas y manchas por el solo hecho de crearnos un placer agradable, sería como la forma de expresarnos, algo que nos resulta propio, nuestro, particular, lo invariable de uno mismo, el propio lenguaje, la escritura propia, la impronta que pertenece a uno, independientemente de todas las demás.

Creemos que esta obra tiene relación con algún pintor. Sobre todo con Paul Cézanne (9). Para este pintor, lo más importante era expresar las cosas con el mínimo de elementos puros. Por ejemplo, los ángulos que forman los árboles entre sí. A nuestra izquierda se observa la creación, por la colocación de los dos árboles, de un ángulo

enormemente agudo (ver lámina). También se acusa un paralelismo importante, puesto de manifiesto entre los árboles, pero dentro de esta constante las líneas se quiebran, producen curvas y esta crea un juego y un ritmo sin apartarse de elementos de una forma pura y por contrastes.

El contraste, es una técnica que se emplea para no aburrir a la vista y tampoco cansarla. Por este motivo tenemos que llamar o acaparar la atención de ella. Si no hubiera contraste en una obra, llegaríamos a cansarla y perdería el interés. El contraste viene a ser como el positivo y el negativo de una figura por ejemplo. Un rojo y un verde también es un contraste. El contraste, puede crearse incluso jugando con el mundo de las texturas, con la misma línea, una ondulada, junto a otra recta. Al agarrarnos a la técnica del contraste, obtenemos de esta manera la posibilidad de recrearnos en ciertos momentos.

Si en nuestro dibujo todos los árboles aparecieran completamente paralelos se perdería por completo el encanto que posee. En esta obra todo se encuentra en su sitio; se halla bien estudiada pero al mismo tiempo muy sentida. Su estudio no es razonado sino experimentado en su propia alma (lo más entrañable de cada uno); el árbol rectilíneo de la izquierda posee su verdadera medida, para que al producirse esa angulosidad entre esos dos árboles (ver lámina), el momento resulte bello, ya que ambos poseen su justa medida. Para compensar el peso de la izquierda, Valverde construye un árbol solitario a la derecha que tiene su justa medida creando otro momento bello. Como puede observarse en los árboles del centro, se reconoce la aparición de un punto de unión en la zona central, importante porque va marcando el sentido de los árboles, además de esa serie de contrastes que se establecen

entre ellos.

A través del contraste cada árbol posee su individualidad, su propia vida, su peculiaridad más significativa, su rasgo más distintivo y personal.

Podemos hacer referencia a si hay o no ruptura dentro de un contraste. En un contraste puede haber ruptura siempre y cuando el artista así lo desee. Sin embargo, como hemos visto a lo largo de todos estos comentarios, aquí concretamente no se aprecia tal ruptura, porque todos los resortes y mecanismos formales y geométricos que el artista ha empleado se encuentran completamente vinculados, totalmente interrelacionados. Cuando el contraste rompe, la geometría lo que hace es unir. La geometría, el módulo que uno emplee, la proporción humana, todo puede llegar a unir lo que interrumpe o corta el contraste. En esta obra de Valverde, el ritmo se halla muy bien empleado; todos estos elementos que se han analizado crean ruptura y unificación, ruptura y unificación..., parece como si el cuadro tendiera a romperse, pero existe un momento determinado en donde se vuelven a unir todas las partes, a través de lo que sea, puede ser de un ritmo, de una línea etc...

No deben de preocuparnos los medios empleados, ritmos, líneas, texturas, lo que sea, lo importante es que al final todas las partes lleguen a estar unificadas. Da igual los medios, lo más sobresaliente es el fin, y aquí el objetivo se ha llegado a cumplir.

Nos hemos encontrado con un dibujo de gran libertad, lirismo, descriptivo, y si cabe más naturalista. Descriptivo porque nos muestra un ambiente muy determinado, expresado con bastante claridad, sin

artilugios innecesarios.

Cuando hacemos referencia al naturalismo, queremos indicar claramente un referente concreto, por su alto nivel de detalles contiene más características del objeto que tiene delante.

NOTAS

DIBUJO XXX

(1) ARNHEIM, RUDOLF, El poder del centro.

(2) Idem., págs. 81-85.

(3) TORRES GARCIA, JOAQUIN, Universalismo constructivo, 2 vols., 1er vol.

(4) ARNHEIM, RUDOLF, Op. cit., págs. 23-25.

(5) BERGER, RENE, El Conocimiento de la pintura.

(6) ARNHEIM, RUDOLF, Arte y percepción visual, Págs. 23-56.

(7) BERGER, RENE, Op. cit., págs. 8-32.

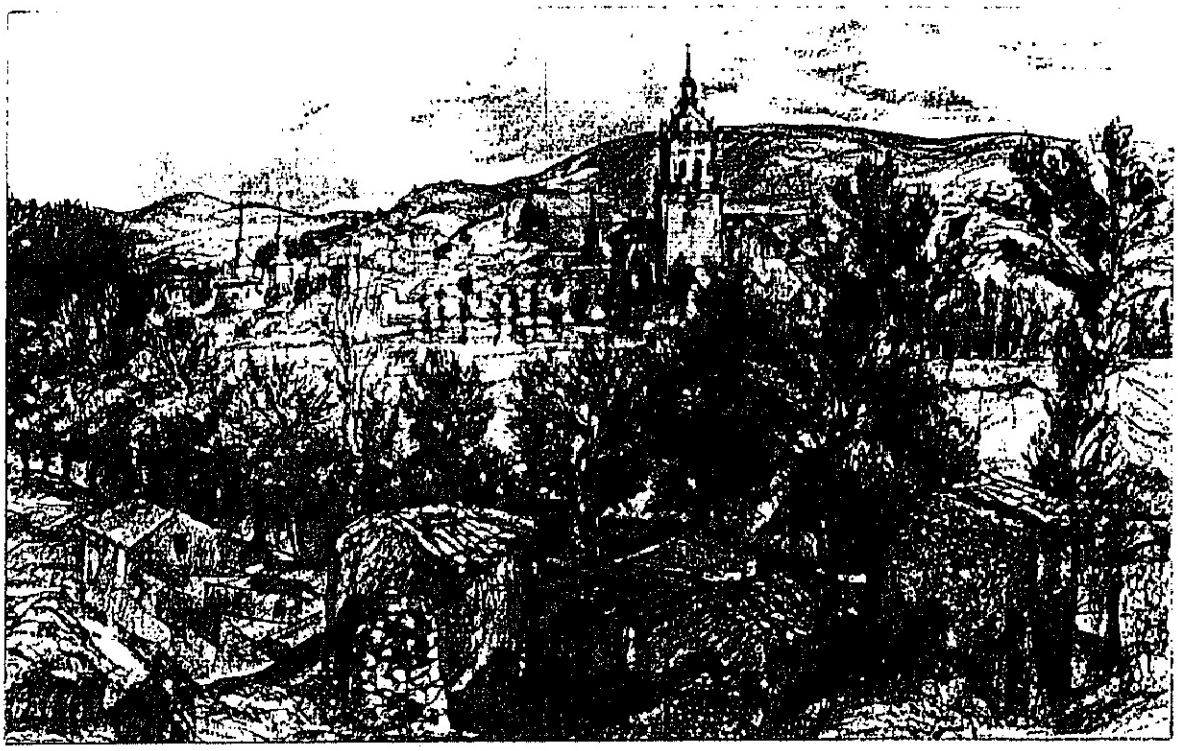
(8) BERGER, RENE, Op. cit., págs. 230-267.

ARNHEIM, RUDOLF, Op. cit., págs. 246-254.

(9) KENDALL, RICHARD, Cézanne por sí mismo. Esplugues de LLobregat: Plaza y Janés Editores, S.A., 1.988.

DIBUJO XXXI

PAISAJE BURGO DE OSMA.



En este nuevo dibujo sucede lo mismo que en el dibujo XXVII. Se repite ese mismo tratamiento en el paisaje con la intención de personificar, de impregnarlo de sentido humano.

Todo se cubre del mismo valor, los árboles al igual que los personajes, poseen un mismo tratamiento, único, todo se integra en el paisaje.

A Valverde le gusta mucho el paisaje y como podemos apreciar le concede dignidad. Este aspecto al que me refiero se repite de igual manera en otros muchos pintores. Por ejemplo en Paul Cézanne juega mucho con los árboles, con las montañas, recreándose con los ángulos que forman los diferentes elementos que integran la naturaleza, los intersticios, el fondo y la figura. Un pozo, una escalera, una silla etc... Todo lo llega a humanizar, a todo le insufla un sentido humano.

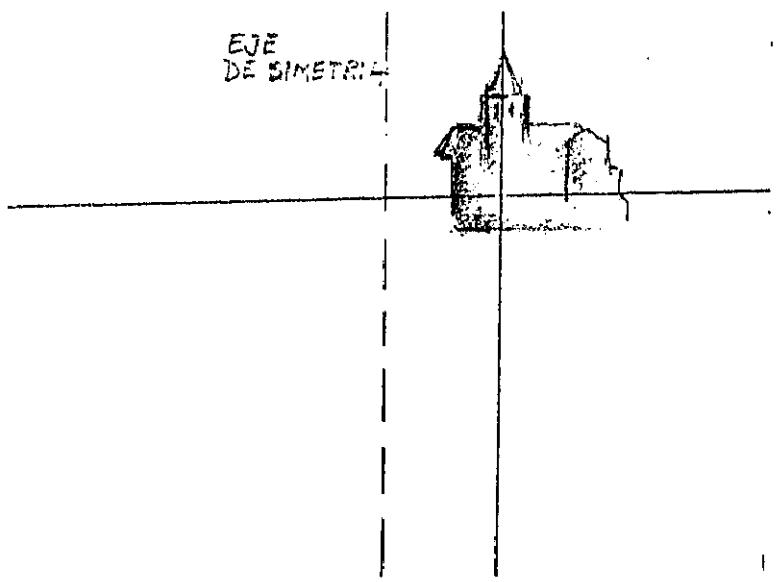
A Juan Bautista Chàrdín (pintor francés 1.699-1.779) por citar a otro, le sucede un tanto de lo mismo. Humaniza las frutas, los bodegones, todas las cosas toman un carácter humano.

A Zurbarán le sucede lo mismo. Le gusta humanizar el bodegón, por ejemplo: el bodegón de los limones que se encuentra en el Museo del Prado y que nos lo analiza de una forma muy interesante René Berger en su obra "El Conocimiento de la Pintura". Posee una sencillez extraordinaria, y tal vez en ella radique su singular belleza, es casi pura metafísica. De todas maneras son ejemplos todos ellos de los muchos que se podrían mencionar. Ahora bien, ¿es posible que en nuestro dibujo lleguemos a contemplar un halo de sustancialidad espiritual?.

Se aprecia una realidad humana, terrenal, vinculada con la tierra.

Al hacernos la pregunta sobre la sustancialidad espiritual conviene decir que más que espiritualidad, lo que posee este dibujo es esa categoría de querer dignificar todo lo que en él se nos ofrece.

A un árbol viene a otorgarle la misma importancia que se le pueda ofrecer a una arquitectura llevada a cabo por el hombre, logrando integrarla. Es posible, que cualquier otro artista hubiera dado mucho más protagonismo al hombre, lo realzaría potenciando detalles y pormenores, que, como estamos presenciando aquí, en esta obra, no ocurre de este modo. El hombre, trabajando la tierra se encuentra completamente integrado, aunque parece quedar reflejado un poco concediéndole eso sí mayor importancia al paisaje, sus árboles, las montañas, la iglesia, el pueblo, sus casas.

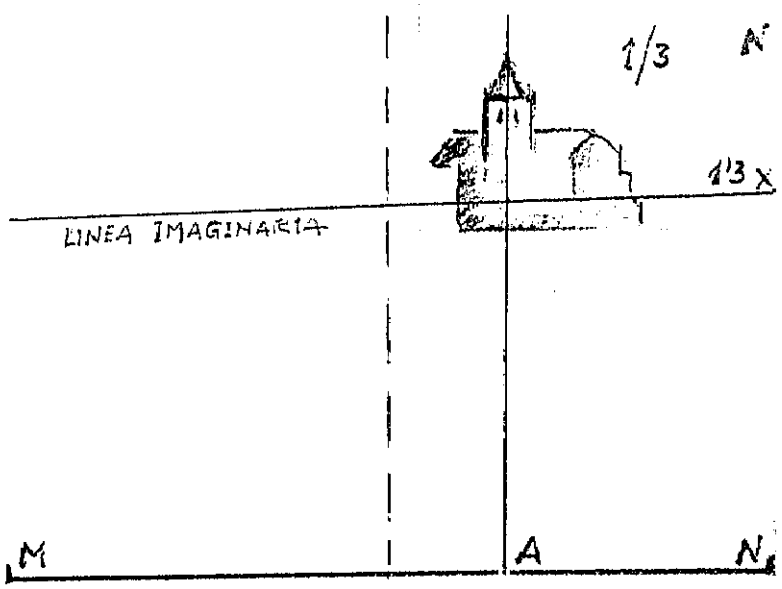


Croquis a.

Tras esta toma de conciencia con este nuevo dibujo comenzaremos a desarrollar el esquema compositivo.

Desde luego, algo que salta a la vista y que se percibe con bastante claridad es la proporción áurea puesta de una forma sentida, intuida y que, como hemos visto, se repite en muchos de sus trabajos.

La iglesia, más concretamente su pináculo unido a la aguja conforman la parte más alta de la torre que casi coincide con el eje (1), que divide el espacio tope del cuadro en un tercio. El espacio que se encuentra a nuestra derecha es áureo, es de proporción áurea.



Croquis b.

La proporción áurea integra la totalidad, es decir, integra la parte en la totalidad, de manera que la parte y el todo estén relacionados. El segmento mayor en este caso es MN. El segmento proporcional al segmento mayor viene a ser AN, de modo que el segmento MN partido

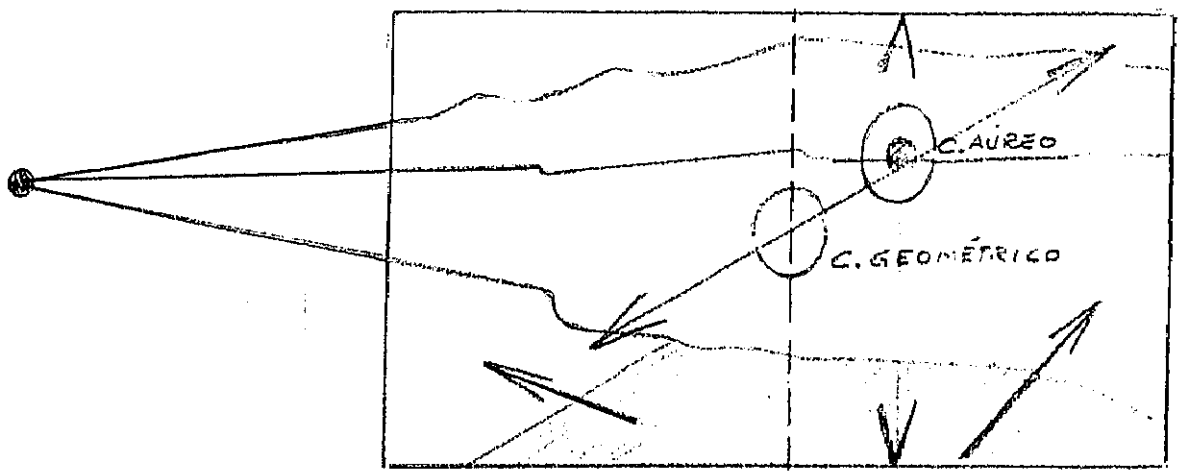
por el segmento AN nos dá igual al cociente 1.618.

Hagamos el esfuerzo de establecer una línea imaginaria sobre la que se asiente la iglesia, y tengamos en cuenta su importancia (ver croquis b). El segmento que crea la altura total de la iglesia viene a ser también un tercio de AN. Con este último segmento tenemos otra proporción áurea. Como el centro geométrico (2) esta vacío, quedaría ocupado por la iglesia, como centro áureo. Debemos aclarar que estas observaciones no están sometidas a un proceso matemático por parte del artista, por lo tanto, no queremos decir que estas deducciones se presten a una matemática exacta, sino más bien a un conocimiento que posee el artista y que debido a su mucha práctica, se da de forma mecánica, automática, por otro lado muy libre, sin necesidad de mantener toda su atención en deducir esta proporción. Se encuentra tan asumida por él, que muy posiblemente se encuentre en el baúl de sus recursos, realizándose sin apenas esfuerzo, sino sentida, sin tener que emplear el compás. Aunque no hay que descartar que todo este conocimiento ha seguido su lógico proceso racional, que Valverde ha sabido aprovechar muy bien.

Al retomar de nuevo el hilo del análisis, y dejando a un lado esta anterior reflexión, debemos decir, que aunque el centro geométrico se encuentre vacío, este queda llenado con la creación de un centro áureo (3), ocupado por la iglesia.

El dibujo posee ritmo, y esto efectivamente se nota en la existencia de una convergencia de líneas. La iglesia al ocupar el centro áureo se convierte en un centro dinámico (4) muy fuerte (ver croquis c). Este centro áureo, es plasmado a través de un pensamiento visual que

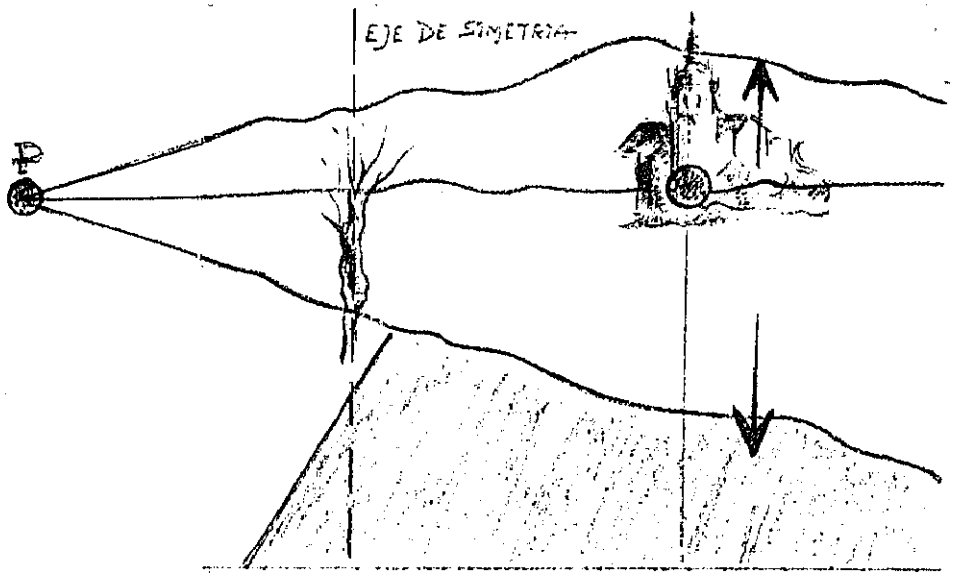
viene precedido de la experiencia que ha alcanzado de sus muchos años vinculado a la labor de la pintura. El intuye que ese punto áureo trascurre donde queda señalado en el croquis c.



Croquis c.

Ahora bien, para compensar y contrarrestar ese peso, el camino de los árboles, la línea que nos describe la montaña y la línea donde se asienta la iglesia, líneas todas ellas muy sinuosas, las hace Valverde converger en un punto que llamamos P que se halla fuera del cuadro. Este punto P es un centro dinámico, aunque se mantenga fuera del cuadro, pero que viene a completarse a través de la vista. Es una imagen inducida siendo la vista la que busca completarla. El punto P, lo que hace es equilibrar por su peso específico, el peso específico de la iglesia. La intención del artista es llegar a equilibrar el cuadro. Para ello Valverde crea un eje de simetría (5) indicado por este árbol que

podemos apreciar en este nuevo croquis (ver croquis d).



Croquis d.

O sea, que el eje de simetría vendría a estar por donde lo hemos situado aproximadamente, de esta manera los dos puntos (punto P y punto áureo) quedarían a igual distancia, produciéndose un equilibrio total.

Estas apreciaciones, vienen indicadas en este dibujo gracias a su aspecto descriptivo, bien equilibrado y correcto, al analizar los centros dinámicos.

Nos damos cuenta del apego del hombre a la tierra. Se construyen dos partes en el dibujo: un espacio más espiritual representado por la iglesia, y por otro lado, otro espacio concedido al hombre que se

distingue en un primer plano, donde aparecen las casas, el hombre y el trabajo, todo ello perteneciente a los aspectos puramente terrenales. La naturaleza aparece más ennoblecida, más rica en pormenores al servicio del hombre.

De la vertical de la iglesia, participan los árboles y todo lo que se encuentra en la parte superior del paisaje, sin embargo, la faceta humana la relega a la zona de abajo, en su parte derecha, dejándonos claro que al estar alejado el hecho que se dibuja resulta bien delimitado para él.

El tema del hombre, del trabajo, parece no interesarle en exceso y lo ha relegado a la zona de la derecha que es la que normalmente se aleja de nosotros. Sin embargo, lo que para él toma protagonismo nos lo ha situado en este espacio izquierdo, jugando naturalmente con el centro geométrico y con los centros dinámicos.

¿Qué podemos decir de la línea que ha empleado el pintor?. Viene a ser una línea nerviosa, ágil, que intenta captar la esencia y al mismo tiempo el detalle. Son este tipo de dibujos, que nos comenta Betty Edwards en una obra de reciente publicación, dice que el hemisferio derecho capta mejor los detalles que el izquierdo (6), pero con coherencia, manteniendo una relación con el todo. Hay dibujos de esta autora (7), que nos recuerdan este tipo de trazados que estamos observando, dibujos de retratos con detalles de nariz, de boca, de ojos, donde son mostrados las partes pero llegando a integrarlas en un todo. Cuando los observamos, descubrimos la totalidad, notamos que existen muchísimos detalles y esto se deja entrever por ejemplo en este nuevo dibujo de Valverde. Queda claro qué árbol es cada uno, qué personali-

dad posee, cada cosa tiene sus características que lo hacen independiente, pero siempre integrados en un diálogo mutuo.

NOTAS

DIBUJO XXXI

(1) ARNHEIM, RUDOLF, *El poder del centro*.

BERGER, RENE, *El Conocimiento de la pintura*. 3 vols., IIº vol.

TORRES GARCIA, JOAQUIN, *Universalismo constructivo*.

2 vols., Ier vol.

(2) ARNHEIM, RUDOLF, *Op. cit.*

(3) BERGER, RENE, *Op. cit.*

(4) ARNHEIM, RUDOLF, *Op. cit.*

(5) *Idem., págs. 81-85.*

(6) EDWARDS, BETTY, *"El cerebro: sus lados izquierdo y derecho"*, *en Aprender a dibujar.*

(7) *Idem.*

DIBUJO XXXII

RETRATO.

En este nuevo dibujo comenzaremos analizando su carácter formal, distinguiendo y apreciando tanto la línea como el plano. Englobando ambos el fondo y la forma, y todas esas relaciones que existen dentro de las formas; el peso, el equilibrio. la perspectiva etc (1)...

En este dibujo predomina la línea, aún existiendo una gran relación entre el claroscuro y la misma. Es el clásico ejercicio de líneas que se ha venido realizando en las Escuelas de Arte, donde la línea es muy intensa, en otros momentos tiende a ser más delgada.

El tema es el retrato de un personaje, una instantánea, donde existe rapidez en la ejecución pretendiendo aproximarse a un dibujo, siendo un boceto. Posee un tratamiento impresionista, intentando captar la instantánea, permaneciendo fiel a los rasgos fundamentales del personaje, captando lo esencial en el retrato. Así pues, lo vemos reflejado en el tratamiento que le da a los ojos. En el retrato de los clásicos la línea que describe la parte inferior de los ojos, no se intensifica con el pincel, sino la superior, la pupila, dándole a la mirada una mayor profundidad y vivacidad.

El centro dinámico (2) de este dibujo es el rostro lógicamente. Hay un centro geométrico que es la posición de la mano con las gafas, que nos define el tema.

Parece ser una instantánea de retrato. La instantánea velazqueña manifiesta por ejemplo en "Las Meninas", donde en un principio se pensó que Velázquez había captado la figura en un momento, una instantánea, sirviéndole para reflejarla en la composición, pero luego se vio que dicha composición estaba mucho más pensada.

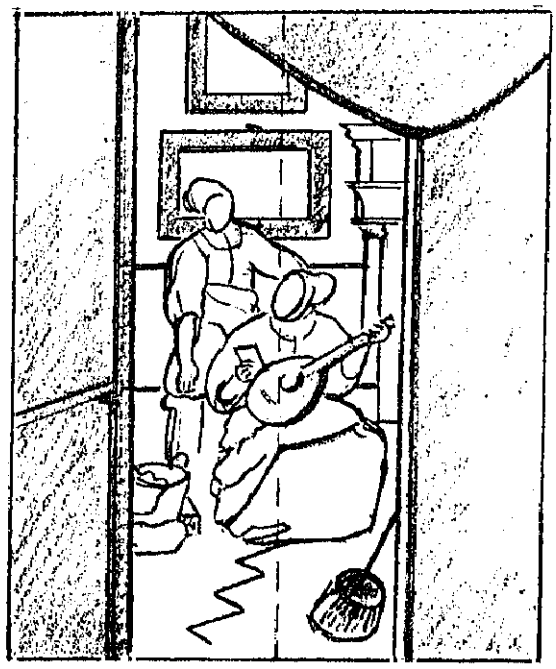
Croquis a.

A pesar de ser un boceto, está bastante pensado y bien estructurado. Un dibujo es un pensamiento visual, se está escribiendo a través de líneas y se está pensando, claro que existen pensamientos que duran décimas de segundo y otros que duran media hora. Entonces un cuadro puede ser un pensamiento hasta de cuatro y cinco años, o incluso de más, esto es algo que descubrimos en la obra de Valverde (3). La duración del tiempo de sus obras, su lentitud, su exquisita pulcritud en el momento de transcribir sus pensamientos y organizarlos no tienen fijadas un plazo. A veces algunas obras lo han acompañado

durante años y llegaron a quedarse inconclusas. A veces se gestaron a lo largo de días o duraron años.

Se da como una instantánea al estilo velazqueño, la forma de coger el personaje las gafas nos indica que está pensando, tal vez se encuentre preocupado.

Dentro de esta composición aparece un rectángulo, con respecto a este último podemos hacer alusión a un cuadro de J. Vermeer titulado "Mujer recibiendo una carta" (4). El cuadro representa a una señora con un laúd en las manos, de pie aparece el retrato de la criada. El



Croquis b. (Según J. Vermeer).

centro geométrico coincide con el retrato de la señora, el microtema es la carta que acaba de llegar, parece una instantánea, la criada es un elemento estático.

El elemento más estático de nuestro cuadro son las manos y las gafas. El rostro también permanece muy estático emana poder, porque coincide con el centro geométrico quedando por tanto la figura bien ubicada, bien asentada. Dicha cabeza queda elevada hacia arriba introducida en el rectángulo, que le da mayor dignidad, lo enaltece. Esta masa oscura que se encuentra arriba en la zona de la derecha, produce el mismo efecto que en el cuadro de J. Vermeer, donde la cabeza de la criada coincide con un cuadro, produciendo el efecto de dignificarla y elevarla, realzándola. Así pues, en este dibujo la cabeza queda realzada, a pesar de ser pequeña y oblicua, comparada con el tronco que es mucho más pesado y amplio, en definitiva más sólido, contrastando con el dinamismo de la cabeza.

Si quitáramos el rectángulo del fondo en nuestro cuadro y lo dejamos en blanco, veríamos cómo el personaje se inclina.

La figura que nos representa Valverde es la de un hombre preocupado, absorto en sus propios pensamientos, pero es dignificado por todos los aspectos que ya hemos analizado.

Con respecto a la línea (5), el artista busca lo esencial. Se aprecia el interés y el valor que toma el gesto, como forma de sugerirnos y de acentuar aquello que desea expresar del personaje, de este retrato. Le interesa detenerse y recrearse en los detalles de esos gestos, como sucede con la mano que tiene cogidas las gafas.

El gesto no aparece como un elemento decorativo, sino que se emplea para explicar. Aquí el gesto no aparece como un gesto lúdico, ni siquiera expresionista, sino un gesto que nos explica la forma (ver croquis c). Nos explica cómo el brazo se asienta al apoyarse sobre el brazo del sillón, nos describe las diferentes curvas que se originan en la chaqueta al encontrarse doblado el brazo izquierdo, etc... En definitiva, es la forma de hacer de un dibujo descriptivo.

Croquis c.

NOTAS

DIBUJO XXXII

(1) ARNHEIM, RUDOLF, Arte y percepción visual.

BERGER, RENE, El Conocimiento de la pintura.

(2) ARNHEIM, RUDOLF, El poder del centro

(3) Puesto de manifiesto por el artista en algunas de las entrevistas que se mencionan en el apartado de Entrevistas, pág. (se pondrá una vez finalizado el trabajo).

(4) ARNHEIM, RUDOLF, Op. cit., págs. 108-111.

(5) ARNHEIM, RUDOLF, Op. cit.

BERGER, RENE, Op. cit.

DIBUJO XXXIII

PAISAJE CON ROCAS.

El dibujo queda dividido en distintos espacios que son: las rocas oscuras, las claras, el agua que aparece en la parte inferior y por último el lugar que ocupa la frondosidad de los árboles.

Croquis a.

Observamos que los árboles son bien diferentes a los que hemos visto anteriormente. Son más naturalistas, más descriptivos.

Es una composición en la que emplea de nuevo la proporción áurea.

La parte de las rocas tiene un tratamiento muy matizado de tonos grises. Es una obra muy pictórica en la que aparecen formas suaves, angulosas, y por otro lado otra característica, el contraste del blanco y el negro. Se crea un ritmo de derecha a izquierda: (1) momentos graves

creados por las rocas que se expanden, y otros momentos contenidos en las verticales representadas en los árboles.

El lago sirve de nexo de unión (2) entre las rocas y los árboles.

En este dibujo, Valverde va al paisaje. Se queda abrumado y logra sacar tonos, matices, formas, calidades. Con este dibujo parece olvidarse de sí mismo pretendiendo recrearse con esa realidad que tiene delante, expresándose con un magistral dominio de los procedimientos. En esta ocasión no nos habla de sí mismo, de sus preocupaciones, de su lucha interior. Tan sólo se recrea sin pretensiones. Cada elemento está descrito tal y como es en la realidad. En definitiva podemos decir que en este dibujo la innovación queda estancada, y el autor no nos ofrece nada de sí mismo.

Sin embargo continua mostrándonos su gran conocimiento del ritmo (3), de lo que son los elementos plásticos, de qué lugar debe ocupar el centro geométrico... En este dibujo se aprecia el academicismo, choca con lo que ya hemos visto anteriormente.

Conviene indicar que este dibujo podía haberse elaborado con idea de realizar un cuadro a la postre para un determinado círculo, debiéndose a ciertas normas. Se encuentra coartado, pierde el deleite de hacerlo para él mismo. En donde no cabe la reflexión de su vida, de sus experiencias, de lo trascendental e intrascendental.

NOTAS

DIBUJO XXXIII

(1) EDWARDS, BETTY, Aprender a dibujar.

(2) BERGER, RENE, El Conocimiento de la pintura.

(3) *Idem., págs. 8-32.*

CONCURSO NACIONAL: BOCETO PARA DECORAR EL TECHO DEL SALON DE FIESTAS DEL MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL.

Antes de finalizar el apartado sobre el "Desarrollo y Análisis de los Dibujos", hemos querido incluir una obra de grandes proporciones, una obra mural, pintada al fresco, titulada "Alegoria a las Bellas Artes".

Es una obra que por sus singulares características no ha seguido el orden cronológico establecido, y que hemos seleccionado por la importancia que tiene en su carrera artística. Nuestro propósito ha sido que sirviera como colofón y finalización a este capítulo que hemos estado desarrollando. No hemos pretendido buscar el contraste entre obras de pequeño formato como son los dibujos y esta otra gran obra mural.

La hemos estudiado con el mismo rigor que las demás. Con ella hemos pretendido poner de relieve la maestría, el dominio del dibujo, de la composición, de saber estructurar y ordenar los elementos de la forma más apropiada, y así crear el discurso plástico. Y al mismo tiempo hemos pretendido tener en cuenta la relación de proporcionalidad entre todos los elementos.

La "idea" como principio de toda creación artística viene a tomar un papel preponderante en esta y en todas sus obras. "Concretar la idea a través del estudio, es la antesala de toda creación artística", son palabras de Valverde.

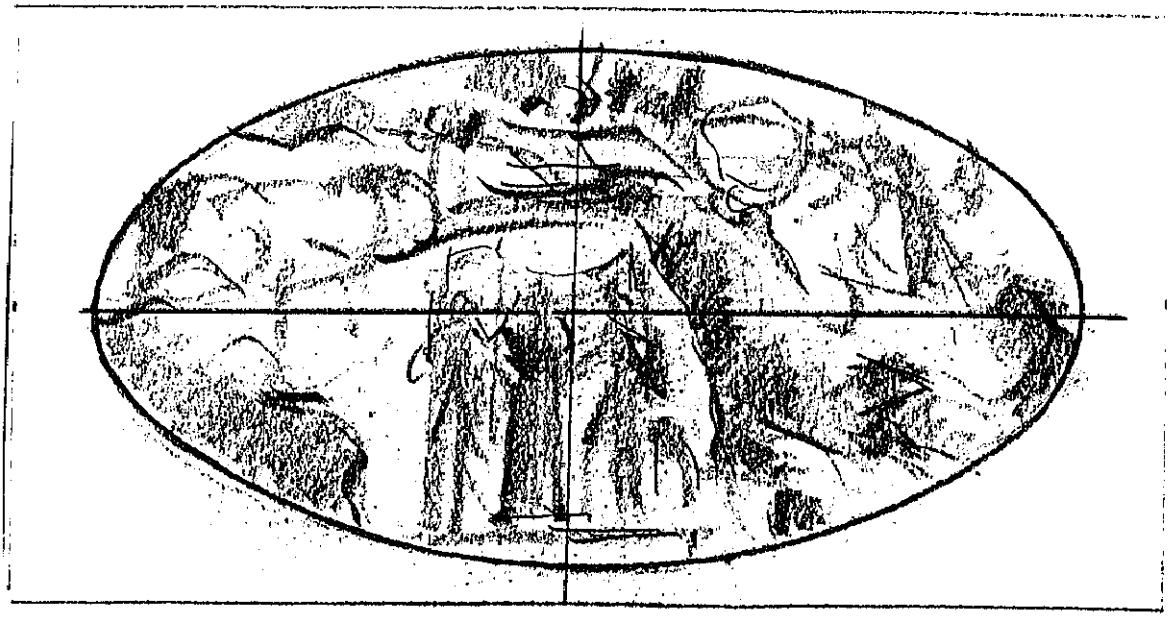
Se aprecia también ese juego de ritmos que facilitan el ritmo de lectura, y que en ocasiones potencian el contenido de la obra. El valor que toman los ejes, la importancia de la geometría, el juego de lo temporal e intemporal, no son más que indicativos de una gran obra, realizada en

grandes dimensiones y que abarca y contiene prácticamente todas sus enseñanzas que se han venido recogiendo a lo largo de sus treinta y tres dibujos.

OBRA MURAL:

ALEGORIA DE LAS BELLAS ARTES.

En el momento que se hizo público el Concurso nacional de bocetos para decorar el techo del salón de fiestas del llamado Ministerio de Educación Nacional en Madrid en el año de 1.935, Valverde encontró la ocasión para enaltecer el mundo de las Artes, sin exclusión de ninguna de ellas. Quiso guardar con sigilo aquella idea que surgió de él a la que más tarde daría forma para concluir finalmente en un fresco. Por aquellos días de 1.935, la estrecha amistad que mantuvo con uno de los grandes escultores de su generación, Manuel Alvarez Laviada, hizo que aquella idea tomara su primera forma y le fuera mostrada a modo de génesis. Sería el comienzo de una gran obra (1). A continuación mostraremos fidedignamente, los primeros trazos para dar una idea de lo que se estaba gestando.



(Copia de uno de los primeros apuntes que realizó Valverde).

El esquematismo que nos muestra este primer estado de la composición es enormemente sugerente, está lleno de rigor y claridad. Esta génesis esquemática, revela una espontaneidad por discernir lo esencial de la obra, sin caer en falsos decoros o en detalles que puedan perderle en lo anecdótico y carente de valor. Nos encontramos ante un bosquejo en el que se nos describe la situación de todos los elementos que van a componer la obra. Emplea una línea nerviosa, ágil, que intenta captar la esencia y al mismo tiempo pretende insinuarnos algún detalle. Pretende captarlo todo, tanto los espacios negativos como los positivos (2).

Aún siendo los primeros inicios de su creación, existe ya un equilibrio compositivo claramente representado, que nos demuestra el gran sentido espacial que poseía este joven artista, ante obras tan enormes, como la que vamos a estudiar a continuación.

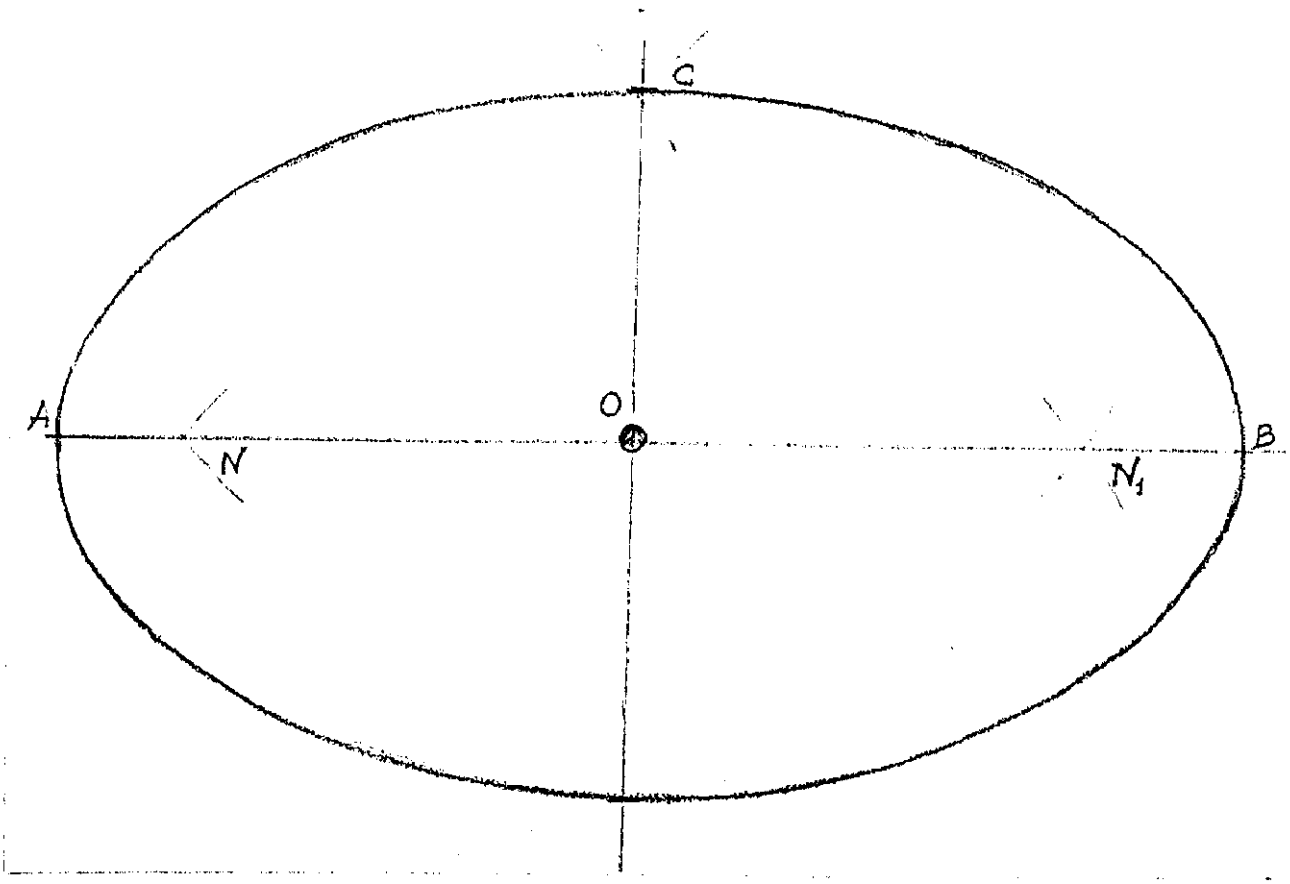
Aparecen dos ejes, uno, el horizontal, que predomina sobre la vertical; por lo tanto abundan más los contenidos horizontales. Lo caprichoso prevalece sobre lo viril.

Si dividimos esta obra, dos partes, vemos que el microtema (3) coincide con el centro que queda vacío. Sin embargo, ha colocado una figura masculina que coincide con el eje vertical, como signo de fortaleza, de sublimación, de sentido ascendente, parece que existe una necesidad de superación. Junto a esta figura hay otras dos que refuerzan este sentido ascendente. Detrás de estas tres figuras centrales aparece una forma que hace alusión a un templo griego, donde nos hace referencia a lo intemporal, a lo sublime, lo que hay de espiritual en el hombre.

Valverde ha considerado el centro geométrico como algo importante, incluso más que los dos focos a los que les da un sentido de subordinación.

De nuevo se fundamenta en su conocimiento de la geometría, de las proporciones, mostrándonos claramente que se trataba de un enamorado del clasicismo italiano.

Por ejemplo, si cogemos la medida del semieje mayor AO y llevamos el compás al punto superior C, trazamos un arco que nos dará el foco N y el foco N_1 (ver croquis a) (4).



Croquis a.

Visualmente se puede apreciar que están uno a la derecha y otro a la izquierda, describiéndonos dos temas; uno sería la poesía (foco N) y el otro la música (foco N_1). Sin embargo, él ha considerado como foco unificador de todas las artes a la Arquitectura. Sería en este caso el que aglutina todas las artes porque lo hace coincidir con el centro (5). La pintura, al igual que la escultura siempre podrán colocarse en un elemento arquitectónico y luego las demás también se mantendrán alrededor de él.

Los demás elementos van describiendo otra elipse. Los desnudos femeninos, por ser femeninos nos están exaltando aún más la belleza. En el Renacimiento al igual que en Grecia y Roma la poesía se consideraba privilegio de pocos (6), y al mismo tiempo era conceptuada como arte de primera categoría. Por ello Valverde la coloca en el foco de mayor impacto, de mayor fuerza haciéndolo coincidir con el hemisferio derecho del cerebro que es el que más predomina en nosotros.

Cada elemento constituye un cuadro quedando unificados todos en uno.

El sentido de la lectura es de izquierda a derecha; partimos del desnudo representa a la poesía y enlaza con el tema de la pintura, que está expresado en esa otra mujer que se encuentra envuelta entre las ramas frondosas del árbol. Mientras que el poeta se encuentra más relacionado con la belleza, el pintor lo está con lo perceptivo, los árboles y con esa otra mujer que también está presente.

Es interesante observar la postura del desnudo semirrecostado que hace alusión a la poesía, la colocación de las piernas y la postura de los brazos nos recuerdan a esos estudios que Renoir pintó sobre los años 1.884 a 1.887 sobre las Bañistas (7). Renoir influido por el viaje que realizó a Italia, quedó totalmente impresionado por toda la obra de Rafael.

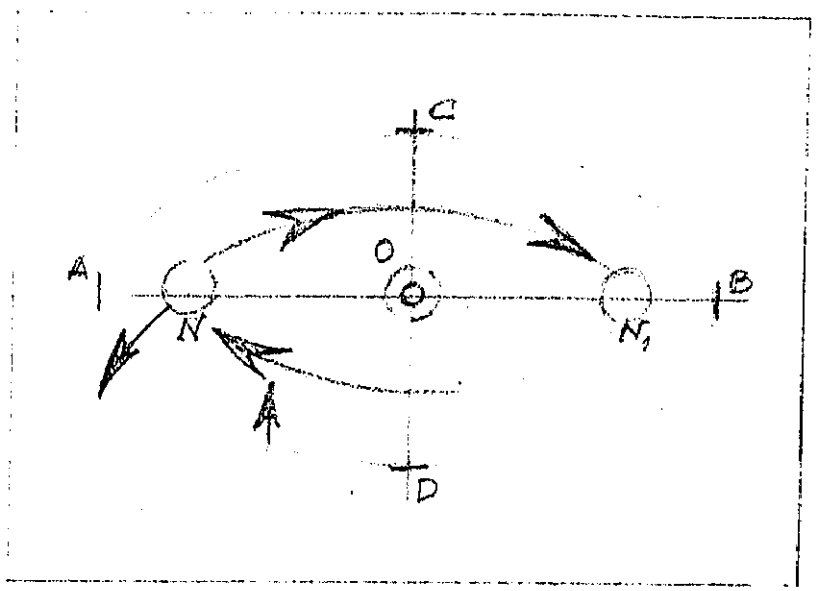
El tema del columpio le sirve a Valverde de nexo de unión (8) entre la pintura y la música como podemos apreciar. Estas dos imágenes del columpio son más pequeñas que el resto, pues no le interesa que llamen mucho la atención, se trata de que la vista se desplace tranquilamente de un lado a otro, logrando de este modo un orden exquisitamente conducido por el artista.

La robustez del árbol, la gran envergadura de sus ramas que vienen a soportar el peso de toda la obra, nos indican que a través de ellas se van asentando cada una de las artes unidas entre sí por un tronco común, de esta forma podemos considerarlo como una gran familia.

Observamos cómo el tronco descansa en el foco N y forma otro arco. Se aprecia también cómo el foco B es mucho más pesado que el foco N. Debemos tener también en cuenta que el foco tiene un movimiento dinámico hacia la izquierda (ver croquis b).

Como sabemos, todas las artes son espaciales a excepción de la arquitectura que es intemporal, que la hace coincidir con el microtema. La escultura la ha colocado más cercana a la tierra.La escultura la relaciona con el barro, la piedra, la arena... La anisotropía del espacio

juega un papel importante. Los artistas, están muy vinculados a los sentidos, es conveniente que sepan relacionarse con todo aquello que les rodea, captando su contenido.



Croquis b.

Esta composición tiene un sentido concéntrico (9), es radial, y los elementos que en ella aparecen están relacionados con ese peso visual.

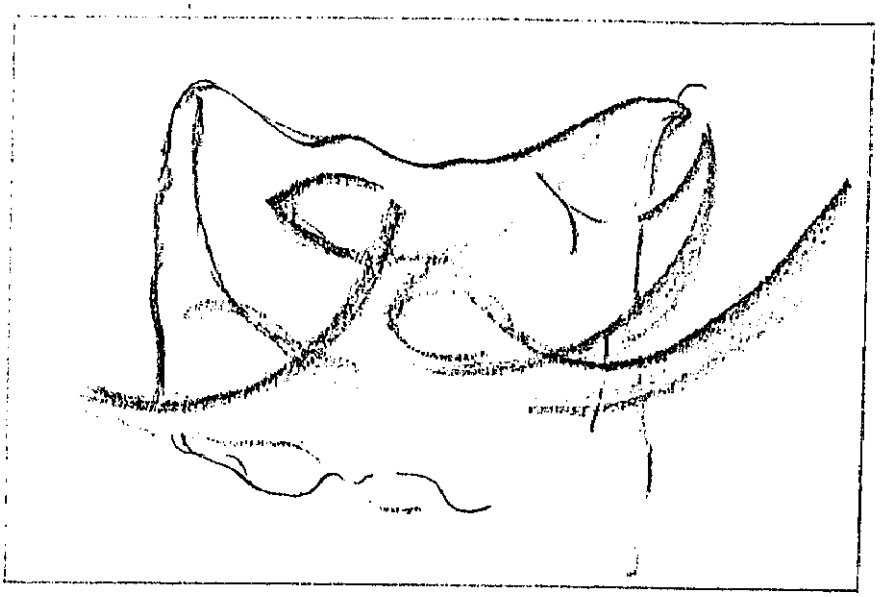
Los elementos se distribuyen de forma concéntrica, empleando curvas para ello; forjando una gran armonía logró una composición sin desperdicio alguno. Por ejemplo, si observamos la escultura en que trabaja el escultor se puede apreciar que no aparece del todo vertical, sino que su forma es radial (10). Todos los elementos se adaptan a esa estructura como el árbol. Si embargo los únicos que no se adaptan son el templo y la escultura que el artista debe mantener en vertical. Finalizamos aquí la lectura de la obra.

Todo lo inscribe en un óvalo, de modo que al mismo tiempo que nos describe cuestiones que están vinculadas con lo terrenal, también nos está hablando de lo sublime del hombre. Debemos tener en cuenta que al emplear este artista el óvalo no está utilizando un concepto propiamente renacentista (11). Por lo tanto, el formato se adecua al tema, siendo este último el hombre y aquellas facetas más sublimes del mismo. Por lo tanto no llega al estado de pureza del círculo. Cuando los pintores tratan de hablarnos de Dios, la Virgen, el Niño Jesús, etc... entonces emplean el círculo (12). El óvalo es siempre una derivación.

Es una obra muy descriptiva, en la que parece estar muy preocupado por las posturas que adoptan las figuras. De nuevo como en sus dibujos aparece el estudio de ritmos, dibujo rápido, simplicidad, sensaciones frescas en la forma de resolver, obteniendo finalmente un trabajo muy elaborado.

La línea es simplificada (13). Es tubista, con la cual compone el cuerpo a través de cilindros. Le interesa el aspecto escultórico de la forma, el efecto volumétrico, y al mismo tiempo inserta la forma dentro de una estructura básica, muy primaria, como es esa arquitectura geométrica post-cubista. También debemos tener en cuenta esa singular gracia de las formas sólidas y vigorosas.

Se preocupa de reflejar movimiento, dinamismo. Unifica las formas, traslapando (14) las unas con las otras, para dar la sensación de bloque, creando a su vez una unidad de ritmos perfectamente logrados. Observemos las tres figuras que encarnan la poesía en el esquema 1.



Esquema 1.

No se cumple la proporción áurea, pero sí se cumple una relación aritmética, el eje de la elipse mayor es seis veces el eje menor, y el eje menor de la elipse pequeña suma cinco veces.

El centro del cuadro no es un centro geométrico, sino un centro de atención plástica. Hay otro centro dinámico, que es también foco de atención, en el que queda representado un cuadro dentro del propio cuadro, y otro cuadro dentro del mismo cuadro, así sucesivamente.

El artista juega con los símbolos, se trata de una pintura compleja en sus planteamientos, es una cosmogonia del mundo artístico.

Hay elementos que se encuentran en posición dialogante, no poseen ningún símbolo de trabajo, más bien representan lo intelectual,

tal vez pretendiendo describirnos que el arte es una intelectualidad, a través de la cual se van desarrollando todas las manifestaciones artísticas: pintura, escultura, música..., quedando afirmada la arquitectura como madre de todas las artes. Por este motivo queda representada en el microtema, y queda bien justificado el predominio de la vertical. El artista ha jugado con la escena de esas tres figuras principales, pero también lo ha hecho con la escena de arriba, la pintura, quedando colocada más cerca de lo celestial, elevándola.

Estamos viendo cómo todo se encuentra rodeado por lo lúdico, lo placentero, todo resulta ser festivo, muy agradable, ocupando cada tema su lugar.

La música nos la representa como elemento expansivo, con ese sentido de hondas que nos ofrece el columpio. Se crea el efecto goma, un efecto cinético de movimiento, el columpio va y viene.

NOTAS

OBRA MURAL:

ALEGORIA DE LAS BELLAS ARTES.

(1) ALVAREZ LAVIADA, MANUEL., *Reflexiones trasmitidas por este escultor en conversaciones mantenidas en noviembre-diciembre del año de 1.990, lugar: S. Fernando-Madrid.*

(2) EDWARDS, BETTY, *Aprender a dibujar. Madrid: Editorial Hermann Blume, 1.988, 2ª reimpresión.*

(3) ARNHEIM RUDOLF, *"Glosario" en El poder del centro.*

(4) TORRES GARCIA, JOAQUIN, *Universalismo constructivo. Vols., I y II.*

(5) ARNHEIM, RUDOLF, *Op. cit.*

(6) MONTANELLI, INDRO, *Historia de los Griegos. Historia de Roma. Barcelona: Plaza y Janes, S.A., Editores, 1.974.*

(7) FOCSA, FRANCOIS, *Renoir. Barcelona: Ediciones Daimon Manuel Tamayo, 1.970.*

(8) BERGER, RENE, *El Conocimiento de la pintura.*

(9) ARNHEIM, RUDOLF, *Op. cit. págs. 123-126, 127-141.*

(10) *Ibidem.*

(11) ARNHEIM, RUDOLF, *Op. cit.*

(12) *Idem., págs. 123-159.*

(13) BERGER, RENE, *Op. cit.*

ARNHEIM, RUDOLF, *Arte y percepción visual. Págs. 246-254.*

(14) *Idem., págs. 276-281.*

CONCLUSIONES.

De toda la obra de Valverde hemos querido centrarnos en el estudio de sus dibujos, motivo de este trabajo.

El tiempo ha hecho posible que estas obras tomen mayor importancia, no por ellas mismas que ya la poseían, sino porque nuestro descubrimiento se ha venido haciendo a través del estudio. El tiempo ha hecho posible que nuestro conocimiento se hiciera cada vez más amplio y variado. Contribuye también el hecho de que recuerdos, vivencias junto al artista, enseñanzas, cuadros colgados sobre las paredes, nos hicieran comprender su aportación artística.

Joaquín Valverde Lasarte es un artista vinculado completamente a Madrid. Impartiría clases durante gran parte de su vida en lo que se llamaba entonces Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Educó a generaciones de artistas tanto de Madrid como fuera de ella. Su vida profesional quedó vinculada para siempre a esta Escuela Superior. Por este motivo, nos produce una gran satisfacción presentar este trabajo en este centro que está tan ligado a su vida artística y docente.

Debemos decir que el dibujo, por sí mismo es un arte diferente y no tan sólo un preliminar de la pintura. Los antiguos aprendían a dibujar pintando. El pincel se les daba desde muy pequeños sintiéndo-

se obligados a dibujar con él, de manera que cuando tenían que utilizar el carboncillo, lo hacían con la ligereza de un pincel.

En este trabajo de investigación el dibujo constituye un arte separado, distinto de la pintura, subsidiario de ella, puesto que proporciona un medio para anotar rápidamente momentos de visión o de pensamiento que pueden, posteriormente, ser trasladados a la pintura, pero sin tener una relación inmediata con el proceso de elaboración de la misma.

Por otra parte no debemos olvidar el proceso de la cultura contemporánea, que se ha destacado por la rapidez con que se han quemado etapas.

La rebelión de 1.890 fue un momento de gran relevancia, se realizó en nombre del simbolismo. El simbolismo buscaba una expresión verdaderamente artística, renunciando a todo lo real. Bajo este planteamiento surgirían todas las tendencias del arte llamado moderno.

Aunque las direcciones fueron muy variadas, todas ellas coincidirán en suponer que hay una belleza pura, desconectada de la imitación de la naturaleza. Cuanto más pura sea esa belleza, más alejada estará de toda imitación.

El cubismo, fauvismo o expresionismo, por citar algunos, expresan una profunda necesidad del hombre de nuestro tiempo: el ansia de poder, la voluntad de deformación del mundo, de ahí que todos los movimientos del arte contemporáneo necesiten de una construcción teórica.

Valverde sin pertenecer a ninguna de estas corrientes artísticas, sí tiene connotaciones de todas o casi todas ellas. Parece estar interesado en extraer lo ideal, lo que más nos enseña en cada caso, buscando el tema, el momento, el elemento, el personaje..., apropiado en cada uno de los dibujos que son objeto de nuestro estudio.

NOTAS HISTORICO-BIOGRAFICAS.

Joaquín María de Valverde y Lasarte, nació en la ciudad de Sevilla el 21 de agosto de 1.896.

Recibe sus primeras lecciones en el Colegio Salesiano de Córdoba donde trascurre su primera infancia.

Su padre era oficial de marina, este fue uno de los mayores motivos para que la familia Valverde tuviera cambios de residencia. La familia estaba formada por el matrimonio y ocho hijos. Joaquín sería el séptimo.

A la edad de catorce años se producirían en el seno familiar una serie de hechos que afectarían la sensibilidad de este joven artista. La muerte de seres tan allegados, como su padre y una hermana, creó en él un grado de misticismo y espiritualidad bastante acusados.

A partir de 1.917 comienza a forjarse su formación académica en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Recibe lecciones de Muñoz Degrain, Villegas, Pradilla, Vera etc...

Conocerá a Manuel Alvarez Laviada, escultor de profesión, gran amigo, y forma parte de su generación. M. A. Laviada es un artista a tener en cuenta, ya que sus planteamientos artísticos, su manera de concebir la escultura, tuvieron fuerte resonancia en el acto de creación de Valverde.

Al concluir sus estudios oficiales, obtiene una pensión del Paular.

Finalizada su estancia en el Paular vuelve a Madrid. Es becado para Roma con una gran obra que se conserva en la Facultad de Bellas Artes de San Fernando.

Valverde había demostrado al llegar a Roma su gran dominio del dibujo, acompañado de ese sentido constructivista de la forma, buscando lo esencial.

El panorama de la pintura italiana era rico y complejo. Valverde aspiraba a la serenidad y a la coherencia, a la sobria unidad de la composición impregnada de estilo y ofreciendo una paleta severa. Busca, una pintura plenamente moderna, de vocación mural, en la que se aspira a una construcción noble y arquitectónica de la figura, otorgándole importancia también a los elementos vegetales, ornados con ambición de estilo.

Sus maestros se encontrarán en el quattrocento. Estos artistas le ofrecían un sentido de rigor, una gran sobriedad y una serenidad plástica.

Su estancia en la Ciudad Eterna será por seis años. Realiza

cuatro envíos a España. En estos cuatro envíos podemos apreciar una enorme hondura creativa. Todos ellos, denotan un gran sentido constructivo. Se aprecia un clasicismo griego referido principalmente a la forma que tiene de construir las figuras. Poseen una pincelada muy constructiva, buscando crear una forma totalmente escultórica.

En muchas de las obras pictóricas de Valverde se aprecia con toda claridad ese paralelismo entre lo humano y lo arquitectónico, entre lo humano y lo natural. Esto lo logra a través de los elementos plásticos.

El artista había venido cosechando importantes galardones y medallas. Cabe mencionar entre otros, la primera medalla en la Exposición Nacional de 1.932, y vencedor en el concurso nacional de bocetos para decorar el edificio del Ministerio de Instrucción Pública.

Entre 1.942 y 1.946, Valverde obtendría con verdadero merecimiento dos cátedras, la primera de Preparatorio de Colorido y la segunda de Colorido y Composición, ambas en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Acometería con verdadera vocación docente esta nueva faceta.

Todos los éxitos cosechados por el artista serían reconocidos al tener el privilegio y el honor de ingresar en la Corporación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, el día 24 de junio de 1.956.

Cosecharía nuevos éxitos, esta vez siendo elegido embajador artístico en la Academia Española de Roma. Nuevamente se reencontraría

con las fuentes de su arte. Su estancia en Roma, llegaría a sumar la cifra de catorce años.

Joaquín María de Valverde Lasarte morirá en Carmona el día 22 de diciembre de 1.982 cuando contaba ochenta y seis años de edad.

PLAN DE TRABAJO Y METODOLOGIA.

Conviene indicar que Valverde llegó a realizar aproximadamente unos trescientos dibujos. De entre todos ellos, existen bocetos, otros tantos que son apuntes, esquemas que están gestando el principio de una idea, y también y en fase muy avanzada, dibujos que se encuentran prácticamente acabados.

De toda esta variedad, considerábamos conveniente realizar una selección de obras.

Su producción dibujística queda enmarcada entre 1.922 y 1.950.

El aproximado rigor cronológico, se lo debemos en gran parte a la colaboración de D. Miguel Rodríguez-Acosta, discípulo y gran amigo del artista.

De entre sus dibujos más notables, hemos querido seleccionar aquellos más intimistas y personales. Aquellos que poseyeran un estilo depurado, constructivo, donde la forma, el dibujo de todo lo representado, adquiriera gran fuerza expresiva.

Nuestra labor se centra en el estudio morfológico y sintáctico. Por un lado hacer ese estudio de los agentes plásticos por separado, y por otro realizar la comparación, conocer el comportamiento de los elementos entre sí o en un contexto plástico -en nuestro caso la obra dibujística de Valverde-, completando nuestra labor al tener en cuenta la sicología del Arte. Era obligado conocer y recoger todas las particularidades que ofrecen cada una de las obras, para apreciar el contenido que cada una de ellas nos indica y trasmite.

Además de nuestras treinta y tres obras dibujísticas, hemos querido presentar como broche final una obra de características muy singulares, pintada al fresco, de grandes dimensiones, porque resume todas las características que se expresan en cada uno de sus dibujos. Podemos considerarla una obra capital en su carrera artística: se trata de la Alegoría de las Bellas Artes.

Su producción dibujística duró aproximadamente veintisiete años. No hemos omitido ningún periodo, logrando obtener una visión más global de toda su trayectoria.

Hemos considerado conveniente estudiar la variada morfología que establece Rudolf Arnheim. Sus estudios y experiencias nos han ayudado a comprender, que el arte es algo mucho más concreto de lo que podíamos imaginar.

Queremos mencionar también a René Berger. Nos propone dentro de su método, que para conocer obra alguna es necesario sentirla, percibirla y apreciarla en una perspectiva estética.

Nos interesa fundamentalmente realizar un estudio pormenorizado de todos los elementos que ofrece cada una de las obras,para explicarnos y desentrañar su verdadero sentido.

Nos interesa estudiar el ordenamiento y el enclave de cada elemento para extraer el máximo de contenido que cada obra posee.

Comenzaremos analizando el carácter formal que posee cada formato empleado en cada una de las obras.

Conviene detenerse en aquellos elementos que vienen a destacar más.

Es notablemente importante establecer las diagonales, vértices y ejes, conocer la relación entre forma y fondo, descubrir qué elementos son los que pesan más dentro del dibujo, seguir los ritmos que se establecen, conocer las tensiones dentro del cuadro, etc., etc. El estudio de la línea y su importancia dentro del dibujo son algunos de los referentes que pueden aclararnos el contenido de los mismos.

A continuación, pasaríamos a realizar una lectura más personal, inducida por la traducción de cada uno de los elementos que componen la obra.

En la relación de obras, hemos querido poner de manifiesto aquellos datos más sobresalientes, de manera que se pueda obtener una visión pormenorizada y global de cada una de ellas.

La relación de las obras se hace cronológicamente.

DESARROLLO Y ANALISIS DE LOS DIBUJOS.

Al comenzar con nuestro análisis, queremos resaltar la forma que tiene Valverde de emplear la gramática plástica, aprendida durante su larga estancia romana como pensionado, y por otro lado no debemos olvidar aquellos interesantes viajes culturales por Francia, Italia, Inglaterra y Egipto que a buen seguro tuvieron un fuerte impacto en este notable artista. Sobre todo, cuando podemos apreciar con claridad su vinculación y su relación con la pintura de la primera mitad del siglo XV en Italia. Lo más sorprendente, sea tal vez, que los nuevos recursos y descubrimientos que le ofrece la pintura italiana no fueron nunca un fin por sí mismo, sino que los utilizó para que penetrara más todavía en nuestro espíritu la significación del tema que pudiera estar tratando.

Es digno de destacarse de qué manera tan original emplea Valverde esos recursos, pero con una visión moderna actualizada con el momento histórico que le tocó vivir y adecuándola a su manera de concebir su obra.

Es interesante resaltar que a ese conocimiento tan profundo que tiene de los clásicos, le da un nuevo enfoque, un nuevo sentido. El "revival" como diría el profesor Lafuente Ferrari lo que pretende es revivir y darle un nuevo contenido a lo que ha existido. Es adecuar contenidos, símbolos, formas compositivas empleando tratamientos cubistas y postcubistas. Y este mismo sentido de "revival" tiene el dibujo

de Valverde.

Posee una visión del dibujo eminentemente culta, erudita, que juega con los símbolos, con el mundo clásico, va a lo esencial.

Al contemplar por ejemplo la primera de las obras que hemos estudiado, dibujo 1º, realizada prácticamente acabada su pensión en Roma, se aprecia ese entronque, ese común denominador que ha sido la primera mitad del siglo XV. Tampoco debemos olvidar, aquellas connotaciones extraídas de la pintura del siglo XX.

La mirada de Valverde ha estado dirigida hacia lo natural, existiendo una voluntad de mimesis de la realidad. Ahora bien, esta mimesis al estar totalmente captada, se halla claramente comprendida; el artista, no quedándose satisfecho, pretende ir más lejos haciendo de esa observación su propia interpretación. Transforma la realidad observada y origina su propio e intimista discurso plástico, donde coloca a su disposición las mejores enseñanzas italianas.

En la primera obra dibujística "El Cortijo", en vez de suaves curvas aparecen formas angulares. Y, en vez de menudos detalles como flores y piedrecitas en el camino, no hay más que arquitectura majestuosamente austera.

Pensamos que Valverde por sus planteamientos estéticos es un artista muy ligado al Quattrocento, próximo espiritualmente a hombres del siglo XV como Masaccio, Paolo Ucello, Mantegna o Piero della Francesca, por esa obra sobrecogedora, majestuosa, de una sencillez y simplicidad extraordinaria, llena de hondura y emoción. También encon-

tramos esta ligazón no tanto en esa visión de sus obras de tendencia muralista, sino más bien en la utilización que hace de los elementos plásticos, a aquellos que constituyen la obra, por ejemplo: el empleo del círculo, el rectángulo, la recta, el cuadrado, perspectiva o proporción áurea, por ilustrarlo con algunos ejemplos.

Conoce muy bien la proporción áurea, durante años ha estado rodeado de pintura renacentista, se forjó gran parte de su personalidad rodeado de grandes culturas, se interesó apasionadamente por estudiar en profundidad aquellas culturas tanto en el campo de la pintura como en el de la escultura y arquitectura. De los primitivos italianos estudió con rigor y minuciosidad la forma de componer, la forma de estudiar a sus personajes, qué les interesaba destacar, cómo hacerlo y de qué manera, las distintas visiones y enfoques geométricos que empleaban. Todos estos aspectos, al ser revisados, examinados y comprendidos una y otra vez durante años, ha hecho posible que todo este material surgiera sin dificultad y se pusiera en práctica en sus obras. Valverde nos hace un alarde de geometría pero llevada a cabo de una forma sentida e intuida y nunca realizada con el compás.

Se aprecia también, ese juego por reducir las formas que aparecen en la naturaleza, a los elementos básicos: el cilindro, el prisma y la esfera, es cultivado por Valverde aproximándose también al cubismo que practica Paul Cézanne.

En ocasiones, se detiene en algunos de sus dibujos, para investigar y buscar la forma de colmarlos de realidad descriptiva, observando cierto paralelismo con la obra de Vincent Van Gogh.

Se observa también cierta relación con los conceptos futuristas de Fernando Leger, en los que se exaltaba el mundo humano, pero simplificándolo al máximo, glorificándolo a través de tubos, cilindros y prismas. Valverde lo que hace es simplificar la forma, empleando una línea contorno muy sinuosa que nos describa y al mismo tiempo lo contenga todo.

Podemos contemplar también en algún que otro paisaje, una realidad humanizada, apareciendo en esa descripción el rostro de una figura humana por ejemplo. Este tipo de dibujos lo encontramos dentro de la línea de René Magritte.

El artista en alguno de sus dibujos crea situaciones espaciales imposibles como sucede en algunas obras de Gauguin. Podemos ver el dibujo XX de nuestro trabajo.

El consideraba que el meollo del hecho artístico es la "idea". El estudio es la antesala de toda creación artística. Poseer ideas lo más nítidamente posible nos ayuda a ordenar los elementos y a crear el rigor necesario para poder comprender la obra en sí misma. Es difícil que sin la idea podamos establecer un ordenamiento lógico de los elementos y podamos encontrar aquella finalidad para la que ha sido creada.

Podemos apreciar una coherencia y unidad en planteamientos y una modernidad muy acusada en la ejecución. Su lenguaje en todos los dibujos es muy explícito y claro, apareciendo estas características desde el principio hasta el final de la obra.

En sus dibujos se aprecia una constante, que es la relación entre el paisaje y lo humano, contándonos a través de los dibujos, emociones y sentimientos, constituyendo un verdadero diario en el cual van quedando anotados día tras día momentos vividos, descritos a través de líneas, poliedros, prismas, círculos..., creando emoción.

Nos hemos deleitado con estas obras, por la extraordinaria destreza y seguridad con que han sido ejecutadas. También por esas otras cualidades vinculadas puramente a la línea: el elemento de decisión, debido al hecho de que el trazo del carboncillo es sumario e irrevocable; la elección instintiva de unas pocas líneas esenciales; la dependencia del ritmo en lugar de la estructura.

El papel que juega la línea en la obra dibujística de Valverde no deja de ser un elemento importante. Recurre al tipo de línea adecuada para dar mayor notoriedad a los elementos. Dependiendo del tipo de línea que sea, nos define de forma más completa aquello que está representado. Cuando trata de describirnos, por ejemplo, una arquitectura recurre a la línea analítica, a esa línea fría, muy estudiada, racional, que forma aristas y ángulos, destaca aún mejor el elemento representado. Cuando se trata de un elemento femenino, emplea una línea más curvada, caprichosa, ligera, espontánea, grácil. En otras ocasiones nos encontramos ante una línea muy fina, muy descriptiva, como podemos apreciar por ejemplo en el dibujo V, donde nos está definiendo con una claridad absoluta formas y volúmenes. En otros dibujos, sin embargo, aparece una línea muy escultórica, a través de ella se definen y se distinguen todos los elementos que se describen en él. En otros, las líneas que predominan son líneas objetuales, destacando plenamente del fondo, son líneas que describen por sí mismas, por ejemplo el

dibujo VIII "Detalle de la Vega de Carmona". Finalmente hemos observado un tipo de línea muy sinuosa o un tipo de línea contorno en otros.

En definitiva, no son más que ejemplos que ilustran el importantísimo papel que juega la línea en cada dibujo, resaltando todo su contenido.

Como hemos podido ir observando, los dibujos difieren por su finalidad y, por tanto, son de diversas clases. Varían desde la rápida captación de algún aspecto de la vida, cierto relampagueo visual, como las instantáneas muy bien descritas en el retrato que hemos incluido (lámina del dibujo XXXII), hasta el meticuloso y exacto estudio de algún detalle, como viene a suceder en su autorretrato (lámina del dibujo XXVI). Podemos descubrir su manifiesta modernidad, entre otros en un trabajo sobre árboles (lámina del dibujo VII), tenemos ante nosotros un dibujo que resulta ser abstracto, por esa figuración moderna que resalta por sí misma. Se aprecian también dibujos de un esquematismo y modernidad evidentes, véase la lámina del dibujo XVII o el dibujo XVIII, titulado "La Aldea". En este último dibujo, estamos en presencia de un espacio cargado de ambigüedad típicamente cubista y cargado de gran dinamismo, esto ocurre también en la lámina del dibujo XXIV.

Pero todas estas notas que hemos resaltado anteriormente ilustradas con algunos ejemplos, tienen en común una cierta concentración de la visión: el artista, y en su momento el espectador, mira cada vez a una sola cosa. Si observamos cualquier pintura, apreciamos cómo provocan una dispersión de la atención. Tratamos naturalmente de sintetizar, referir a alguna estructura general todos los detalles que el ojo erran-

te ha reunido juntos: buscamos ritmos lineales, equilibrio espacial, armonía y color.

El éxito de la pintura se encuentra en que sea capaz de crear una fusión final en el espíritu del espectador. Existen naturalmente pinturas en las que la visión está tan concentrada como pueda estarlo en cualquier dibujo, lo mismo que existen dibujos complicados que requieren un análisis tan profundo como el dedicado a una pintura. Pero a lo largo de nuestro estudio de investigación, hemos descubierto, que el dibujo posee esta distinción característica: es la realización completa de un fragmento de vida..., una instantánea de un personaje, la estructura de un árbol, "la piedra grande" (lámina del dibujo XIX), es todo esto y, también, el sello más claro que el artista nos ha dejado como identificación de su personalidad.

Hemos descubierto cómo las características distintivas del artista se revelan claramente en sus dibujos. Llegamos a descubrir que estos dibujos-bocetos arrancados de sus cuadernos de notas, no podían revelarnos cuestiones que no pertenecieran a su mundo más íntimo y personal.

Nos hablan del campo, de la recogida del trigo, del trato para vender todo lo que ha ofrecido la tierra. Son escenas y circunstancias que entroncan con su vida, con ese entorno en el que estaba acostumbrado a vivir. No hay más que ver las láminas de los dibujos I, VIII, IX, XX, XXII, por ilustrarlo con algunos ejemplos. Aparece el tema religioso. Quiere dignificar lo espiritual. Se plantea la propia vida, como el mayor reto por superar. Este reto nos pone en el camino de poder aspirar a la realidad espiritual. Nos habla de la soledad con crudeza,

como sucede en el dibujo III.

Se plantea el paso del tiempo, como algo irreversible, como algo que se encuentra fuera de toda duda. Medita sobre lo que ha sido la vida, su propia vida y hacia dónde debe tender y encaminarse, (láminas de los dibujos VIII, XIX y XXI). Nos habla de lo cotidiano, de las relaciones sociales, etc...

En definitiva, descubrimos una modernidad manifiesta. Cómo conoce y domina el lenguaje cezanniano. Emplea una simbología muy característica, lo que hace pensar en su dominio de la técnica y conocimiento del discurso plástico.

Hemos llegado a la conclusión de que en sus trabajos existe una necesidad de complacerse a sí mismo, explorando y reflexionando sobre todo aquello que le concierne, preocupa, y se encuentra en su propia mente. Hemos logrado conversar con el autor, y es como si a través de sus dibujos nos hubiera revelado los secretos más íntimos de su persona, por otra parte exquisitamente expuestos, representados con gran soltura y dominio de lo que está haciendo, no manifestando excesivo alarde de sus cualidades, sino más bien referidos con sencillez y claridad, en ocasiones torpemente. El artista, al encontrarse despreocupado y al verse en un ambiente distendido, eleva y quiere expresar sin artilugios y si rubor todo lo que pesa sobre sí mismo. Su necesidad de expresarse, por otra parte tan humana, encuentra su modo de expansión en estos dibujos, y por eso su manera de expresárnoslo se hace en ocasiones simple, torpe, casi infantil.

Con motivo de este trabajo hemos conocido su propio discurso

plástico, admitiendo que él, en su ambición de ordenar pensamientos, ideas, imágenes concretas, objetos etc..., emplea una traducción legible, nos habla en un lenguaje universal.

Como indicábamos anteriormente, nos habla fundamentalmente de él mismo, de sus inquietudes y preocupaciones, de su afán en la lucha y el logro en la superación. Su gran sentido de la soledad, ese respeto casi sublime a la familia y a todo aquello que le pertenece. Y por último ese tan reflejado enigma del más allá que no logra alcanzar.

No debemos olvidar ese gusto tan exquisito y ese acertado lirismo con el que logra interpretar cada elemento, cada secuencia... Así como esa preferencia por lo cotidiano, lo sencillo y lo agradable de todo cuanto nos rodea que a veces parecemos olvidar. Todas y cada una de aquellas pequeñas cosas de las que está llena nuestra vida parecen estar presentes siempre en Valverde.

Sabemos que la naturaleza es la prodigalidad en sí misma. La profusión de que nos rodea nos atrae y acaba también por cansarnos algunas veces. Nuestros sentidos solicitados de todas partes, no disfrutan más que de una impresión confusa, cautivadora, pero que nada gobierna ni sujeta. Si todo se mueve, ¿cómo darse cuenta de la diversidad, cómo disfrutarla?. Si todo abunda, ¿cómo darse cuenta de la abundancia, cómo deleitarse con ella?. La obra de arte no puede ni quiere rivalizar con la naturaleza, siendo en su origen y en su fundamento ante todo una reflexión sobre ella. Esta reflexión no es cuestión de pensamiento tan sólo sino que se manifiesta además al nivel de la sensibilidad. Valverde sustituye el espectáculo de la naturaleza por una ordenación -es decir, un conjunto de relaciones ligadas entre sí- por la

cual se transforma para el espectador el placer confuso en delectación regulada. La obra de arte pone de manifiesto un orden que se caracteriza por la intervención del hombre.

Cómo ordenación de medios plásticos, la composición establece las relaciones fundamentales de la obra, las que se refieren a la distribución de la superficie, a la disposición de las formas, a sus proporciones. Responde a uno de los anhelos esenciales del espíritu, el de coherencia y a una aspiración profunda de nuestro ser, que es la de constituir una realidad de la que sea autor el hombre, y eso es lo que consigue Joaquín Valverde, o por lo menos así lo demuestran las obras estudiadas.

BIBLIOTECA

ARCHIVOS Y DOCUMENTOS CONSULTADOS.

MINISTERIO DE JUSTICIA, (REGISTRO CIVIL DE SEVILLA). Folio 236 del Tomo 80/2. Sección 1ª. Acta número 760. Inscripción de nacimiento de Joaquín de Valverde y Lasarte, día 22 de agosto de 1.896.

MINISTERIO DE DEFENSA, (CUARTEL GENERAL DE LA ARMADA). Archivo Eclesiástico Castrense (Libro de Bautismos. Véase Archivo nº 283). Extracto de la Partida de Bautismo de Joaquín de Valverde y Lasarte.

MINISTERIO DE DEFENSA, (CUARTEL GENERAL DE LA ARMADA). Archivo y Biblioteca del Arsenal de la Carraca en San Fernando (Cádiz). "Cuerpos de la Armada", (destinos, nombramientos, condecoraciones, ascensos y escala de reserva). Desde el año 1.868, que aparece su padre como Caballero de 1ª clase, hasta el año 1.905, en la que aparece su último destino. Págs. 66-127.

ARCHIVOS DE LA IGLESIA DEL ARSENAL DE LA CARRACA, (SAN FERNANDO, CADIZ). Estancia y permanencia de la familia Valverde y Lasarte. (Nacimientos, Libro 5; folio 15).

ARCHIVOS DE LA IGLESIA DE SAN VICENTE, (SEVILLA). Partida de Bautismo de Juana de Valverde y Lasarte.

COLEGIO SALESIANO "SAN FRANCISCO DE SALES" (CORDOBA). "Matricu-

laciones, ingresos y promociones". Libro 1º. (José, Guillermo y Joaquín, por este orden realizan sus primeros estudios). Años de 1.902-1.912. Informe cedido por el Director del Colegio, Sr. D. Antonio Sánchez.

JOAQUIN DE VALVERDE, "Hoja de méritos", presentada en la Real Academia de Bellas Artes. (Madrid, 17 de octubre de 1.952). Propuesta para Académico numerario de esta corporación. El documento de propuesta fue firmada por los Excmos. Sres. D. Enrique Lafuente Ferrari, D. Juan Adsuara Ramos y D. Julio Moisés. Lugar: Real Academia de Bellas Artes, Madrid.

JOAQUIN DE VALVERDE, Documentos privados: Expediente particular del artista. Premio de paisaje y estética del color. Lugar: Escuela Superior de Bellas Artes San Fernando, Madrid. Año de 1.929-1.930.

JOAQUIN DE VALVERDE, Documentos privados. Expediente particular del artista. Galardones, medallas y diplomas. Recogidos por la familia del artista. Lugar: Carmona (Sevilla). Año de 1.984.

CORRESPONDENCIA Y ARTICULOS CONSULTADOS.

Correspondencia del artista. A partir de 1.922 (cartas a su familia), con su llegada como pensionado a la Academia de España en Roma, hasta su muerte acaecida el 22 de diciembre de 1.982 (en la que se encuentra correspondencia de intelectuales, artistas, escritores, reconocimientos y entrañables recuerdos de amigos y discípulos).

OPPO, CIPRIANO, "Addio dei pensionati". La Tribuna, Roma. 24 de diciembre de 1.927. Hemeroteca Municipal de Roma. Servicio de Reprografía.

SANCHEZ MAZAS, RAFAEL, "Pensionados en Roma. Joaquín Valverde y sus compañeros". ABC de Madrid. 19 de junio de 1.930. Hemeroteca Municipal de Madrid. Servicio de Reprografía.

DE ECHEVARRIA, JUAN, "Joaquín Valverde". El Sol de Madrid. Año de 1.930. (Está dedicado íntegramente al análisis del cuadro "El Molino Napolitano" Hemeroteca Municipal de Madrid. Servicio de Reprografía.

EQUIS Y ZEDA, "El pintor Joaquín Valverde. Charla y paseo". La Raza de Madrid. Año de 1.930.

DE LA ENCINA, JUAN, "Sobre el pintor Joaquín Valverde". La Voz de Madrid. El 23 de mayo de 1.930. Hemeroteca Municipal de Madrid.

Servicio de Reprografía.

ABRIL, MANUEL, "Rumbos. Concurso nacional de pinturas al fresco". Diario Luz de Madrid. El 11 de noviembre de 1.932. Hemeroteca Municipal de Madrid. Servicio de Reprografía.

DE WINTHUYSEN, JAVIER, "Los concursos de Bellas Artes y el techo al fresco de Valverde". Diario Luz de Madrid. en noviembre de 1.932.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE, "Una gran pintura moderna". Diario YA de Madrid. El 31 de Julio de 1.935. Hemeroteca Municipal de Madrid. Servicio de Reprografía.

_____ " Perfil de Joaquín Valverde". Revista: Clavileño, (revista de la asociación internacional del Hispanismo). Año II, número 9, mayo-junio de 1.951. Madrid: Impreso en Rivadenegra, S.A., págs. 30-37.

ABRIL, MANUEL, "Sobre Teoría del Arte. Orden de Problemas. Oposiciones a Cátedra". Diario Santo y Seña de Madrid. el 31 de agosto de 1.942.

BARCELO, PEDRO, "Joaquín Valverde Lasarte. (Embajador artístico en Roma)". Diario Madrid.

DE GOVANTES, LUIS S., "Joaquín Valverde: El arte español es el que más interesa en Italia". Diario Madrid. El 2 de noviembre de 1.966.

ABRIL, MANUEL, "Nuevo académico de Bellas Artes". ABC de Madrid. El 26 de junio de 1.956.

ABRIL MANUEL, "Joaquín Valverde: La vida romana no se me olvidará en la vida" Diario Informaciones. Año de 1.967.

VALVERDE LASARTE, JOAQUIN, Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en recepción pública, Madrid. Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1.956.

MINISTERIO DE CULTURA, Exposición Antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma 1.873-1.979).
Madrid: Publicaciones del Patronato Nacional de Museos, 1.979.

CIRCULO DE BELLAS ARTES, Centenario. Fondos de la Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo llevado a cabo por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y por el Círculo de Bellas Artes. Años comprendidos 1.880-1980.

SHOEHNER, HALLDOR, "El estado actual de la investigación sobre Velázquez". Clavileño. (revista de la asociación internacional del Hispanismo). Año II, número 9, mayo-junio de 1.951. Madrid.

ENTREVISTAS.

Conversaciones mantenidas con el último de los hermanos del artista Joaquín Valverde, llamada Juana. Lugar: su casa (Carmona, provincia de Sevilla). Desde 1.977-1.983.

Entrevista llevada a cabo con Joaquín Valverde.
Residencia: Carmona (Sevilla). En la casa de su hermana Juana.
Temas tratados: Dolorosas circunstancias familiares. Primeros viajes a Madrid. Revisión de formas de pensamientos. El 24 de marzo de 1.980.

Entrevista llevada a cabo con el historiador y Académico D. Enrique Lafuente Ferrari.
Lugar: su casa, estudio, en Madrid.
Temas tratados: Circunstancias históricas que vivió su generación. Realidad socio-cultural. Por qué momentos atravesaba la pintura de su época.
En diciembre de 1.980.

Entrevista llevada a cabo con la escritora Dña. Rosa Chacel, viuda del pintor Timoteo Pérez Rubio (perteneciente a la generación de Valverde, años de 1.923-1.927).

Lugar: su casa, en Madrid.
Temas tratados: La España de 1.920. Qué preocupaciones, ilusiones y

metas embargan a los artistas que obtienen la pensión en Roma. Situación de entreguerras, qué influencias pueden ocasionar a estos artistas.

En febrero-marzo de 1.984.

Entrevista llevada a cabo con Joaquín Valverde.

Residencia: Carmona (Sevilla). En la casa de su hermana Juana.

Temas tratados: Recuerdos de su infancia. Primera formación. Su padre, el colegio. La Camila, Córdoba.

Días 15-16-17 y 20, diciembre de 1.982.

Entrevista llevada a cabo con el arquitecto y académico D.Fernando Mercadal.

Lugar: su casa, estudio, en Madrid.

Temas tratados: Inquietudes artísticas y perfil humano en Joaquín Valverde.

En febrero-marzo de 1.984.

Entrevistas llevadas a cabo con el escultor y profesor D. Manuel Alvarez Agudo. (Hombre de confianza, ayudante y colaborador de Joaquín Valverde durante más de treinta años).

Temas tratados: Circunstancias que rodean la vida del artista. Cómo elabora el trabajo artístico. De qué manera se origina la gran amistad con el escultor D. Manuel Alvarez Laviada, y qué influencias tiene en su obra. Qué cualidades como hombre y artista posee Valverde.

Toda esta información la he ido recogiendo y ordenando desde el día 28 de diciembre de 1.982 hasta el 1 de mayo de 1.991.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.

ARNHEIM, RUDOLF, Arte y percepción visual, versión española de Maria Luisa Balseiro. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1.980, 2ª edición.

_____, El poder del centro, versión española de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza editorial, S.A., 1.988.

_____, Hacia una psicología del arte, traducción del inglés por R. Gómez y N. Míguez. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1.986.

BERGER, RENE, El Conocimiento de la pintura, 3 vols. Traducción de Luis Monreal y Tejada. Barcelona: Noguer S.A., 1.976, 2ª edición.

BROWN, JONATHAN, Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII, versión española de Vicente Lleó Cañal. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1.980.

_____, Velázquez, pintor y cortesano. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1.986.

CAMON AZNAR, JOSE, El Tiempo en el Arte. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones., 1.958.

CLARK, KENNETH, Leonardo da Vinci, versión española de José María Petralanda. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1.988.

COOPER, DOUGLAS, La época cubista, versión española de Aurelio Martínez Benito. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1.984.

CHACEL, ROSA, Timoteo Perez Rubio y sus retratos de jardín. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1.980.

DE MICHELI, MARIO, Las vanguardias artísticas del siglo XX, versión castellana de Angel Sánchez Gijón. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1.922, 9a reimpresión.

DIAZ PLAJA, FERNANDO, Otra Historia de España. Barcelona: Editorial Plaza y Janés, S.A. Editores., 1.975.

DIAZ PLAJA, GUILLERMO, Estructura y sentido del Novecentismo español. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1.975.

DONDIS, DONIS A., La sintaxis de la imagen. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1.979.

DORAN, MICHAEL, Sobre Cézanne, (conversaciones y testimonios), versión castellana de Josep Elías. Introducción y notas de _____. Barcelona: Edit. Gustavo Gili, S.A., 1.980.

GOMBRICH, ERNST H., Historia del arte, versión española de Rafael Santos Torroella. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1.988, 6a reimpresión.

_____, Norma y Forma, versión española de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1.984.

_____, Nuevas visiones de viejos maestros, versión española de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1.987.

HUYGHE, RENE, El Arte y el Hombre, 3 vols., consultados IIº y IIIº vol., Barcelona: Editorial Planeta, 1.970.

KANDINSKY, VASILI VASILIEVICH, De lo Espiritual en el Arte, traducción de Genoveva Dieterich. Introducción Max Bill. Barcelona: Barral Editores S.A., 1.986, 5ª edición.

_____, Punto y línea sobre el plano, traducción de Roberto Echavarren. Barcelona: Barral Editores S.A., 1.986, 8ª edición.

KLEE, PAUL, Diarios 1.898-1.918, versión española de Jas Renter. Próiogo de Felix Klee. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1.987.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE, Arte de hoy. Torrelavega (Cantabria): Ed. Cantalapiedra, 1.955.

MARANGONI, MATTEO, Cómo se mira un cuadro, traducción del italiano por Manuel Tamayo. Barcelona: Ediciones Destino, 1.968.

MATISSE, HENRI, Sobre arte, traducción de Mercedes Casanovas. Barcelona: Barral Editores S.A., 1.978.

MONDRIAN, PIET, Realidad natural y realidad abstracta, traducción de Rafael Santos Torroella. Barral Editores S.A, 1.973.

ORTEGA Y GASSET, JOSE, El hombre y la gente. Madrid: Revista de occidente. Alianza Editorial, 1.980.

_____, El Tema de nuestro tiempo. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A., 1.980. 14ª edición.

_____, La deshumanización del arte. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A., 1.987.

_____, La Rebelión de las Masas. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A., 1.986.

_____, Papeles sobre Velázquez. Madrid: Revista Occidente. Alianza Editorial, S.A., 1.980.

PANOFSKY, ERWIN, El significado en las artes visuales, versión castellana de Nicanor Ancochea. Introducción de E. Panofsky. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1.987 4ª edición.

READ, HERBERT, Educación por el arte, traducción de Luis Fabricant. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1.986.

____, El significado del Arte, presentación de Jose de Castro Arines. Madrid: Editorial Magisterio Español, S.A., 1.974.

ROBERTSON, MARTIN, El arte griego, versión española de María Castro. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1.991, 2ª reimpresión.

SEBASTIAN, JUAN ARBO, Pio Baroja y su tiempo. Barcelona: Edic. cast. en la Editorial Planeta.

SCHAPIRO, MEYER, El arte moderno, traducción del inglés por Aurelio Martínez y María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1.987.

TORRES GARCIA, JOAQUIN, Universalismo Constructivo, 2 vols.. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1.984.

VENTURI, LIONELLO, Cómo entender la pintura, traducción Asun Balzola. Introducción de María Mimita Lamberti. Barcelona: Ediciones Destino, 1.988.

WOLFFLIN, HEINRICH, El arte clásico, versión española de Antón Dieterich Arenas. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1.985.

WOODFORD, SUSAN, Cómo mirar un cuadro, versión castellana de Maria del Mar Moya i Tasis. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1.985.

ZUBIRI, XAVIER, El hombre y Dios. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1.984, 2ª edición.

_____, Sobre el hombre. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1.984.

_____, Sobre la esencia. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1.985.

INDICES.

INDICE DE ILUSTRACIONES.

Páginas.

JOAQUIN VALVERDE, (AUTORRETRATO) 3

FIRMA DE JOAQUIN VALVERDE 4

FOTOGRAFIA DEL ARTISTA 18

LAMINA DEL DIBUJO Iº 102

Croquis a 103

Detalle 104

LAMINA DEL DIBUJO IIº 108

Detalle 109

Croquis a 111

LAMINA DEL DIBUJO IIIº 113

Croquis a 114

Detalle 1º 115

Detalle 2º 116

Detalle 3º 117

" 4º 118

Páginas.

LAMINA DEL DIBUJO IVº 121

Croquis a (Según Van Gogh) 123

Figuras Iª, IIª y IIIª 124

Figura IIIª y Croquis b 125

Detalle 1º 126

Croquis c 127

Figura IVª 128

Detalle 2º 129

" 3º 131

" 4º 132

" 5º 133

LAMINA DEL DIBUJO Vº 136

Croquis a 137

Esquema 138

LAMINA DEL DIBUJO VIº 141

Croquis a 142

LAMINA DEL DIBUJO VIIº 145

Croquis a 147

LAMINA DEL DIBUJO VIIIº 149

Croquis a 150

Detalle 151

Croquis b 152

" c 153

Páginas.

LAMINA DEL DIBUJO IXº 156

Croquis a 157

Esquema 158

Detalle 159

Ejemplo 162

LAMINA DEL DIBUJO Xº 165

Croquis a 166

Fragmento 1 167

" 2 168

LAMINA DEL DIBUJO XIº 171

Croquis a 172

" b 173

" c 174

" d 175

Detalle 176

LAMINA DEL DIBUJO XIIº 179

Croquis a 180

" b 181

" c 182

LAMINA DEL DIBUJO XIIIº 185

Croquis a 186

Páginas.

LAMINA DEL DIBUJO XIVº 189

Croquis a 190

Detalle 192

LAMINA DEL DIBUJO XVº 195

Croquis a 196

Detalle 197

LAMINA DEL DIBUJO XVIº 199

Croquis a 200

LAMINA DEL DIBUJO XVIIº 204

Croquis a 205

LAMINA DEL DIBUJO XVIIIº 208

Croquis a 209

Detalle 1º y Ejemplos Iº y IIº 210

Detalles 2º y 3º 211

Croquis b 212

Detalles 4º, 5º 213

Detalle 6º 214

LAMINA DEL DIBUJO XIXº 217

Croquis a 218

Detalle 220

Páginas.

LAMINA DEL DIBUJO XXº 222

Croquis a 223

" b 224

" c 225

LAMINA DEL DIBUJO XXIº 228

Croquis a 229

" b 230

Ejemplos Iº y IIº 231

Ejemplo IIIº 233

LAMINA DEL DIBUJO XXIIº 235

Croquis a 236

" b 237

Detalle 238

LAMINA DEL DIBUJO XXIIIº 241

Croquis a 242

" b 243

" c 244

LAMINA DEL DIBUJO XXIVº 248

Croquis a 249

Detalles 1º y 2º 250

" 3º 251

" 4º 252

Páginas.

LAMINA DEL DIBUJO XXVº 255

Croquis a 256

" b 257

LAMINA DEL DIBUJO XXVIº 262

Esquema 264

Croquis a 265

LAMINA DEL DIBUJO XXVIIº 268

Figura 1º y 2ª 269

Croquis a 270

" b 271

Figura 3ª 272

Croquis c 273

" d 274

LAMINA DEL DIBUJO XXVIIIº 277

LAMINA DEL DIBUJO XXIXº 281

Croquis a 282

" b 284

Páginas.

LAMINA DEL DIBUJO XXXº 286

Croquis a 287

" b 288

" c 289

" d 290

Detalle 1º y Croquis e 291

Croquis f 293

Detalle 2º 294

LAMINA DEL DIBUJO XXXIº 299

Croquis a 301

" b 302

" c 304

" d 305

LAMINA DEL DIBUJO XXXIIº 309

Croquis a 311

" b (Según J.Vermeer) 313

" c 314

LAMINA DEL DIBUJO XXXIIIº 316

Croquis a 317

LAMINA DE LA OBRA MURAL 323

Páginas.

(Copia de uno de los primeros apuntes
que realizó Valverde) 324

Croquis a 327

" b 329

Esquema 331

INDICE GENERAL.

Páginas.

PALABRAS LIMINARES 4

NOTAS HISTORICO-BIOGRAFICAS 18

PLAN DE TRABAJO Y METODOLOGIA 49

RELACION DE OBRAS 59

I. CARACTERÍSTICAS QUE SE TIENEN EN CUENTA EN CADA UNA DE LAS OBRAS.... 60

II. SELECCION DE LAS OBRAS ORDENADAS CRONOLOGICAMENTE..... 61

DIBUJO I 62

DIBUJO II 63

DIBUJO III 64

DIBUJO IV 65

DIBUJO V 66

DIBUJO VI 67

DIBUJO VII 68

DIBUJO VIII 69

DIBUJO IX 70

DIBUJO X 71

DIBUJO XI 72

DIBUJO XII 73

DIBUJO XIII 74

Páginas.

DIBUJO XIV 75

DIBUJO XV 76

DIBUJO XVI 77

DIBUJO XVII 78

DIBUJO XVIII 79

DIBUJO XIX 80

DIBUJO XX 82

DIBUJO XXI 83

DIBUJO XXII 84

DIBUJO XXIII 85

DIBUJO XXIV 86

DIBUJO XXV 87

DIBUJO XXVI 88

DIBUJO XXVII 89

DIBUJO XXVIII 90

DIBUJO XXIX 91

DIBUJO XXX 92

DIBUJO XXXI 93

DIBUJO XXXII 94

DIBUJO XXXIII 95

OBRA MURAL: ALEGORIA DE LAS BELLAS ARTES 97

NOTA ACLARATORIA 100

Páginas.

DESARROLLO Y ANALISIS DE LOS DIBUJOS 101

1. DIBUJO I.

EL CORTIJO, CARMONA 102

2. DIBUJO II.

LA ERMITA DE LA VIRGEN DE GRACIA 108

3. DIBUJO III.

RUINAS. NECROPOLIS ROMANA 113

4. DIBUJO IV.

EL ARBOL MADURO 121

5. DIBUJO V.

LOS ARBOLES 136

6. DIBUJO VI.

REBAÑO DE OVEJAS 141

7. DIBUJO VII.

ARBOLES 147

8. DIBUJO VIII.

DETALLE DE LA VEGA DE CARMONA 149

9. DIBUJO IX.

LA RECOGIDA DEL ALGODON 156

10. DIBUJO X.

LADERAS ESCARPADAS 165

11. DIBUJO XI.

TRAVESAÑOS DE MADERA 171

12. DIBUJO XII.

LA ALBERCA 180

Páginas.

13. DIBUJO XIII.

EL BOSQUE 185

14. DIBUJO XIV.

CRUZANDO EL PUENTE 189

15. DIBUJO XV.

PAISAJE 195

16. DIBUJO XVI.

LAS LAVANDERAS 199

17. DIBUJO XVII.

LA PLAZA 204

18. DIBUJO XVIII.

LA ALDEA 208

19. DIBUJO XIX.

LA PIEDRA GRANDE 217

20. DIBUJO XX.

CAMPOS DE CARMONA 222

21. DIBUJO XXI.

OLIVOS 228

22. DIBUJO XXII.

LA RECOLECCION 235

23. DIBUJO XXIII.

LA VEGA DE CARMONA 241

24. DIBUJO XXIV.

NECROPOLIS ROMANA 248

25. DIBUJO XXV.

EL ARBOL VIEJO 255

Páginas.

26. DIBUJO XXVI.

AUTORRETRATO 262

27. DIBUJO XXVII.

MOTIVO CAMPESTRE 268

28. DIBUJO XXVIII.

IGLESIA DE SAN MIGUEL 277

29. DIBUJO XXIX.

LOS PESCADORES 281

30. DIBUJO XXX.

LOS ARBOLES Y EL PUENTE 286

31. DIBUJO XXXI.

BURGO DE OSMA 299

32. DIBUJO XXXII.

RETRATO 309

33. DIBUJO XXXIII.

PAISAJE CON ROCAS 316

34. OBRA MURAL: ALEGORIA DE LAS BELLAS ARTES 324

CONCLUSIONES 334

ARCHIVOS Y DOCUMENTOS CONSULTADOS 352

CORRESPONDENCIA Y ARTICULOS CONSULTADOS ... 354

ENTREVISTAS 357

Páginas.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA 359

INDICES

INDICE DE ILUSTRACIONES 365

INDICE GENERAL 373