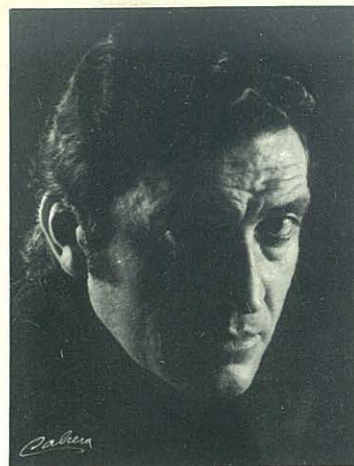
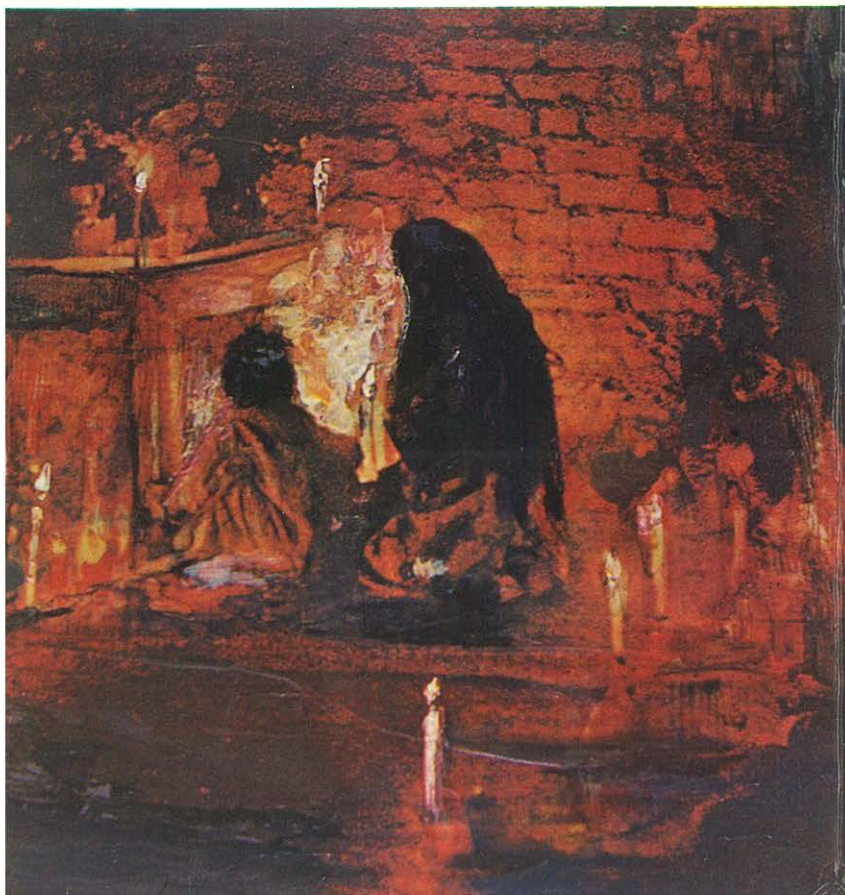




IGNACIO OLMOS VICENTE

Guajardo

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



El uso de la cera púnica como material básico en la pintura artística, en sustitución del óleo, parecía una quimera hasta que Pedro Guajardo demostró lo contrario.

A través de generaciones se intentó sin éxito descubrir la maravillosa técnica usada en la antigüedad de la que se decía superaba en cualidades a todas las existentes.

Dieciocho años de vanos ensayos, y un feliz error, permitieron a Guajardo disponer en exclusiva de una técnica pictórica en la que el color se nos muestra con una pureza sin igual.

En su obra se observan dos etapas perfectamente delimitadas. En la primera —al óleo— sus cuadros son de corte clásico. Pinta lo que ve, lo que recuerda, y se prolonga desde 1952 a 1970. Es pintura sencilla, serena, de aprendizaje. En la segunda —a la cera púnica— sufre una transformación profunda. Evoluciona en la temática y en la estructuración de las formas con base en el más puro color. Su pintura —que

Guajardo

IGNACIO OLMOS VICENTE

Asesor. Escritor

Funcionario del Ministerio de Educación y Ciencia

C 416 / 16



Guajardo

R. 177927

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA. 1977

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Imprime: Imprenta Industrial S. A. Bilbao

Depósito Legal: BI-3516 - 1977. I. S. B. N. - 84 - 369 - 0542 - 3

Printed in Spain

PRESENTACION

En el otoño de 1976, recluido en mi casa de Segovia, he sentido el placer de actualizar la contemplación de la pintura de Pedro Guajardo repasando un centenar de diapositivas, con la magia de sus colores transparentes, mediante una luz intensa, y he advertido la sensación de adentrarme en el ambiente de una catedral gótica, recibiendo la claridad del día a través de vidrieras policromas. Como en las "Catedrales de cristal" —Chartres o León— la pintura transparente de Guajardo me sumía en un mundo teológico cuyo misterio intenta penetrar la intuición del artista. Los lienzos evocan párrafos del Génesis: "El espíritu creador", "Cósmico", "Creando al hombre", "Fuerzas del espíritu", "Alma en tránsito", "Otra Galaxia", "La creación", "Y la luz se hizo". Hay en esta pintura transparente, aun cuando esté expresada con matices opacos, un recuerdo del que es no solamente el más santo, sino el más bello de los libros que han escrito los hombres a través de milenios: la Biblia.

Para expresar estas cosas era precisa una técnica suntuosa y sabia como la de los vidrieros de las catedrales o la de los esmaltadores de Limoges. Contenacidad aragonesa el pintor ha buscado el secreto de la cera púnica; la materia con la cual egipcios, fenicios y griegos dotaban a sus tableros pintados de una policromía inalterable. Plinio y luego el viejo Dioscórides nos revelaron a medias el secreto de la cera púnica, por el cual la obra de las abejas se endurecía por una triple fusión de agua salada del Mediterráneo, cuya acción se completaba con sales ácidas. Así se componía una especie de esmalte de permanencia eterna con el cual los constructores de naves pintaban los navíos de guerra.

Pero la técnica, por sabia que sea, no es un fin, sino un medio para expresar lo que es siempre

destello divino: "La idea". Con gran acierto Pedro Guajardo ha hecho suya una frase de Goethe: "Al final es sólo el espíritu el que purifica toda técnica sublimándola". Este joven pintor aragonés ha heredado el espíritu de artista-artesano de los grandes pintores del quattrocento en Siena y en Florencia: los que realizaban en sus retablos tanto una tarea de orfebrería como una labor de pintura; los que se fabricaban, ellos mismos, sus colores, reduciendo a polvo piedras preciosas y fijándolas con gomas y resinas de Oriente.

Pintura con calidad de joya. Pedro Guajardo nos revela un mundo que parece soñado y que existe, sin embargo, en la infinita variedad de los momentos vividos: El mundo submarino en que se agitan esas animadas pedrerías que son los pececillos del Trópico; ambientes azules de crepúsculo y ambientes rojos de incendio con caballos de plata y gráciles siluetas humanas; la profundidad de la selva; flores que son joyas vivas también.

El aragonés ha tenido la fortuna de una crítica entusiasta. Quiero recordar un párrafo de Carlos Arean: "Lo que aquí consigue Guajardo es una mezcla de expresionismo y sobre realismo; una invención de mundos fantasmagóricos que parecen cerrarse sin salida posible y en los que una mentalidad de cueva puede a veces llegar a la conclusión de que toda evasión es imposible, aunque abra en otra un camino a la esperanza simbolizada en unos ramalazos de luz que parecen servir en algunas obras de contrapunto a los monstruos o a los pájaros carniceros que nos agobian en otras".

Pintura de angustia y de esperanza. En una de las obras más logradas: "Alma en tránsito", una mariposilla triangular ha roto el encanto y acude a sumergirse en la luz increada.

EL MARQUES DE LOZOYA

EL PINTOR

Guajardo se asemeja al artesano ceramista que tan magistralmente nos describe Eugenio D'Ors en su obra "Aprendizaje y heroísmo". Como Bernardo Palissy, ha recorrido un largo camino desentrañando los secretos del oficio para llegar a conseguir su obra maestra, su sueño, demostrando, una vez más, que la clave de las más felices realizaciones, la consecución de las metas más difíciles, estriba en unos principios básicos y elementales: un gran amor al oficio, idealizándolo; respeto profundo a la materia, sabiendo que ésta es fundamento y vida en toda obra; y una voluntad de hierro para perseverar en la ruta trazada de antemano, venciendo el desaliento, avanzando siempre con firmeza y esa seguridad que sólo pueden dar la fe y la propia confianza.

Guajardo ha conjugado estos tres principios admirablemente: la fuerza de su ideal, el arte pictórico, le ha permitido abandonar actividades que económicamente, en principio, eran mucho más rentables; su respeto a la

materia ha sido tal que, no contento con perfeccionarse en el dominio de las técnicas ya conocidas, con la seguridad íntima de poder superar su limitación, se impuso una meta más alta, más ardua, más hermosa, cual era el descubrir los secretos de una técnica que se había perdido miles de años atrás, de la que se decía superaba en cualidades a todas las existentes. Buscaba la perfección en la materia. Se trataba de la *cera púnica*, sueño considerado como irrealizable, pero perseguido por pintores de todos los tiempos; y en cuanto a firmeza, en este siglo de materialismo en que la economía parece constituir el único fin de las actividades, de prisas, de indolencia, es digno de encomio encontrar una persona cuya fuerza y tesón, sobre el apego de comodidades y dinero, y cuyo afán de superación y capacidad emotivas sean tales que le hayan permitido perseverar, año tras año, en una lucha aislada, silenciosa, en pos de un ideal. Tal es el caso de este artista que, después de dieciocho años de incesantes pruebas, de desvelos, de fracasos, llegó a conseguir la meta, descubrió el secreto que buscaba, tal vez ayudado por la suerte, pero —qué duda cabe— como premio merecido a sus esfuerzos.

Esta faceta de su supeditación de las miras económicas en aras a la perfección del trabajo realizado, unida al indudable valor artístico de sus realizaciones, es la que me ha permitido a escribir esta monografía. No en vano desde siempre, pero sobre todo desde mis estudios en la Escuela Social de Madrid, he sentido —y siento— un gran cariño por el mundo del trabajo en cualquiera de sus manifestaciones.

Es con este cariño con el que quiero entrar en el estudio de este artista-artesano, merecedor de los éxitos que está alcanzando y cuya trayectoria se perfila como una de las más prometedoras dentro de

la actual y revitalizada pintura española, cuya iniciación y apoyo se entronca en la obra del fecundísimo y recién desaparecido Picasso.

¿Qué virtudes esperaba conseguir Guajardo de esta técnica antiquísima que se remonta a las primeras dinastías egipcias? Buscaba el color, que adquiere unas tonalidades puras inigualables, un cromatismo sin par, y la conservación del mismo a través del tiempo, pues se decía que podía superar miles de años en su original estado.

No obstante, lo verdaderamente interesante en este artista no ha sido, con ser tan importante, el descubrir dicha técnica perdida, sino el considerar lo conseguido, simplemente, como un elemento más, valioso sí, pero eso únicamente, en el conjunto de su pintura.

El hallazgo le obligó, después, a inventar diversos instrumentos imprescindibles para aplicar la nueva técnica. No fue costoso; creador polifacético, resolvió diestra e ingeniosamente los problemas que se le fueron presentando.

Su espíritu y capacidad son elevados. Trabajó con el ahínco del que al fin se sabe victorioso sobre la materia esquiva e indomesticable y pronto pudo ver con satisfacción que el resultado compensaba sobradamente sus esfuerzos y que se harían realidad muchas ilusiones florecidas.

Durante muchos años había sido un buen pintor; pero en su mente estaban latentes unos ocultos deseos, pugnano por tomar forma concreta en un determinado instante, cual era romper sus cánones impuestos. Mas era necesario, antes, dominar la delicada realización de su increíble descubrimiento, la *cera púnica*, y así lo realizó. Como consecuencia, dando rienda suelta a los corceles de su fantasía, en un arpegio de colores surgió su nueva pintura,

sorprendente, a la que Guajardo imprime un estilo propio e infunde su espíritu vital. En un todo homogéneo, equilibrado, fascinante y con una escala de valores que lo elevan a la categoría de arte, de verdadero arte.

Como la brevedad de la monografía impone limitaciones y condiciona la exposición de tal manera que es preciso seguir un orden determinado para que en menos espacio ofrezca más conocimientos, no quiero adentrarme, aún, por los misterios de su técnica y pintura sin esbozar antes su biografía, hablando del artista como persona, de su lucha, del espíritu que le ha animado siempre, de cómo ha sabido mantenerse fiel a un pensamiento, a una idea bella, sin apartarse un ápice del sendero emprendido y de cómo, finalmente, le ha sonreído el éxito, rompiendo el anonimato por propio merecimiento.

* * *

Zaragoza. Tierra de fortaleza e hidalguía proclamada por innumerables gestas. Sana como soplo del Moncayo que se yergue cercano; espiritual, herencia de muchas generaciones nacidas junto al manto del Pilar. Sus habitantes, de fe recia, mente clara y voluntad inquebrantable, como probaron, heroicamente, en el transcurso de los siglos. Sus calles, llenas de emoción, impregnadas de recuerdos, son calles para sentir, para soñar, para perderse por ellas en peregrinaje de meditación y de silencio.

En esta ciudad, pletórica de tradición y de historia, nació Pedro Guajardo Eguíluz el día 15 de abril de 1928.

Su casa estaba situada en el simpático barrio de el "Torrero", muy cerquita de el "Cabezo"; parque

poblado, semimontuoso y cuidado con esmero, tan allegado a la memoria de los zaragozanos.

Sus padres, Pablo Guajardo y Concepción Eguíluz, eran propietarios, por aquel entonces, de un establecimiento que reunía una serie de actividades con objeto de hacerlo más rentable: al mismo tiempo que vivienda, era café-bar e incluso restaurante. La madre —que aún vive— mujer vivaz, trabajadora y enérgica, llevaba el peso de la cocina y un poco de casi todo, mientras que el padre cuidaba de la “parroquia” alternando el trabajo con la holganza. Cuando Guajardo cumplía los cuatro años de edad, se trasladaron a la más céntrica calle Ballestar.

Su diversión principal, en estos años primeros, consistía en perderse por el Parque del Cabezo. En él, siempre se paraba ante la estatua del gran rey aragonés Jaime I, el Conquistador; viéndola de altura descomunal para sus pocos años, creía que el citado rey también había sido en vida de un tamaño igual al de la escultura; así, no extrañaba que tal gigante hubiera sido un conquistador. Mucho después se enteraría que no iba descaminado, pues si atendemos a Bernardo d'Esclot, que lo describe, “era un palmo más alto que todos los demás”. Respecto a sus conquistas, tal vez mereciera dicho apelativo no sólo por ganar tres reinos a los moros, sino por sus andanzas en el terreno sentimental.

Desde muy niño, debido a que sus padres no podían vigilarle estrechamente, gozaba de una gran autonomía. Su afán de buscar lo desconocido le hacía alejarse excesivamente de su hogar, viviendo aventuras en su fantasía.

Para evitar las continuas escapadas, sus padres le enviaron, desde muy corta edad, a una academia de nombre *Künhel* situada en la calle de Fuenclara. En la mencionada academia, por ser el más pequeño, le



dejaban un poco "a su aire" y, como no le exigían otra cosa, se entretenía imitando los dibujos con que estaban decoradas las paredes. Aún recuerda que se trataba de unos personajes infantiles, "Pipo y Pipa", posiblemente sacados de algún "T.B.O.", "Monos" o "Patufet".

Sea porque sus cuadernos estaban siempre embozonados con dibujos, sea porque su espíritu inquieto y díscolo empezaba a contagiar a sus compañeros, el caso es que en este segundo año le "invitaron" amablemente a que buscara otro colegio.

Para entonces, el profesor de Gramática de la citada academia se había independizado y a él recurrieron, siendo admitido "por necesidad de alumnos, más que por otra circunstancia", según el propio artista confiesa.

A los nueve años pasó a estudiar en los Escolapios. Allí los conceptos eran más rígidos que en las academias anteriores; no obstante, su rebeldía seguía siendo la misma ante situaciones que no comprendía. Eran años duros. La guerra dejaba sentir su aliento de tragedia. La psicosis colectiva de temor, de angustia, de recelo, dejaría, acaso, sus secuelas en los profesores, pues el artista los recuerda apáticos y, en general, faltos de comprensión y de cariño. Como era obligación ir, tempranito, a misa los domingos, cuando alguno faltaba le "calentaban" las palmas de las manos con una hermosa regla que era ceremoniosamente guardada para estos menesteres. A Guajardo le tocó saborear dos veces el agrio picor de la palmeta; a la tercera se escapó, dejándose hasta la cartera en el colegio.

En su peregrinaje de centros de enseñanza, fue a parar al de Religiosos de la Sagrada Familia. De él guarda un grato recuerdo. Le dejaban desfogar su vitalidad en el deporte y pintando; supieron disipar

su recelo, tratándole con cariño, y en él hizo su primera comunión.

En la galería de su casa tenía un palomar de mensajeras y junto a él se refugiaba cuando deseaba vivir aventuras imaginarias, pintando o bien leyendo a sus autores favoritos, Julio Verne, Salgari, Stevenson o Defoe, sobre todo en esos días de cielo plomizo en los que parece sentirse una llamada ancestral que impulsa a la soledad y al misterio.

Siempre ha sido impresionable e inquisitivo, en su deseo de profundizar en el fondo de las cosas. Las audacias eran en él frecuentes; disfrutaba con atravesar a nado el Ebro, pese a sus pocos años, y en explorar viejos solares, antiguas iglesias, como las de Santa Engracia, Altabás, San Nicolás..., o en recorrer el cauce entonces semicubierto del río Huerva.

Cierta vez su madre le llevó a un organismo, al parecer de requetés, para que tomara interés por otras cosas que no fueran sus dibujos y correrías. Los primeros días aún le distrajeron las rojas boinas de los chavales; pero cuando a los diez días tuvo que desfilar, al son de los tambores, por el Paseo de la Independencia, lo encontró tan aburrido y monótono que, en plena calle, desertó de filas. Es de admirar que este chiquillo, que parecía que en nada pudiera detenerse, llegara luego a permanecer dieciocho años luchando por hacer realidad una idea tenida por quimérica.

A los diez años ingresó en el Instituto Goya, donde cursó el primer año de bachillerato. Allí el profesor de Dibujo, al ver sus dotes naturales para esta disciplina, le animó en todo momento a que fuera dibujante; le dejaba láminas que Guajardo unas veces realizaba y otras no, pues le gustaba más pintar "de imaginación". Casas, paisajes del Cabe-

zo, bocetos de figuras, bodegones, eran sus temas preferidos, pero siempre procuraba plasmarlos como en su fuero interno los sentía.

En los estudios no era muy aprovechado, por dos razones principales: la primera, porque dedicaba a su afición por el dibujo más horas de las necesarias, con detrimento de las demás asignaturas, y, la segunda, por su creencia en la ciencia infusa, pensando que para aprender sólo era necesario recordar y de ello se encargaba el profesor al explicar. Por lo visto no le dijeron que hasta el faraón Isirá, de la V dinastía, afirmaba sentenciosamente que "el conocimiento no es innato a los humanos".

Su sueño era ser explorador o piloto de "algo" cuya velocidad le arrastrase en torbellino de emociones. La pintura la consideraba, únicamente, como un quehacer de descanso embargándose de belleza, como sentirse un poco "creador" conjugando formas y colores; es decir, como complemento espiritual que en otras ocupaciones o pasatiempos no encontraba.

El día en que cumplía los once años, su familia se trasladó a Madrid. Recuerda la serpenteante carretera de hermoso paisaje montañoso, cercano al límite con la provincia de Soria; pueblecitos diseminados de sabor morisco, y Medinaceli con su célebre arco erguido en lontananza. Mientras, en su mente bullía el Madrid cercano al que se aproximaban con ansiedad. El viejo Peugeot que les llevaba estaba saturado de emociones en las que el temor tenía reservada su parcela; la guerra había terminado sólo hacía unos días y Madrid estaba en ruinas, no sólo materiales, sino también de almas.

Vivieron en una típica casa en la calle de Alfonso XII, pegadita a las verjas del Retiro. Cuánto había de favorecerle esta situación privilegiada. El Botánico y

el Retiro al lado, para soñar paisajes; cercanos, los museos del Prado, Etnológico, Casón, Ejército y otros, para examinar lo que era ciencia en el pasado, asimilando inolvidables lecciones de los maestros de antaño.

Cuando Guajardo va a la Academia Atocha, como cuando frecuentaba la Academia Athenas, se encuentra con compañeros de edad más avanzada que la suya, debido a que interrumpieron sus estudios por causa de la guerra.

Pasa el tiempo. A falta del Cabezo es ahora el Retiro quien acoge sus confidencias y escapadas. Sigue el dibujo obsesionándole y, a sus catorce años, transformándose en pintura.

Su padre pretende disuadirle de la afición pictórica. Son años difíciles. Las consecuencias de la guerra se dejan sentir en forma de pobreza. ¿Cómo pueden comprarse cuadros cuando se carece de lo más imprescindible? Por otra parte, el país se encuentra en crisis cultural y de los pintores se tiene un pésimo concepto de bohemios e inadaptados. Los más, emigran; el resto "va tirando". No es, pues, extraño que la autoridad paterna quiera imponer su criterio en lo que considera más conveniente para el hijo. Este, no obstante, no se doblega. Cualquiera le habla a su padre de ir a una academia. Con su libro más preciado, el de Max Doerner, su decidida vocación y unas pupilas ansiosas que captan los más nimios detalles, suple la ausencia de un maestro que le dirija en su aprendizaje.

De esa época no guarda ninguna obra, pues se consideraba totalmente insatisfecho y las destruía. Cuántas reprensiones no se llevaría por esta su actitud disconformista.

Al fin, visto que los estudios no eran del agrado de Guajardo, sus padres deciden que abandone la

academia, aún sin terminar el quinto curso, y emprenda su porvenir por otros derroteros. Como su padre trabaja en el Hotel Palace, le introduce en hostelería. Guajardo, aunque no convencido, acepta; mas después de recorrer varios hoteles de categoría, desempeñando puestos diversos, comprende que en dicho camino no acabará encontrándose a sí mismo.

Sigue visitando museos y pintando. En el Museo del Prado, visitado cientos de veces, aprende las técnicas y escuelas clásicas, admirándose de la honradez con que los artistas del pasado realizaban, en general, sus trabajos, en los que se aprecia el noble esfuerzo de entregarse al máximo en cada obra, de la calidad de los materiales empleados y del lujo de detalles en sus cuadros con los que alcanzaron las más altas cimas del arte. Allí se embebió del "mensaje" de la pintura de su genial paisano Goya —de inimitables rojos, verdes y azules—; estudió el estilo suave y grácil de Murillo, el Bosco y Rubens, los temas sombríos y tonos oscuros de Ribera; se admiró ante la serena y magistral pintura de Velázquez y la profundidad de la del Greco, el "pintor del alma", con sus figuras retorcidas, alargadas, de colores llameantes.

Mientras transcurren sus años mozos, se va afirmando su carácter que puede definirse como soñador, tenaz, autónomo y liberal. Quiere formarse a sí mismo, sobre todo en pintura, y este deseo es para él como una droga obsesionante que le anula cualquier otro pensamiento contradictorio.

Su padre le deja por imposible; por el contrario, su madre no se priva ahora de animarle, pues comprende que el único camino en que su hijo puede ser feliz es en el de la pintura y, además, observa los rápidos progresos que éste realiza. Al recordarlo,

afirma Guajardo que esta fe —hermosa palabra que supera a la materia— ha sido el mejor patrimonio que su madre podía haberle legado.

A los diecinueve años ejecuta sus lienzos con soltura y cierta maestría. Va trasladando a ellos los paisajes de una Naturaleza que desde niño ha amado con pasión desmedida. Su rebeldía natural va encontrando en la pintura el cauce adecuado y vuelca en ella sus anhelos y esperanzas. Quiere descubrir en lo posible los secretos de la técnica y, emulando las exquisitas entregas anímicas de nuestro glorioso artesanado, fabrica sus colores, prepara los lienzos, ensaya nuevas formas plásticas, pero todo en solitario, de forma autodidacta.

Lee, visita exposiciones, está al corriente de las novedades, las modas y los "ismos"; asimila instintivamente lo que juzga valioso y desecha lo superfluo y falto de contenido; él quiere hacer "su pintura", sin rodar sobre parvas ya trilladas, sin estancarse en clasicismos que pueden resultar arcaicos, ni deslumbrarse con movimientos falsos —que suelen resultar fugaces—, sino buscando esa pintura propia cuyas profundas raíces quiere que se encuentren en la pureza del color y la finalidad consciente de las formas, expresivas de un "sentir" más que de un "ser". Sin embargo, no puede realizar esta pintura, sino como experimentación, pues las circunstancias imponen una temática y formas determinadas. Son para él años de trabajo, de ensayo, de aprendizaje.

Vende algunos cuadros, guarda otros, pero no puede pensar en vivir exclusivamente de su arte. Aún es eso difícil en España para artistas que, aunque buenos, sean desconocidos. Por ello, en 1948, monta con un amigo una agencia inmobiliaria. Sería su último pinito en actividades ajenas a la pintura. Su vitalidad, transformada en desbordante

actividad, hace que pronto el negocio marche viento en popa y cuando cumple el servicio militar adopta la decisión de dejar definitivamente el mundo de los negocios y sumergirse de lleno en el artístico, dedicándose a la pintura que es lo que siempre ha deseado. Así lo realiza; con parte del capital ahorrado compra un estudio en la calle Silva, que decora y amuebla buscando una comodidad que le permita concentrarse en su trabajo. Fue una decisión heroica que posteriormente tuvo su recompensa dando razón al adagio según el cual "la fortuna ayuda a los audaces". Hoy se alegra de una actitud que le ha permitido trocar la molicie espiritual por el inefable goce de trabajar en lo que ama.

En el estudio, y con la tranquilidad de que su destino tiene unos horizontes concretos, trabaja arduamente preparando el momento de su proyección hacia el exterior, lo que no habría de tardar en suceder.

En 1952 acaecen dos hechos que habían de fijar el rumbo de su vida. Conoce su obra un acreditado restaurador alemán, el cual, llamado al Palacio de El Pardo para unos trabajos en diversas obras de arte, propone a Guajardo que le acompañe; éste acepta y es así como había de interesarse por la *cera púnica*. El restaurador —que por cierto era también el encargado de la conservación de la famosa colección de iconos de Sergio Otzoup, una de las mejores del mundo— le informa sobre la *encáustica*, algunos de cuyos principios utilizaba en la reparación de las tallas; también le habla de la existencia de otra técnica similar, pero de una riqueza infinitamente superior, denominada *cera púnica*, cuyas fórmulas se habían perdido y era prácticamente imposible que fueran de nuevo descubiertas. El espíritu inquieto y la innata rebeldía de Guajardo le hacen rechazar la

hipotética imposibilidad de que se le habla y se propone iniciar experimentos por su cuenta; mientras tanto, procura asimilar los conocimientos que el alemán le transmite, con el convencimiento de que le servirán en el futuro.

El segundo acontecimiento es la visita a Madrid del marchante greco-canadiense Erick Kiriacopoulos; conoce la pintura de Guajardo, le gusta y decide adquirir la totalidad de la producción del artista para venderla en el extranjero. Durante dieciocho años, multitud de lienzos van cruzando los mares y extendiéndose por salas de exposición y colecciones particulares del Canadá, Méjico, Estados Unidos y Sudamérica.

Su futuro económico quedaba asegurado y, además, aunque en cierto modo condicionada su pintura por las preferencias de los adquirentes, tenía libertad de ejecución de formas, de perspectivas, de conceptos y de conclusiones.

Desde 1952 continúa con sus ensayos y experimentos sobre la *cera púnica*, alternándolos con la pintura. Aunque podía seguir el tranquilo camino, ya dominado, de las técnicas usuales, se encontraba intranquilo con "su" realidad y buscaba una fórmula de evasión que esperaba encontrar en una técnica distinta.

Guajardo no es químico ni alquimista; como diría un castizo, "no tiene nada que desaprender en este terreno". Sólo es un hombre tenaz que no ha podido evitar la sacudida íntima que produce un enigma sin aclarar, viviendo en él la presencia impalpable de un "algo" que no sabe discernir, pero que le impulsa a la acción de pretender descifrarlo, y así va haciendo pruebas, mezclas, combinaciones, desechando productos, indagando.

Con su pintura y la búsqueda de la *cera púnica* pasa la mayor parte en el estudio, aislado, rozando la misantropía. No expone en España, pues sus cuadros están anticipadamente vendidos. No le gustan los concursos porque estima, acertadamente, que en el Arte los criterios de valoración son difíciles y no siempre acertados. Tal vez recuerde el caso de su paisano Santiago Pelegrín, a quien Gaya Nuño denomina "pintor-héroe", que desde 1915 hasta su muerte se presentó a toda clase de exposiciones y concursos sin obtener premio alguno; sin duda fue debido a las características fundamentales imperantes en esta época, en que se confundían las aspiraciones y eran contradictorias y variadas las tendencias, consecuencia y fruto de una actividad artística revolucionaria que pretendía revitalizar el arte y lo zarandeó con vientos de polémicas considerando las formas y modos anteriores como estacionarios y caducos, posiblemente sin excesiva justicia.

Marcha a París. Recorre sus calles y se satura de su ambiente. Visita repetidas veces el Museo del Louvre, pues le atrae la sección de egiptología, en el que busca y descubre vestigios de la *encáustica*. Cuando regresa, lo hace acarreando un valiosísimo bagaje de datos y recuerdos entrañables.

Sigue perfeccionando su pintura, ensayando nuevas formas y más expresivas gamas de color. Esta "llamada al color" es uno de los factores que más habían de influir en su empeño por descubrir la *cera púnica*. Elabora sus propios disolventes, sus propios pigmentos, casi toda la materia que emplea, como hiciera Leonardo da Vinci a quien admira.

Sus temas son sencillos, sin discordancias, serenos; Pascal decía que "los temas sencillos son eternos". No cae en el riesgo del mimetismo de una determinada escuela, si es que de escuelas puede

hablarse, últimamente, en España, cuyo concepto indica un programa o cuando menos un origen y formas similares. Se alude a la Escuela de Barcelona, incluyendo por un lado el Grupo Dau-al-Set que gira en torno a la revista de este nombre creada por Tharrats, formado por éste, Cuixart, Ponc y Tapiés, y por otro el constituido por Puig, Guinovart, Mier y los que le siguieron; se habla también de la Escuela de Vallecas, mejor denominada Convivio —o que pudiera llamarse “Estudio Plural” porque en él se reunían varios pintores, sin dependencia sino como camaradas—, al que asistían, bajo la sombra protectora de Benjamín Palencia, Alvaro Delgado, ya fallecido, destacado retratista, Carlos Pascual de Lara, Francisco San José y, con menor proximidad, Gregorio del Olmo, Martínez Novillo y otros; mas creo que el encasillarlos de este modo es tan equivocado como si yo pretendiera apellidar “Escuela de Zaragoza” a una serie de pintores tan dispares como Pedro Guajardo, Luis Marín Bosqued, Enrique Vicente Aparicio, Juan Jimeno Guerri, Albiac, y otros jóvenes valores, por el hecho de ser aragoneses.

No obstante no seguir los fáciles caminos ya hollados, tiene puntos afines en su obra, sobre todo en la primera etapa —la del óleo—, con muchos de los artistas de su tiempo. Así, tienta las posibilidades de la abstracción geométrica, del triangulismo y, sobre todo, de la escultopintura. Esta, no emanada de las fuentes de Rodchenko, Mier o Guinovart, ni mucho menos en las de Sampere, Labra, Canogar, Millares y otros artistas, en algunas de cuyas obras —aun reconociendo su valor— más son constructores de objetos que pintores, sino de un tipo particular y propio que procura no sobrepasar los límites para que pueda seguir considerándose pintura. Para él, pintor de verdad, pintor exclusivamente, siempre ha

tenido la pintura un sentido tan noble y elevado que los aditamentos ajenos a los pigmentos —papel, madera, metales— que la desvirtúan, los ha rechazado por sistema.

En 1958 se casa con la que hoy es su mujer, Conchita, profesora de danza y gran admiradora de su pintura.

Otra faceta de este singular artista es el deporte. Lejos de la estampa manida del artista apocado, hosco, macilento, Guajardo se nos muestra decidido, extrovertido, afable y atlético. Desde niño le ha atraído el líquido elemento; los fines de semana que le permite su trabajo, acude al Club Motonáutico de España, y practicando la motonáutica y el buceo se desintoxica de la capital, a la vez que se comunica con el exterior. Incapaz de medianías, de quedarse en un plano secundario, pronto se apasiona por este bello deporte; posee una lancha que perfecciona personalmente y se decide a participar en competiciones nacionales. El es, a la vez, mecánico y piloto.

En junio de 1963 se presenta al campeonato nacional de motonáutica y se proclama campeón de España en la categoría 750 c.c. La fama que nunca ha buscado en lo que es su vida, la pintura, le sale al paso en lo que para él supone un mero pasatiempo. Le gusta competir en el deporte porque puede saberse con certeza quién es el primero; no así en arte que no es competitivo; se es, o no se es; se tiene o no se tiene espíritu; pero qué difícil es señalar el límite que separa los valores, si hasta se desconoce el factor decisivo entre el conocimiento y la experiencia.

En agosto del mismo año se celebra en La Coruña una competición con participación de pilotos españoles, alemanes, franceses, marroquíes y portugueses; le convencen para que intervenga en la misma y, al tiempo, le preparan una exposición de sus

lienzos en el propio Ayuntamiento. Fueron dos éxitos: consiguió el tercer puesto para España y sus óleos se vendieron todos en la inauguración, algunos adquiridos por relevantes personalidades entre las que Guajardo destaca el Conde de Fenosa por las atenciones que de éste recibió. El mismo día que terminaron las regatas, el Ayuntamiento le ofreció un caluroso homenaje en su doble vertiente de pintor y deportista.

Aunque el citado deporte le apasiona, se ve obligado a relegarlo, debido a que los resultados que va obteniendo en sus experimentos por conseguir la *cera púnica* le hacen suponer —no muy acertadamente, pues su meta es como los fuegos fatuos que en un momento se desvanecen— está próximo a la solución y esto le absorbe de tal modo que pospone cualquier otra actividad. Aun así, esporádicamente sigue participando y cosechando triunfos, como el VII Gran Premio de Madrid, en 1964, y el Premio Fiestas de San Isidro, en 1969.

Aparte la motonáutica, su contacto con el mundo consiste —por esta época— en una peña, que se reúne en su estudio, a la que concurren algunos futbolistas como Aparicio, Rial, Marquitos, Del Sol, Mateos; toreros como Julio Aparicio, José Ortega "Gallito"; actores como José Bódalo, y otros.

Entre los claroscuros de su perfeccionamiento como pintor y sus experimentos sobre fusiones, emulsiones y composición de los pigmentos, llega el año 1970 para él transcendental.

Cuando, a pesar de hacer honor mercedísimo a su ascendencia aragonesa, ya pensaba que sus desvelos iban a ser baldíos y que no lograría hallar la fórmula anhelada, por equivocación en uno de sus ensayos, se encontró observando, sorprendido, que había obtenido, fortuitamente, lo que en ¡dieciocho

años! de experimentos premeditados no había conseguido. La sorpresa primera dio paso a la alegría; le invadió el inefable gozo de haber hecho posible un imposible, sintiendo hecho realidad ese sentido poético de la vida que haría exclamar a Goethe, en boca de Fausto: "Detente, eres tan bello, instante delicioso..."

Tal vez, cuando decida dar a conocer la fórmula pueda parecer compleja o sencilla —así acontece siempre con las ideas felices— pero su posible sencillez o complejidad no cambia en absoluto el hecho de que ningún otro de los que lo intentaron pudo acercarse a un resultado positivo.

Una vez conseguida la clave, resolvió los problemas secundarios; comprobó que la causa del cambio en la coloración de los pigmentos y los grumos estribaba en la temperatura y momento de fusión; aprovechó el primer fenómeno para lograr las más variadas y puras tonalidades de color, y eliminó las imperfecciones realizando las fusiones y adiciones en el instante adecuado.

1970, su año decisivo, había de traerle una noticia triste: su marchante y amigo, el greco-canadiense, tuvo la desventura de tomar un avión que no llegaría a su destino. Se perdió en el mar junto con quince telas de Guajardo. Este se quedó sin protector y amigo en un mundo artístico desconocido y en apariencia impenetrable.

La pintura de Guajardo, aunque evolutiva en su conjunto, puede dividirse en dos etapas perfectamente delimitadas. En la primera, predominantemente figurativa, realiza sus óleos sobre lienzo, limitándose el artista a copiar aquello que ve, sin excesivo esfuerzo, aplicando los moldes académicos con estilo, soltura y un dominio del color y de las formas que hacen agradable su conjunto; pero

esta pintura deja al artista insatisfecho, considerándola "trabajo" y no deleite, por lo que ni firma las obras con su apellido. Unas, como excepción, las firma con su segundo apellido, Eguíluz —como Velázquez y Picasso, aunque éstos lo hicieran por diferente motivo—; otras, la mayoría, bajo el seudónimo de "Trazos" —como significativo de su estilo— reservándose el "Guajardo" para la pintura liberadora que piensa realizar. Es a partir de la muerte del marchante cuando comienza su segunda etapa, en la que, abandonando los métodos tradicionales, olvidándose del figurativismo absoluto, del óleo y de los lienzos, pintando únicamente con la técnica de la *cera púnica*, su obra adquiere una proyección y vida nuevas; ya no copia, con mayor o menor rigor, la Naturaleza, sino que pinta "lo que siente", en una especie de éxtasis que le inflama y enardece. Así, van surgiendo unos cuadros de maravillosa factura y fresquísimos colores representando paisajes espectrales y encantados que nos hacen sentirnos transportados a lugares ignotos, moles urbanas de grisáceo aspecto en los que más que los edificios quiere captarse el patetismo de un determinado instante, y la temática más variada —cuevas, aquelarres, cosmos y mundos submarinos— siempre fluctuando entre polos opuestos, pero en todos ellos predominando la fuerza, el misterio, el mensaje para un mundo letárgico que va perdiendo sensibilidad y conciencia de sí mismo porque sus puntos de apoyo se estremecen ante el aluvión de sucesos contradictorios.

Aunque en esta segunda etapa firma ya sus obras con su primer apellido, la verdad es que su obra no precisaría de este requisito, pues es el único artista que nos ofrece una técnica pictórica, en exclusiva, que no puede ser copiada ni imitada sin que, al

instante, aparezca como burda superchería. ¿No es esto realmente extraordinario cuando hasta célebres cuadros, como “La Odalisca”, no tienen legitimidad asegurada y se duda si una obra atribuida a Goya puede resultar luego de su destacado seguidor Eugenio Lucas?

Decidido a romper el anonimato en el que venía sesteando, prepara un buen lote de cuadros; los ve la directora de una galería y queda tan impresionada con esta muestra que le hace prometer que será en su sala donde exponga. Así lo hace; el 25 de febrero de 1972 pasa la prueba del fuego —como si de sampe-dromanriqueño se tratara— en la sala Aurelia, de Madrid, constituyendo el más rotundo éxito. Los críticos están de acuerdo en la importancia del hallazgo, en la pureza de los colores que obtiene y en la maestría de Guajardo. El público acoge con entusiasmo esta muestra creadora del trabajo y aún los que no entienden el alcance de la obra, perciben el mensaje que cada cuadro encierra, siendo la venta halagüeña. Un hecho merece destacarse: visita la exposición una persona que no precisa de adjetivos: el Marqués de Lozoya. Sorprendido ante el tríptico técnica-colorido-ejecución, dice al artista que tendrá mucho gusto en presentarle al público en una próxima exposición, lo que a su tiempo cumpliría.

Acto seguido se produce la explosión en cadena del interés general. Entrevistas para televisión, rueda de prensa en la Embajada Americana para informadores extranjeros, Radio Nacional le dedica hasta cinco programas —uno especial para la Voz de América— y otras emisoras, como Radio Intercontinental, Radio España, Radio Juventud, Radio Ceuta, etcétera, se manifiestan en los más elogiosos comentarios.

Le llueven los ofrecimientos; entre ellos selecciona la Galería Monigry que va a inaugurarse en Cádiz. Quiere ir a esta ciudad, "Tacita de Plata", porque sabe que el pueblo gaditano es de una fina sensibilidad, entusiasta y entendido.

Expone, y se repite el éxito. El pintor queda satisfecho no sólo porque la mayor parte de sus cuadros son vendidos en breve espacio de tiempo, sino porque comprueba que el público ha captado el sentido de su obra.

Después de un corto paréntesis, ya en Madrid, expone de nuevo inaugurando la Galería Bell-Art. Guajardo es presentado al público por el Marqués de Lozoya. Es el día 4 de noviembre de 1972 y su consagración definitiva como pintor de primera fila.

Además de los medios informativos nacionales, Agencia Efe transmitió un amplio reportaje que fue difundido por toda América. Le siguen llegando ofrecimientos para que exponga en Alemania, Canadá, Méjico, Japón y Norteamérica, pero no se presta a dar su conformidad porque sus cuadros altamente cotizados, se están vendiendo en Madrid con asombrosa rapidez.

En 1973, el escultor Santiago de Santiago le propone exponer juntos y así lo realizan. Es un buen complemento y un bello conjunto: escultura y pintura, relieve y sugerencia.

Después, nuevas exposiciones, éxito en París, trabajo y más trabajo y búsqueda constante desvelando los secretos de la luz y de la mente.

Hasta aquí la esquemática biografía de Guajardo. Retazos de una vida dedicada a la pintura. Con ilusión. Maravillosamente perseverante. Curiosamente innovador. Perseguidor del iris por todos los caminos arrancándole, como un mago, sus más valiosos secretos para nuestro gozo, aprovechándo-

se de una técnica inédita y de su sensibilidad agudísima.

Aunque ha alcanzado metas que para otros pueden suponer el cénit, para él sólo es punto de partida y apoyo para una proyección inmediata hacia perspectivas más amplias. Su pintura se vislumbra como transcendental en un *nuevo arte* gestante. Un arte dignificador, para todo el mundo, para la eternidad, encarnación de actitudes positivas, en el que color y sentimiento jugarán un papel tan importante como el que en su obra les ha asignado este pintor.

ANTECEDENTES DE SU TECNICA

He hablado de la *cera púnica* y de la *encáustica* como técnicas distintas y privilegiadas; pero no he establecido sus ventajas, sus diferencias ni sus orígenes, a no ser de pasada.

La *encáustica* consiste, principalmente, en la aplicación en caliente de una adición de cera a los colores, en sustitución del aceite, con objeto de hacer más duradera una obra o, al menos, con el deseo de mitigar en lo posible los perniciosos efectos del tiempo.

Los artistas van dejando, en una realización cualquiera, retazos de su alma, sentimientos encontrados que traducen en formas, en colores o en transformación de la materia. Pero entre ellos tal vez sea el pintor el que más sufre con su obra, pues el elemento principal, el color, es frágil, fugitivo.

Si en un cuadro no logra la pureza necesaria, quedará insatisfecho; si conseguida no puede conservarla, su impotencia le hará sentirse desilusionado.

La cera es eficaz contra la humedad, la presión atmosférica, los cambios climatológicos y demás elementos que intervienen en la destrucción de la materia; pero, además, encierra una principalísima circunstancia que hace elevar su valoración artística, cual es el que permite obtener unos colores totalmente puros, realizando las obras con una frescura y lozanía realmente exquisitas.

Estas dos características, duración y belleza, es lo que se buscaba con la *encáustica*; no obstante es una técnica de por sí imperfecta, pues al tratarse de una fusión, además del natural enturbiamiento, su duración no podía ser extremadamente larga, por resquebrajamiento al cambio de temperatura. Por otra parte, tenía una gran limitación en su aplicación, pues se solidificaba fácilmente, y ello restaba posibilidades artísticas de expresión.

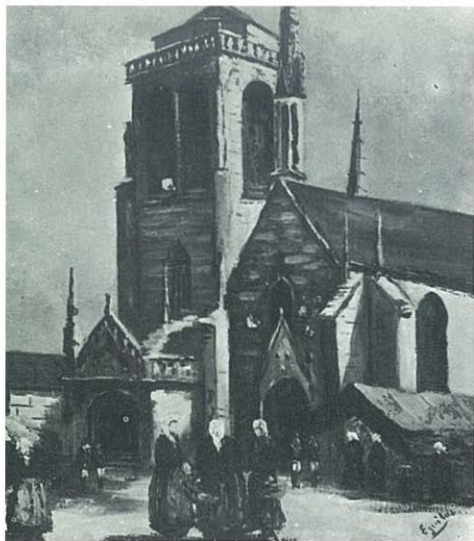
¿Cuál era, pues, el ideal? La respuesta la encontramos en la *cera púnica*, técnica así denominada por su gran uso entre los cartagineses, que ofrecía insospechadas ventajas sobre aquélla, pues compeñando e incrementando sus virtudes, salvaba sus defectos.

Mas ¿de dónde procedía la primitiva? ¿En qué época y país se realizó el descubrimiento? Para responder a estas preguntas es preciso remontarse a la noche de los tiempos, a la cuna de la civilización, Egipto, de donde, según los escritos de los antiguos, procede.

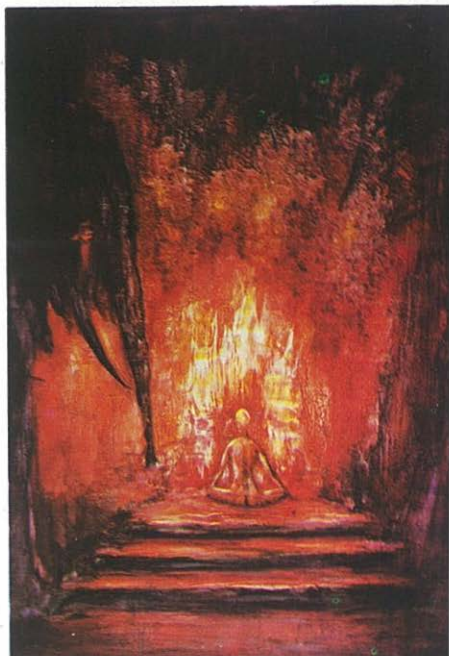
No es mi propósito perderme en divagaciones, sino esbozar, aunque someramente y con naturales lagunas, el nacimiento, evolución y vestigios de una técnica, origen de otra más perfeccionada que es la que emplea, de forma exclusiva, este gran artista que es Guajardo.



Predestinación, 1975.



Aldeanas. Oleo, 1952.



**Cristo y su sabiduría.
Cera púnica, 1975.**



Marina. Oleo, 1960.

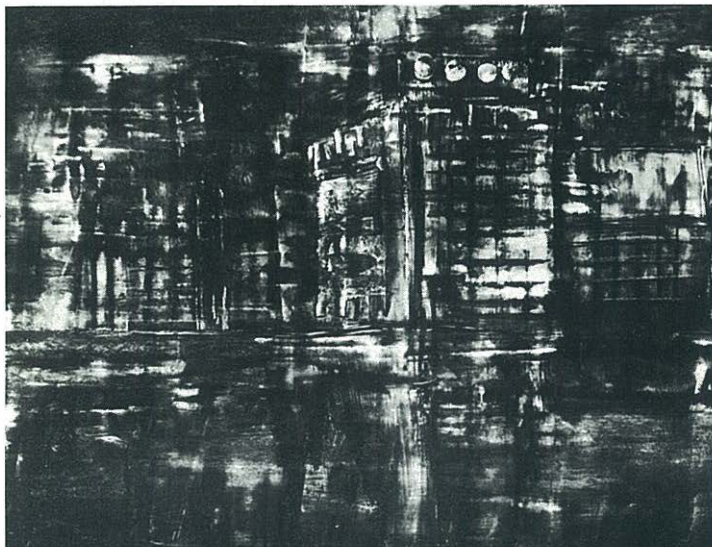


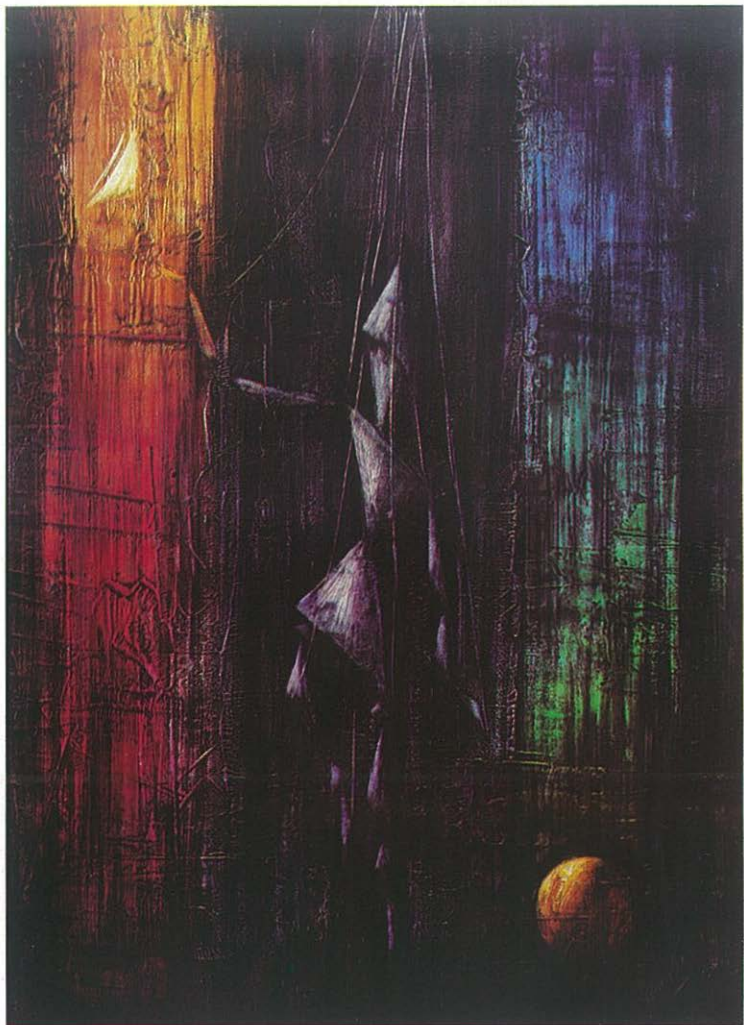
Más allá de la Atlántida, 1976.



Fuerzas telúricas, 1974.

Holocausto, 1973.

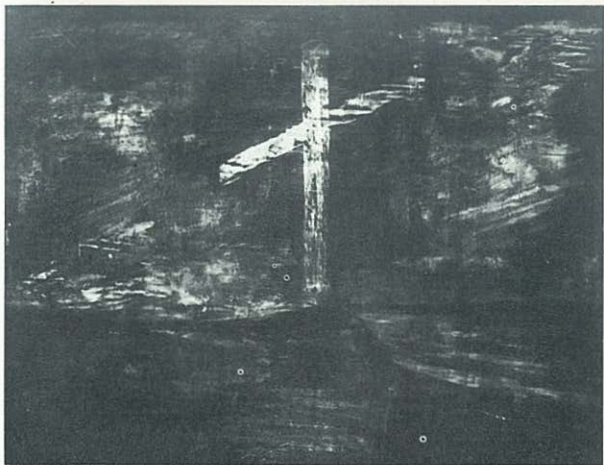




Alma en tránsito, 1972.



Soñado, 1973.

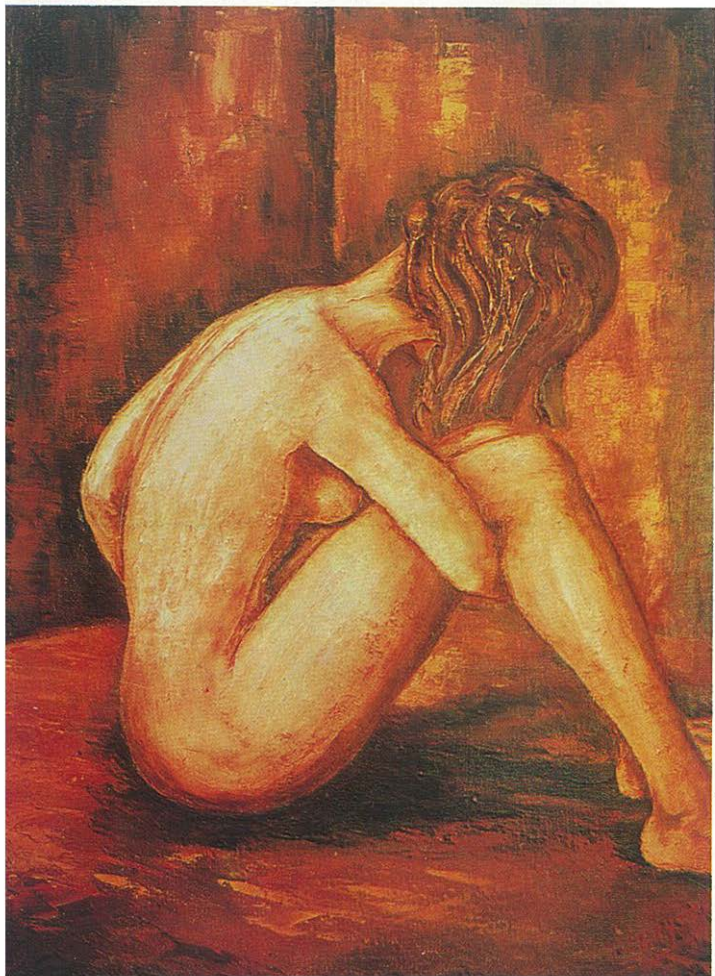


Llegará,
1973.



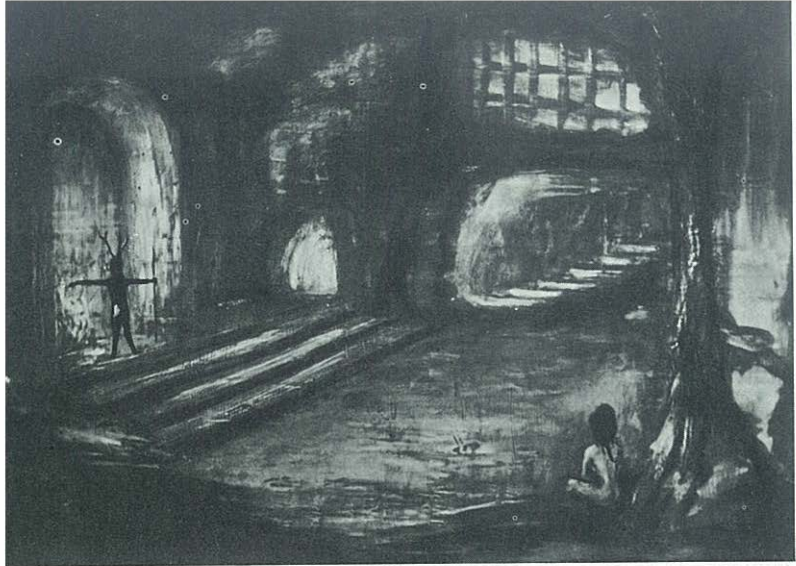
Sueño de una noche
de Freud, 1974.

Desnudo. Escultopintura, 1965.

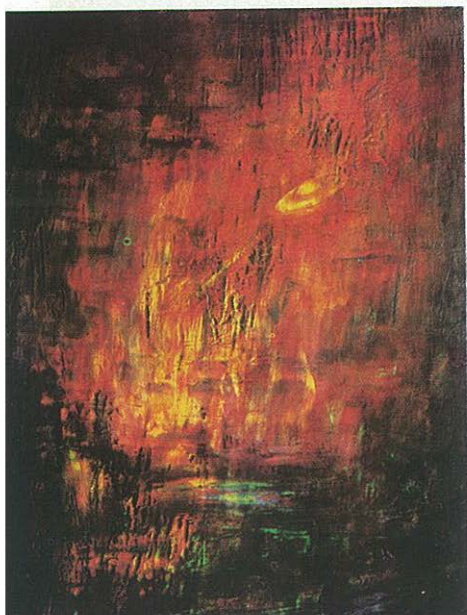




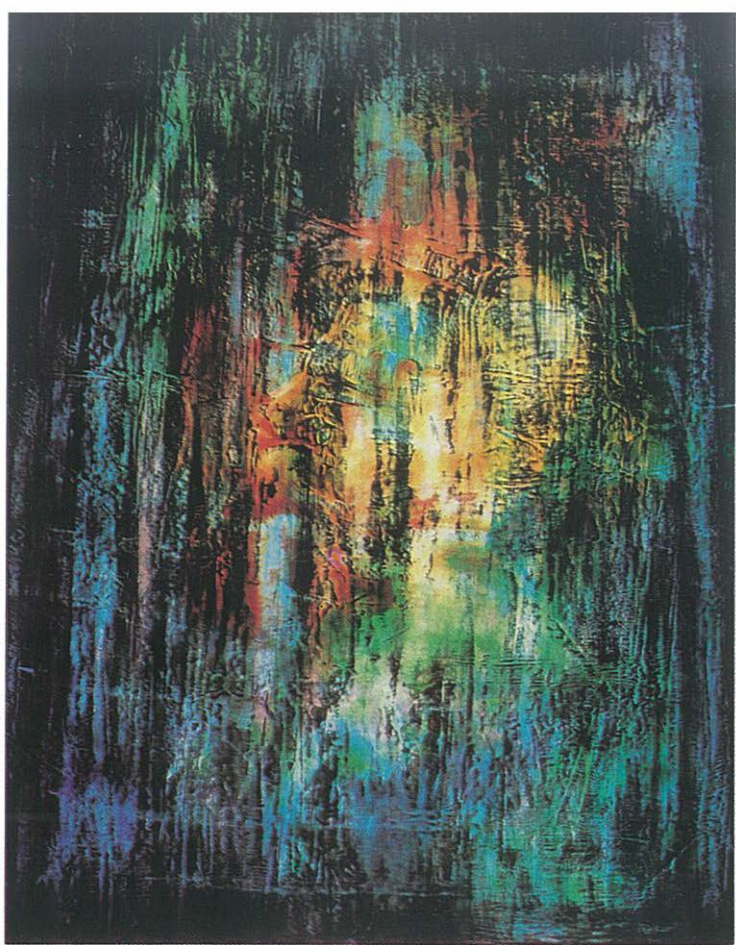
En diagonal, 1972.



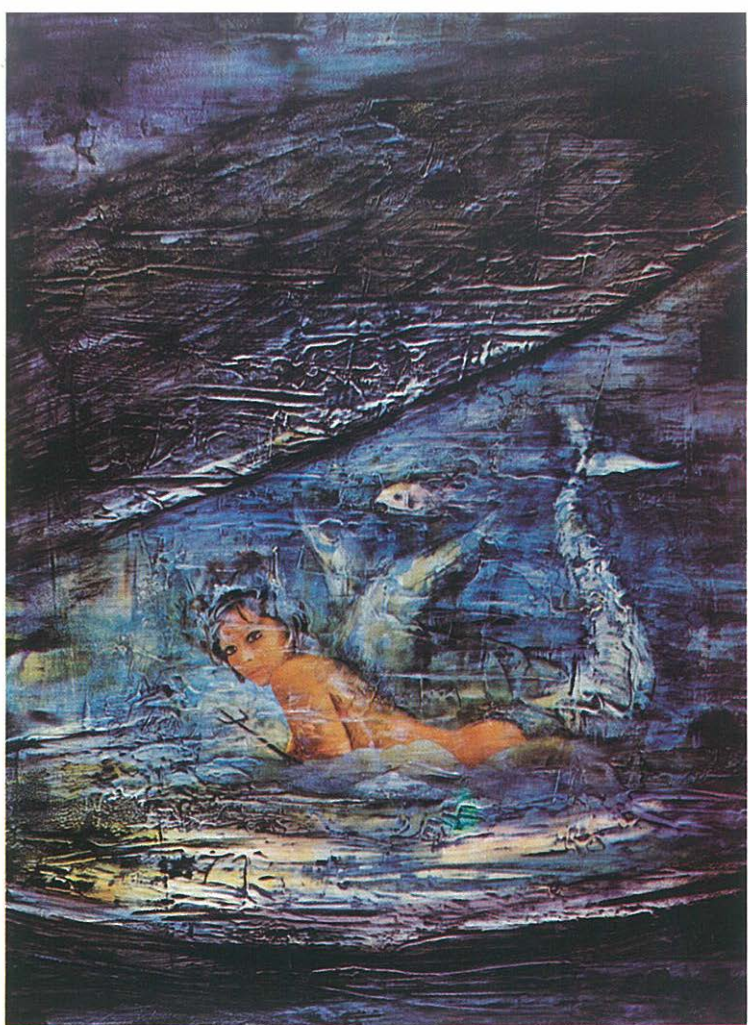
En las entrañas, 1974.



Sodoma, 1974.



Creando al hombre, 1971.



Perla de Tritón, 1976.



Antimateria, 1971.

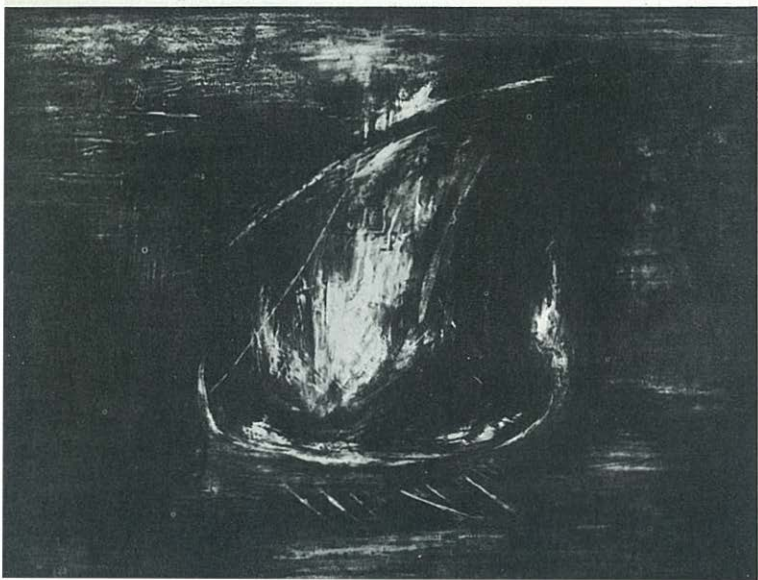


Ave real, 1972.



Recuerdo.
Oleo, 1960.

Ardiendo bajo las aguas, 1970.

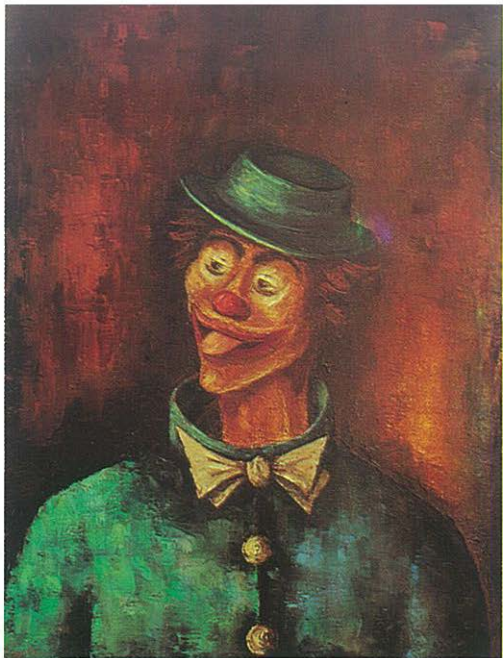




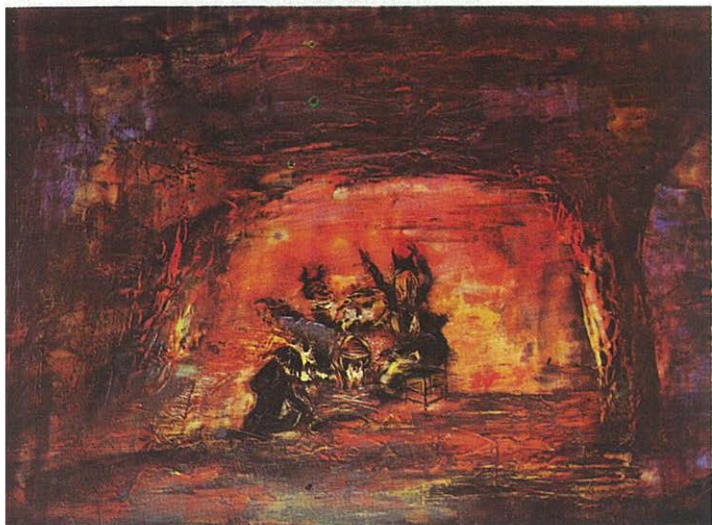
hacia el año 2000,
1971.



Pieles rojas, 1972.



Payaso.
Oleo, 1970.



Aquelarr
1972.

Sabido es que en el antiguo Egipto la pintura ocupaba un lugar secundario y complementario de arquitectura y escultura. Representaba lo que hoy llamaríamos —aunque no esté de acuerdo con una clasificación de las Artes— un Arte Menor; pero también es cierto que ya en la época neolítica se utilizaba la pintura, como lo prueba un rarísimo fragmento existente en el museo egipcio de Turín.

El legendario pueblo egipcio de maravillosa civilización, vencedor de la materia y perpetuador del espíritu, realizaba sus obras para la posteridad sin importarle el sacrificio. Para él, sólo eran materiales nobles los que perduraban; por eso dominaron la técnica del trabajo de la piedra y derivados —pastas de vidrio y esmalte— de una forma maravillosa y profunda.

Está generalmente admitido que la encáustica proviene de la primitiva y antiquísima civilización egipcia, aunque se ignora si se llegó a dichas técnicas en las primeras dinastías. Es muy posible que así fuera. Guajardo, a través de fusiones sucesivas de la cera, pigmentos y hasta sesenta y cuatro productos naturales, llega a conseguir el esmalte; si los egipcios eran maestros en la obtención y aplicación de este material y no poseían otros productos que los naturales, si a ello se agrega su afán por dotar a sus creaciones de esa eternidad que presidía todos sus actos, no sería extraño que profundizando en su perfeccionamiento llegasen al conocimiento del esmalte y, una vez poseído, despreciaran los resultados intermedios como menos duraderos.

Que la abeja tenía un gran significado para los egipcios primitivos, y por tanto sus productos serían conocidos y explotados, lo demuestra el hecho de que antes de que Menes, primer faraón, unificase el Alto y Bajo Egipto, el reino occidental del Delta tenía

como símbolo la abeja, y ésta aparece grabada en múltiples relieves, como puede observarse en el retrato funerario de Kefrén y en la inscripción de un trono de Micerino.

El hecho de que también llegasen al esmalte a través de la fundición de silicatos-arena, cal, carbonato de sosa, carbonato de cobre, etc., no descarta la posibilidad apuntada.

El gusto por los esmaltes, con sus colores vivísimos, data de las dos primeras dinastías, en las que tuvo un rápido progreso, pero floreció principalmente en época de Amenhofis III, cuyo palacio poseía extraordinarios motivos ornamentales que fueron imitados posteriormente por la Grecia prehelénica.

La exultante policromía del esmalte y la dureza del mismo, binomio belleza-eternidad, cautivó a los egipcios, que lo utilizaron profusa y artísticamente.

Los egipcios dominaban todas las técnicas y entre ellas destaca el conocimiento de las pastas. Los perfumes, por ejemplo, tanto se usaban líquidos como se incorporaban a una emulsión grasa, casi sólida. El mosaico denominado por su forma "cloissonné" se hacía soldando laminillas dispuestas como tabiques en cuyos espacios intermedios se introducían, en principio, piedras de colores o pastas de esmalte y, posteriormente, esmaltes fundidos líquidos. Con pastas vítreas están contruidos objetos de ejecución realmente maravillosa, como el símbolo Hathor existente en el Museo de El Cairo.

Conociendo las cualidades esenciales de todos los productos naturales, especialmene de la cera empleada en los embalsamamientos, así como los secretos de emulsiones y fusiones, no es extraño que estuvieran en posesión de ambas fórmulas.

Las pinturas murales de Mari (siglo XVIII a. C.) han subsistido a través de milenios, como prodigio de

conservación de los colores, tal vez debido a que en su factura al temple, como después harían los griegos y romanos, entraría la cera como uno de sus componentes.

Las necrópolis tebanas del siglo XV a. C. y los hipogeos de Beni-Hassán constituyen otros magníficos testimonios de las cimas conseguidas en la pintura egipcia, en la que destacan el colorido preciosista, fresco, delicado, espontáneo y un elegante diseño de sello inconfundible.

Señalo esquemáticamente estas notas para que ayuden al lector a situarse en la lejana época que alumbró esta técnica por vez primera y vislumbre el alcance de lo conseguido por Guajardo que supone como recobrar un perdido tesoro de generaciones primitivas legándolo a nuestra civilización.

¿Cómo pudo propagarse desde Egipto? Es muy posible que fueran los fenicios quienes transmitieran dicha técnica, pues eran buenos marinos y como tales estuvieron al servicio de los egipcios, de los que absorbieron parte de su cultura, como puede apreciarse en los platos fenicios de estilo egipcio que se conservan en el Museo del Louvre. Como sus naves recorrían las islas del Egeo hasta las costas de Tracia y la embocadura del Helesponto, pudieron conocerla de ellos los griegos, que fueron los que, con más seguridad, la perfeccionarían con esa su maravillosa potencia creadora.

¿No hicieron los fenicios de la púrpura un objeto de su comercio y ésta es, al parecer, de origen cretense? Igual pudo acontecer, aunque en menor escala, con la técnica a que vengo refiriéndome. Si los cartagineses fueron los que usaron con mayor profusión la *cera púnica* no es muy arriesgado

pensar que pudieron adquirirla de Utica, colonia fenicia situada no lejos de Cartago y fundada en el siglo XII a. C.

Otra puerta de posible expansión puede situarse en Byblos, puerto de la costa del Líbano, considerado como lugar de peregrinaje por los egipcios, y al que, además, solían acudir para proveerse de las incorruptibles maderas de cedro que utilizaban para los ataúdes, pues así sucedió con los pectorales ejecutados con el sistema "cloissoné".

Posteriormente, durante la época saíta, los hefenos tuvieron las fronteras abiertas para comerciar con Egipto. Al poco tiempo lo visitan Platón, Herodoto y otros escritores que fomentaron en los griegos la utilización de las formas y las técnicas que habían observado.

Finalmente, durante la época ptolomeica, Alejandria era ya un centro de cultura griega en la que se fundieron las dos civilizaciones más transcendentales de la historia: la egipcia milenaria y la griega renovadora.

Algunos autores opinan, erróneamente, que el paso a Grecia de la encáustica sólo data del siglo IV a. C. Con sólo leer a Plinio y a Dioscórides que nos hablan sobre los pintores griegos, queda desvanecida cualquier duda a este respecto. Otros lo sitúan en el siglo VII a. C., tal vez pensando en la colonia griega Naukratis fundada por Mileto en el Delta del Nilo, unos 600 años a. C.

Plinio, como buen romano, incurre en inexactitudes y atribuye el invento de la encáustica a Aristides de Tebas, que vivió por los años 340 a. C.; sin embargo, como él mismo observa, se conocían pinturas de este tipo ejecutadas por artistas anteriores.

Lo que se ignora, realmente, es cuando la encáustica fue perfeccionada y cedió paso a la cera púnica como medio de expresión artística.

La única constancia cierta que nos queda de la pintura y los pintores griegos es lo que escribieron sus contemporáneos. Los artistas más sobresalientes gozaban del aplauso y admiración del pueblo, llegando algunos a conseguir ciudadanía honoríficas. Tal es el caso del insigne Polignoto de Tasos (siglo V a. C.), que pintó memorables murales en el templo de los Dióscuros en Atenas y las decoraciones murales de los Pórticos de los Cnidios, en Delfos.

Es precisamente éste, junto con los celebrados pintores Pausias y Arístides los que utilizan la encáustica perfeccionada y la cera púnica, como técnica normal en sus admirables murales, consiguiendo un amplio desarrollo artístico.

La pintura de Polignoto, al decir de los antiguos, era realmente extraordinaria y no de perspectiva monofocal, sino que, por realizarse como friso, estaba concebida para ser contemplada desde varios puntos de vista.

No obstante, fue Pausias el verdadero maestro de la encáustica, consiguiendo un pleno dominio de esta técnica, que es particularmente lenta y difícil, alcanzando una excelente vivacidad cromática.

Creta, Etruria, Fenicia, Cartago, Roma, etc., llegaron a conocer esta técnica aplicándola con mayor o menor intensidad, pero con maestría. En las localidades romanas de St. Médard-des-Prés y Tongres han aparecido equipos de pintor que lo confirman y que quizás no sean distintos de los utilizados en época helenista.

El equipo de Tongres constaba de espátulas, pinceles, una veintena de pocillos con colores disueltos y un centenar de pastillas de colores para preparar.

El de St. Médard-des-prés, más completo y que debió utilizarse para la pintura a la *encáustica*, contenía espátulas, restos de pinceles, "estilos", morteros y almireces para mezclar los colores, paletas de basalto y cuarzo y colores que se conservaban en 80 botellitas de cristal. Sólo los desastres, las guerras, las rapiñas y el paso de milenios han impedido que podamos disfrutar de los prodigios que los antiguos realizaron con dicha técnica en la que los colores permanecen maravillosamente incólumes.

LA CERA PUNICA

Es forzoso rendir el homenaje de nombrar a Plinio y a Dioscórides, quienes, además de Vitrubio, son quienes nos documentan en diversos pasajes sobre el procedimiento de obtención y aplicación de las técnicas aludidas, aunque sea de una forma incompleta y a veces contradictoria. Plinio nos dice que en la antigüedad existían diversas formas de encáustica: a la cera, con el estigma candente; sobre el marfil, con el "centrum" (punzón) y una tercera que resistía las pruebas más duras hasta el extremo que su utilización práctica la encontraron aplicándola para pintar las naves de guerra, "por su resistencia al agua, al sol, al salitre y a los vientos"; este tercer sistema es el de la *cera púnica*. Añade que era conseguida por triple fusión, no por emulsión, y que en estado licuado se daba con el estilo o espátula y pincel. Esta característica del empleo del pincel de una forma más sencilla y prolongada es una de sus virtudes principales por cuanto significa que la materia puede

ser domeñada y se presta a la utilización plástica de una forma artística sin reservas, al contrario que la anterior con la que la expresión en las figuras toma caracteres pueriles debido a las limitaciones de su uso y en la que no podían obtenerse los colores y tonos en su total pureza dado que el procedimiento de ejecución consistía en sucesivas licuaciones, con "cauterios" o hierros calientes, de la cera coloreada, con lo cual, si bien permitía su aplicación y modelado, quedaban quebrados los colores.

Es tal la posibilidad de conservación de los colores originales de las obras así realizadas, que ya Plinio escribió haberlas visto, a los 900 años de su ejecución, conservando los colores el brillo, pureza y lozanía de cuando fueron pintadas. Plutarco compara a los amantes con la *encáustica* diciendo que ambos son perdurables porque adquieren la dureza del fuego y cuyo color no se pierde jamás. Prueba del estado de conservación de estas obras antiquísimas, que sobrevivieron al mundo antiguo, se encuentran en los museos del Louvre, El Cairo, Tunicia y otros varios. ¿No es admirable que después de varios siglos conserve una obra sus matices originales y la frescura del color?

En el Fayûm y Hawara (Egipto) aparecieron una serie de retratos a la cera, del arte griego tardío, que se encuentran actualmente en un perfecto estado de conservación sin necesidad de recurrir a los medios de que hoy dispone la ciencia para restaurar las obras de arte, en cuyas reparaciones siempre se pierde parte de "vida", de originalidad.

Las célebres pinturas de Pompeya, realizadas al fresco, al temple y a la *encáustica* —reflejando procedimientos empleados en la pintura griega clásica y helenística, según Bianchi-Baudinelli— eran, al decir de Venuti, "más hermosas que las obras de

Rafael". Es el descubrimiento de las ciudades sepultadas por el Vesubio con sus admirables tesoros artísticos, el que abre paso al clasicismo de Goethe y Schiller, haciendo exclamar a éste:

«¿Qué milagro sucede? Anhelamos unas fuentes potables, ¡oh tierra!, y ¿qué es lo que nos envía tu regazo?...

¿Vuelven quizá las generaciones idas?...»

En la mayor parte de la pintura de la antigüedad intervenía la cera de algún modo; unas veces formando parte integrante de los colores, otras agregándola a la obra ya terminada para resguardarla de las inclemencias del tiempo y favorecer su conservación como un simple barnizado. Por lo general los colores eran diluidos en la cera mediante una emulsión y esto traía como consecuencia que la mezcla no fuese perenne; solamente griegos y cartagineses, y posiblemente los egipcios, comprendieron la necesidad de que cera y pigmentos formasen un cuerpo nuevo que garantizara la duración propia de la cera con la fluidez precisa para su aplicación artística, sin detrimento del color.

El profesor Max Doerner, en su libro "Los materiales de la pintura y su empleo en el Arte", habla sobre los escritos de Plinio, añadiendo que pintores de todos los tiempos han intentado la fórmula de la *cera púnica*, pues estas palabras habían despertado siempre esperanzas fantásticas; mas como no la habían conseguido, estaba considerada como química e irrealizable. Cita a Berguer, el cual creía, equivocadamente, que se trataba de una emulsión. Pidoll, discípulo de Marées, fabricó una emulsión de cera, potasa y huevo, como un temple al huevo mejorado, pero naturalmente estaba muy lejos de

haberlo conseguido, no tratándose más que de un "jabón a la cera".

Las fórmulas mencionadas declinaron poco a poco hasta quedar perdidas en los albores de la Edad Media.

En el siglo XIX se consagra a su estudio el pintor francés Paillor de Montabert, discípulo de David, basándose en los escritores griegos; pero no supo darle el entronque adecuado, por lo que fracasó.

Sería interminable la lista de los artistas que intentaron descubrir esta técnica; algunos, lo más que consiguieron fue realizar la *encáustica* pero no lograron ni remotamente la *cera púnica*. No hay que olvidar que la cera experimenta una dilatación, con el calor, diez veces mayor que la piedra o la madera y una contracción de igual intensidad. Si a ello se añade que con el frío se torna muy quebradiza por lo que se agrieta y separa del soporte, se tendrán los inconvenientes que es preciso vencer para lograr el éxito. La primera los salva sólo en parte; la segunda, tal vez por la elevada temperatura que adquiere en las fusiones, los supera totalmente, conservando una estabilidad prodigiosa sin temor de desprendimiento. El conservador Dr. A. Stois publicó en 1953 un estudio sobre esta materia, en el que se aproxima bastante a la realidad en muchos puntos. El Dr. Jacobi preparó un compuesto de acetato de polivinilo y otros productos que han conseguido resolver el problema de la aplicación de la *encáustica*, permitiendo realizarla como una sencilla pintura al temple. Naturalmente, no se trata más que de una mezcla obtenida mediante emulsiones. Cuanto más se acerca la *encáustica* a la *cera púnica*, más se aproxima a la perfección. A pesar de ser aquélla, únicamente, como un punto de arranque, Pablo Girod, en su libro "La Pintura Antigua", dice que la

pintura con este sistema ha durado tanto tiempo que ha sobrevivido hasta nuestros días sin que pueda decirse lo mismo de las pinturas resueltas al óleo, ya que en éstas, a los pocos años, los colores se apagan y los valores se alteran, por lo que la sensación que producen los colores y calidades originarios queda perdida en gran parte.

Ante el fracaso reiterado de los que le precedieron, necesitó Guajardo de una gran fortaleza de espíritu y una convicción absoluta de las ventajas que el hipotético descubrimiento había de reportarle para decidirse a emprender sus ensayos.

Durante muchos años había trabajado con las técnicas convencionales del óleo, temple y similares; pero consciente de que su obra realizada por tal sistema tenía una corta duración, en cuanto a la perfecta conservación de sus cualidades cromáticas, anhelaba conseguir para ella una duración ilimitada que le permitiera una permanencia en el futuro. Esta meta, bien merecía los múltiples fracasos que sufrió y los miles de horas y días sacrificados en vano. Ni se arredró, ni desistió de su empeño, y, como premio, la voluble fortuna quiso otorgarle la gracia del descubrimiento, haciéndole revivificador de lo imposible.

No puedo descubrir el quid de la fórmula de Guajardo, pues por hoy pertenece a su exclusivo patrimonio, pero sí daré a conocer algunos pormenores ilustrativos de esta técnica que con merecimiento debe denominarse ahora "guajardina".

Empezaré diciendo que, al contrario que en la *encáustica*, donde cera y pigmentos constituyen una simple mezcla, en la *cera púnica* ambos elementos se transforman en un cuerpo distinto de sus componentes y homogéneo: en su constitución se han precisado hasta un total de sesenta y cuatro productos naturales, como el platitanio, la miricina y oxida-

ciones del alcohol vinílico. Dichos productos son fusionados con la cera de abejas, despreciando las ceras minerales, ceresina, ozoquerita, etc., pues aunque permitían elevar el punto de fusión no podían sustituir con ventaja a la cera natural. Emplea agua del Mar Menor, por su riqueza en sales, reforzándola con otras, entre las que se encuentran la "sal de acederas" y el oxalato de potasa.

La cera ha de ser virgen, es decir, de panales sin incubar por la reina, para evitar impurezas, siendo decolorada en la primera fusión y puesta a secar al sol en paneles para obtener una perfecta blancura, con objeto de que los pigmentos a los que luego irá combinada conserven su máxima pureza.

En la segunda fusión es donde le da a los componentes una elasticidad especial que le permite colgarlos en hebras o hilos mediante otro aparato, también de su invención, similar a una percha múltiple, con objeto de secarlos. Es en esta situación donde puede observar la uniformidad y transparencia del compuesto, su carencia de grumos y otras virtudes que le son precisas para poder realizar posteriormente su obra con las máximas garantías de seguridad y eficacia, puesto que cualquier defecto primitivo resaltará después como con lente de aumento. A continuación muele el producto, ya seco, en unos morteros de acero inoxidable, con lo que está preparado para su siguiente e importante paso: la tercera fusión.

Plinio decía que eran necesarias tres fusiones, y así es en efecto; pero lo que no mencionaba es que en esta última es donde se produce la transformación, el cambio maravilloso; lo que era mezcla pasa a ser combinación, naciendo un nuevo cuerpo entre burbujas borboteantes. Es la fase más delicada porque en ella se realiza la perfecta conjunción de

los pigmentos con la cera. La temperatura, por mediación de productos naturales que actúan como catalizadores, se eleva por encima de la de ebullición de la cera, casi a los 100° C; unos grados menos de los necesarios, y la pretendida combinación se quedará en simple catálisis; unos grados más de los precisos y los pigmentos cambiarán de coloración y naturaleza haciendo estériles los trabajos anteriores. Pero aún hay más: si la adición de los pigmentos no se realiza en un preciso momento, puede conseguirse un producto imperfecto, pues aparecen los grumos o coágulos, y no se consigue la fluidez necesaria para manejarlo con la precisión que se requiere. Cada color base requiere las mismas delicadas y laboriosas operaciones de obtención. Qué lección para esos artistas vividores de prisas y cronometradores de facturación.

Ya está conseguida la preciada materia. Ha salido a la luz como una anhelada criatura que tuviera vida. Ahora hay que educarla, buscar su aprovechamiento, mantenerla en ese punto necesario para que sea útil, y para ello es preciso inventar nuevos aparatos, espátulas, pinceles especiales.

Guajardo, respecto a su obra, piensa en todos los detalles. Como era su deseo, ya puede pintar con unos colores puros como el iris y una materia de duración ilimitada; pero le queda por resolver algo importante, como es el decidir el soporte. Desecha la tabla porque al paso de los años acabaría resquebrajándose debido a que con los cambios de temperatura se hincha y encoge; el lienzo lo desestima por su "higroscopicidad", pues en él, por la relativa humedad del aire, están las pinturas en constante movimiento y envejecen más rápidamente. ¿Qué hace entonces? Elige un soporte papirizado que luego adhiere a un

tablero de conglomerado, con lo que evita los inconvenientes de los sistemas nombrados.

Con la *cera púnica*, eliminadas las contracciones y dilataciones como consecuencia de las fusiones, comprobada su perfecta adherencia, no sólo se obtiene la duración de la obra, sino que el color perdure, sorprendentemente, sin enturbiamientos; esto no sucede en las pinturas al óleo debido a que llevan en su seno el cáncer del aceite, pues éste no seca por evaporación, sino por oxidación, y altera el color, degradándolo, ni en las pinturas al agua, por el empardecimiento del soporte y su decoloración a la luz.

Guajardo ha experimentado algunas posibilidades de su fórmula, llegando a conseguir en la quinta fusión unos preciosos esmaltes cuya aplicación o derivaciones no quiere sondear, por ahora, aunque en un futuro no lejano puede depararnos agradables sorpresas a los amigos del Arte.

Resulta emocionante comprobar que aún quedan hombres con verdadera vocación investigadora que están dispuestos a despreciar los sacrificios y elegir la difícil senda del trabajo lento y delicado en aras de una obra más perfecta. Porque Guajardo sabía, y lo aceptó de antemano, que la aplicación de la *cera púnica* es muy costosa y prolija en su preparación, así como que requiere un absoluto dominio de los colores y formas porque resulta difícilísima la corrección debido a la rapidez con que pierde su domesticidad la materia. Y es que para un verdadero artista no deben contar el tiempo ni las dificultades, pues de otra forma se acaba discurriendo por los anchos y cómodos caminos donde se nutre la vulgaridad.

Para dar una idea de la laboriosidad de ejecución de un cuadro de Guajardo, diré que, sin contar el tiempo empleado en la obtención de la materia

prima, supuestos análogos, temas y dimensiones y un mismo estado de máxima concentración, pues de otra forma la diferencia se incrementaría, se tarda de cinco a seis veces más tiempo en realizar un cuadro con dicha técnica que el que se emplearía pintándolo con el usual del óleo. Tal vez en ello radica la clave de su desuso, cuando el artesanado fue perdiendo posiciones ante la invasión del maquinismo arrollador.

Pintar un cuadro a lo "guajardino" requiere varias fases, normalmente cinco, y la materia no permanece inalterable mientras tanto. Está en ebullición en las dos primeras; en la tercera se consigue el mismo estado mediante catalizaciones sucesivas, que no ocasionan alteración; en las dos últimas la materia únicamente está caliente.

Su mecánica de trabajo consiste en un alternativo empleo de espátula y pincel, naturalmente de características particularísimas. Tiene preparada de antemano una gama de colores "fríos" y "cálidos", o, como diría Plinio, "austeri et floridi". Dichos colores, contenidos en sus respectivos recipientes, están únicamente a falta de unos determinados elementos catalizadores que agrega cuando van a ser aquéllos empleados.

Así, mediante hábiles combinaciones del más puro color, por superposiciones de finas capas o toques transparentes, surge, como por arte de magia, tersa y pulida, la obra sinceramente admirable de Guajardo, todo vocación y entrega, símbolo en el siglo XX de un artesanado glorioso que nos legó maravillosas obras de arte a cuya emulación, a pesar de los avances del automatismo, jamás podrán aspirar con posibilidades de éxito las más perfectas máquinas, precisamente porque les falta espíritu y es éste, como decía Goethe, "el que vivifica toda técnica".

SU PINTURA

La primera gran dimensión de la pintura de Guajardo es el color. Inunda éste todos sus cuadros como en una maravillosa fiesta multicolor que hubiera recogido los brillantes rayos de una explosión del iris, multiplicándose en un sinfín de efectos y vibraciones y dividiéndose en mil tonalidades diferentes.

En sus composiciones, el color crea las formas, los contornos, los volúmenes y hasta hace entrever los pensamientos, dándonos la sensación de una valiosa joya que nos subyuga. Con él, la fuerza creadora del artista nos transporta fácilmente a los mundos ignotos de la mente, distintos y maravillosos, y nos permite vislumbrar las incalculables posibilidades cromáticas de su técnica. Es el principal de los elementos que intervienen en su obra, al menos en una visión sincrética. Si se profundiza aún más en su pintura, se observa que no es únicamente el color el que logra detener el interés y sacudir la sensibilidad del espectador, sino que existen otros

factores que intervienen decisivamente en la captación primero, y en el entusiasmo después, como analizaremos más adelante, aunque sea en simple esbozo, con la anotación de una serie de datos, el descubrimiento de unos ángulos o el enfoque de unos puntos desde los que la obra de Guajardo puede ser examinada. Entonces se verá, igualmente, que dicha obra no rinde pleitesía al color, sino que es éste el que se pone al servicio fiel de aquélla.

Mas como lo dicho corresponde propiamente a su actual pintura con la cera púnica, quedaría incompleta esta monografía si no aludiera a la que realizó al óleo sobre lienzo. La línea evolutiva de Guajardo es sencilla; tanto, que me atrevería a decir que más que evolución ha sido ruptura; pues, aún a riesgo de un retroceso, se ha saltado andaduras que en otros hubieran sido precisas para evitar el fracaso. En él sólo hay dos etapas. Claramente diferenciadas. Con técnicas, propósitos y realidades absolutamente diferentes. El cambio ha representado un avance arrollador, como pudo quedarse en retroceso definitivo. Podría decirse de su pintura que ha conocido la penumbra y después, merced al espíritu vivificador del artista que ha sabido vencer las sombras, la penumbra ha dado paso a la luz. Su primera etapa corresponde a lo que podríamos llamar de claroscuros —la del óleo—; la segunda es la de las bellísimas realizaciones a la cera púnica.

Puede parecer un salto absurdo, mas en modo alguno es exacto. El paso de una a otra etapa está condicionado por dos determinantes: por una parte, fue consecuencia inevitable de una conciencia de frustración de ideales por considerar conocido y dominado el trabajo que realizaba, carente de interés, mero ejercicio, y, consiguientemente, sin la compensación anímica que el artista necesita para

llenar su existencia, lo que sucede únicamente cuando sabe que en verdad está creando, haciendo arte sentido, de comunicación, que llega a los demás, aportando experiencias y con el que se siente identificada su personalidad; por otra, su extraordinario descubrimiento de la técnica a la cera le ofrece el punto de apoyo que precisaba para vencer su inercia. Por ello, resulta lógico el cambio de una pintura que no le producía emoción —a él, tan inquieto— por otra centelleante, luminosa, saturada de sus propias sensaciones, con la que siempre había soñado.

Siguiendo la pauta impuesta a lo largo de esta monografía, ciñéndome a un orden cronológico, examinaré la primera etapa de Guajardo que se prolonga, como profesional, desde 1952 a 1970. Ya hemos visto en su biografía cómo este artista es un pintor por vocación; lleva la pintura metida tan dentro de su alma que pienso son inseparables. Así, aun cuando no está totalmente convencido de lo que realiza, lo ejecuta con finura, destreza y honradez. Dentro del ámbito de lo figurativo, en su estilo se advierte ese toque magistral, propio de su carácter y personalidad, que había de reportarle la seguridad de tener vendida por anticipado su creación artística. Esto condicionaba su actividad en cierto modo; pero no olvidemos que se encontraba en esa fase de la vida en que se hace realidad el "primum vivere, deinde filosofare" —lo primero, antes de nada, vivir—.

Casi como prolongación de su aprendizaje por las pinacotecas, representa un costumbrismo al que siempre aporta un algo poético, un ruralismo de estudiada quietud y serena paz en el que apenas si el adivinado movimiento de los personajes rompe el reposo de las líneas, o sencillas marinas con figuras de pescadores. Son cuadros, reflejando rincones y escenas, que tienen vida, colores y luces, en los

que consigue unas calidades realmente desusadas y personalísimas, aun dentro de su convencionalismo.

Con la delicadeza y el amor de los maestros primitivos que ha estudiado, va poblando sus lienzos con la rica temática que le ofrece la Naturaleza, transformándola según su particular visión, esencializando las cosas y los personajes mediante hábiles pinceladas que, frecuentemente, son cortas y nerviosas para mejor expresar el movimiento. En esta pintura sólo es preciso mirar para comprender. No existe más carga emocional, salvo algunas valiosas excepciones, que la que puede radicar en la capacidad de síntesis y de expresión propia del artista. En ella no es preciso ir más lejos, sino limitarse al goce que se experimenta al sentirse trasladados a un lugar delicioso o con la observación placentera de un hecho captado en el lienzo con una perceptible maestría.

Se advierte en esta primera época la beneficiosa influencia que en el aprendizaje del oficio y la apreciación de la belleza han tenido sus continuas visitas al museo del Prado. Digo beneficiosa, porque así ha sido en efecto. Yo no veo que el "pradismo" sea una enfermedad nacional, como algunos dan en llamarla, antes al contrario creo que es escuela fundamental en la que los pintores españoles debían sustentarse en sus comienzos para poder emprender después sus propios vuelos. ¿Por qué manifestar que el arte académico es un arte sin inspiración ni metas, o adherirnos a la pesimista idea de Larra diciendo que es el peor de los mil oficios que hacen algunas gentes para poder comer? Tal vez haya en estas afirmaciones un adarme de razón respecto a los que se encasillan en él definitivamente sin aportar visiones propias ni otros objetivos que no sean

imitar lo inimitable, conformándose con un ideal inferior; pero en modo alguno deben cerrarse los que pueden ser valiosos caminos para el arte y muchísimo menos negar, como algunos hacen, con incomprensible inconsciencia, las maravillas que nuestras pinacotecas encierran; porque, como decía a este respecto Camón Aznar en un artículo: «¿Tiene la Humanidad conciencia de la transcendencia que significa cerrar con mortal furor lo que hasta ahora era la fuente de la belleza?»

A Guajardo le han interesado siempre los procedimientos de los antiguos y grandes pintores, los problemas de la conservación del color y la búsqueda de nuevas formas plásticas. La primera inquietud había de reportarle el hallazgo posterior que le permitiría poseer una técnica extraordinaria, en exclusiva; la segunda, le mueve a eliminar al máximo el aceite, así como a fabricar sus propios materiales, con lo que obtiene unos pigmentos de la mayor pureza y colorido, y la tercera, le hace investigar, en solitario, las posibilidades de la abstracción geométrica, el triangulismo y, sobre todo, de la escultopintura, buscando en ésta combinar las formas de la pintura con los volúmenes de la escultura. Al contrario que el escultor, parte de dentro a fuera, de lo abstracto a la forma, por acumulación de materia pura, sin adición de materiales extraños, perseverando en una línea esencialmente pictórica en su búsqueda de soluciones volumétricas en la cita del plano y el espacio.

Por este camino de enriquecimiento, de inquietud, de planteamiento por dominar la materia, íbase preparando concienzudamente para su posterior etapa.

Mientras, sus sencillos bodegones escultopictóricos, sus paisajes estructurados de temas que se

sucedan sin reiterarse, sus evocaciones de lienzos de estilo holandés —realizados para inquirir las sensaciones que los primitivos pudieron sentir al realizarlos— sus instantáneas rurales, urbanas y marineras, que ofrecen una panorámica visión de España, su pueblo, su luz, sus tierras y sus costumbres, van saliendo camino del extranjero donde se capta el sentido poético de estas obras que, aun sin pretensiones, están realizadas, al tiempo, con audacia y delicadeza, un gran sentido del color y soltura de pincelada.

Como a Sorolla, le inquieta el problema de la conciliación de la perfección lineal de los clásicos con el movimiento y espontaneidad de los impresionistas franceses. De esta lucha había de surgir un estilo propio, personal, intermedio, una de cuyas muestras es el "Desnudo" reproducido, en el que, aun siendo una de sus obras primerizas, además de perfilarse ya tal síntesis, tal dualidad casi dominada, se advierte el deseo del artista por conseguir que la figura juvenil aparezca sin impudicia, pero sin falso pudor, como se nos presentan la Friné, modelo de Praxíteles, Nefertiti, compañera de Akenatón, Lavinia, la hija de Ticiano o la Odalisca de Ingres.

Fueron veinte años de formación técnica, de experimentación, de quemar etapas en una centrada trayectoria estética. Veinte años puliendo ingenuidades de autodidacta, asimilando dinámicas posibilidades de expresión, de intenso trabajo, mezcla de reflexión e intuición, que habían de conducirle inexorablemente a un nuevo renacer, a un lenguaje propio, a una libertad absoluta de su yo, a un seguro "caminar puestos los ojos en el cielo y los pies sobre la tierra", como dice el sabio proverbio.

Hemos llegado a su segunda etapa. A principios de 1970 descubre, como ya indiqué, los secretos de

la cera púnica. En adelante nunca más ha empleado otro sistema. Con él, sus cuadros son pura vibración de luz, fiel reflejo del mundo espiritual del artista. El color es nuevo, puro, radiante, desconocido, de excepcional violencia, intensidad y sugestivo efecto óptico; la materia le ofrece la garantía de fluidez, claridad y limpieza necesarias, sin el ennegrecimiento ni amarilleo del aceite de efectos tan perjudiciales sobre los tonos fríos, en especial sobre el azul, que obligaba a Leonardo da Vinci, a Durero, a Van Dick y a tantos grandes artistas a laboriosas manipulaciones para purificarlo; a todo ello agrega lo más importante: la voz de su interior, su espíritu y una entrega absoluta; así logra un mundo pictórico original, poblado de color, de formas, de símbolos, alusiones, respuestas a enigmas, sentimientos y pasiones, abriendo un camino de evasiones de lo perecedero hacia lo eterno, como una respuesta a nuestra búsqueda de la verdad y la belleza en su absoluta y permanente vigencia, reduciendo con exquisito cuidado el infinito del universo y de la mente a la mínima superficie de un cuadro, con ímpetus de pintor apasionado y pinceladas de fuego violento.

Rotas ya las cadenas de su anterior frustración, su caminar tiene el propósito consciente de hacer un arte de significación completa, dejando atrás la pura imitación, buscando para la expresión de su inconsciente unas dimensiones desconocidas que satisfagan a su "ego" creante.

La búsqueda, más que en los aspectos cromático y técnico, cuyos recovecos conoce por su dilatada experiencia y familiarización, se centra en el temático. Su pintura se va resumiendo, superando día a día su propio estilo, y hasta simplificándose, sin estridencias ni pretensiones de destrucción, sino al contrario; porque a pesar de la afirmación de Bakunin de

que "la necesidad de destruir es también una necesidad creadora", y esta norma han seguido Picasso y Miró en alguna época, su única apetencia estriba en construir, en crear, indagando, describiendo y, al tiempo, dignificando un arte que ha sido tan zaran-deado últimamente.

Esta segunda etapa es una transformación, una metamorfosis súbita —aunque, como dije, explicable— de su anterior pintura. Pretende despertar con ella un movimiento renovador, vivificante y equilibrado, en el que el receptor sienta desde el primer instante un aquiescente respeto hacia su obra —y al arte en general, como consecuencia—, sin engaños ni confusiones, ante la que su sensibilidad se sienta estimulada por comunicación y para goce de su espíritu. Para conseguirlo, transmite a cada obra la emoción tan profunda que le embarga al concebirla y realizarla. Esta sensación es percibida directamente, incluso por los profanos, haciendo realidad el sentimiento a que aludía Tolstoi, en "Sonata a Kreutzer", diciendo: "La música me transporta de manera inmediata al estado de ánimo del que la escribió".

Su pintura está en constante evolución y superación, pues no le satisface plenamente. Lo que le gusta es pintar, y pinta lo que le place, lo que siente; mas como intuye unas dimensiones ignoradas que no consigue —pertenecen más a lo divino que a lo humano— su espíritu no se siente compensado y él persigue afanosamente por el camino del arte la inalcanzable meta de satisfacerse plenamente. Tal vez se deba a que el inconsciente deseo de su creatividad estriba en unas ansias imposibles de autocreación.

Pugnando por romper los confines del limitado mundo aristotélico —que poco más amplio es el

nuestro—, siente la imperiosa necesidad de transmitirnos un complejísimo universo —un concepto *oceánico*, como diría Freud— donde los elementos puros, las impenetrables profundidades y los infinitos espacios siderales tienen primacía como ámbitos en los que se desenvuelve la vida y se representan las virtudes, los vicios y la más vasta exposición de la inquietud anímica del artista, que sabe transformar en vibración palpitante del más puro color.

Necesita Guajardo de una preparación psíquica, en completo aislamiento del mundo físico, para pintar; es al sentir el ánimo errabundo y en libertad la fantasía cuando le surge el tema, la idea, la estructura imperfecta que después plasmará sobre el soporte "papirizado", en cuyo momento le agrega espontáneamente los detalles y colores que materializa con la febril actividad del que precisa liberarse de una tensión emotiva. Por eso no comprende los deseos destructivos, ni le llenan las abstracciones de Mondrian o de Kandinsky, sino que se refugia en un suprarrealismo que es más capaz de albergar sus sentimientos y espontaneidad; un suprarrealismo cargado de simbolismo —a la manera de Arp— que a veces, no obstante, parece rozar la abstracción, aunque no es cierto, pues el artista no tiende a ésta, sino que parte de ella. Puede decirse que en dichas obras sólo podrá entenderse su significado partiendo de una primera visión sincrética o total de las mismas y después analizando los indicios o signos conexos con los objetos reales o el conjunto. Entonces irán perfilándose los contornos, la idea y cualquiera de los detalles, al parecer sin importancia, puede arrojar la luz que haga ver el contenido.

Crea con completa libertad intuitiva, pero compaginando su necesidad interior de expresión con la de recepción en el exterior y, aunque partiendo —como

he dicho— de lo informe a la forma, no se queda en la transición —como Klee—, sino que culmina en una nueva concepción de la forma, del espacio, del movimiento y del hombre, como integridad y no como disgregación, deteniéndose en los linderos de lo figurativo. De esta forma, las simples sensaciones no son en sus cuadros acumulación caótica de impresiones, sino que la sugestividad que pone como consecuencia de sus sentimientos, al reflejar unos esquemas con sus correspondientes orientaciones, encuentra en la sensibilidad del vidente formas o estructuras correlativas que inconscientemente esperaba, reaccionando favorablemente a su impacto y dando lugar a nuevas reinterpretaciones.

El artista capta en este mundo una serie de elementos, de situaciones, de ondas que nosotros no podemos ver acaso, y transformadas nos las transmite en sus cuadros como su propia agitación —como sucediera con Vicent van Gogh en su vibrante “Iglesia de Auvers” que parece retorcerse y latir, debatiéndose en la propia enfermedad autodestructiva de éste— conjugándola con el poder de la razón, surgiendo lo mágico, lo enigmático, lo esotérico con imágenes que aparecen como visiones soñadas, inquietantes, atemporales, ultraterrenas, como búsqueda y encuentro de rincones desconocidos, sugestivos, que escapan a una completa interpretación consciente.

Unas veces predominan las formas construidas alusivamente, etéreas, como difusas líneas o manchas formadas por el color, pero en cada una de cuyas estudiadas rugosidades o semidescubiertas capas de materia se adivinan hondos significados; otras parecen encontrarse en el camino de la tradición, únicamente reforzadas las imágenes por los símbolos que completan la composición; pero en

todas consigue atraernos, conquistarnos, que nos sintamos unidos a la concepción que nos ofrece, con la extraordinaria potencia evocativa de su "ego", gozoso o abrumador, místico o demoníaco, libre o encadenado, en una atmósfera poética que nos inunda, nos transforma y nos transporta a los confines alucinantes y complejos de su propio subconsciente, presentado con un cromatismo sólo concebible con su técnica que supera la perspectiva ilusionista de un ventanal a través del lienzo con la creación de un espacio pictórico frontal y envolvente que nos invade.

Nos ofrece una posibilidad de evasión de lo superficial y rechazando la realidad aparente, nos permite descubrir equivalentes libres, profundas realidades espirituales —ante todo es un místico— que se encuentran perdidas entre el caos de lo ordinario y material; eludiendo el fragmentarismo, nos ayuda con su irrefrenable voluntad de ascensión aportando unas experiencias que nos brinda como puntos de referencia para nuestro posterior análisis y asimilación, con terminología incipiente, no buscada pero existente, propia del simbolismo que de Moreau a Redón y de Gauguín a Sérusier había de tener tan amplia influencia en la cultura artística europea.

Otra de las facetas de su pintura es el romanticismo. Un romanticismo "sui generis", captando lo desconocido, lo poético de lo real y de lo imaginado, lanzando mensajes y rebelándose contra un arte deshumanizado, sin sentido, auténtico espíritu de nuestra autodestrucción, dando primacía al sentimiento y, aunque atraído por las situaciones extremas, constructivo; más optimista que pesimista, al estilo de Zorrilla más que al de Larra o Espronceda, pues hasta en sus más agobiantes cuevas pobladas de horripilantes pájaros carniceros o inaccesibles

pasajes subterráneos, siempre brilla una luz de esperanza, un signo de salvación, o se ofrece una salida por la que emerger a la superficie.

Es su personalidad de aventurero —que se revela a sus nueve años, cruzando a nado el Ebro o cuando fue campeón de motonáutica— la que, en cierto modo, le predispone a la elección de unos mundos variadísimos de apariencias irreales como lugares de excepción en los que puede vivir nuevas aventuras. No obstante no encerrarse en una determinada temática, tiene inclinación a unos principios o elementos que le apasionan, como las fuerzas divinas, la libertad, la belleza, lo puro, lo enigmático, lo intangible, la exaltación de la virtud, e inmediatamente, por necesidad física y psíquica de variación, sus antagónicos: las fuerzas demoniacas, la incomunicación, la condena dadaísta de la ciudad, los vicios; siempre en un constante vagar de las alturas a las profundidades, de la luz a las sombras, sin medida del tiempo ni límite de espacio en su proyección hacia lo infinito, con un hambre voraz de respuestas que colmen su desasosiego, su imperioso derecho de participación e integración.

Su poder de captación de lo irreal se nos presenta con la absoluta veracidad de lo real. De esta forma nos introducimos en las entrañas de la tierra a las que sabe hacer llegar unos rayos de luz ultraterrena que nos maravilla por su sorprendente resplandor y cuyos fascinantes reflejos se combinan con las sombras produciéndonos una impresionante sensación de profundidad y soledad.

Nos ofrece después su propio Cosmos; como una llamada, un aviso de que la Tierra es un miembro más de la familia solar y ésta quizás no sea otra cosa que una mota en el Universo sin fin. Crea unas

formas sobrecogedoras en el inmenso vacío, arrancando efectos luminosos que nos dejan suspensos, como si la ingravidez se apoderara de nosotros; o inmersos en las órbitas que se perfilan, cual si el tiempo se hubiera detenido. Allá parece recordarse el fulgor amarillento de Venus, o el rojizo resplandor de Marte; pero envueltos en una nube estacionaria de polvo de estrellas, o con radiantes azules de purísimo color, aparecen sus propios astros, constelaciones y planetas, en los que se señalan las cicatrices de los meteoritos. Y todos con un fin; todos con el mensaje de que recordemos nuestra pequeñez, que no estamos solos, que debemos elevar la vista y los corazones hacia las alturas si aspiramos a recrearnos en lo grandioso.

Luego, como profundizando en los estratos de su propia imaginaria mental nos sumerge en los recónditos fondos abismales, jugando con unas luces tremendamente fuertes —como en el logrado cuadro “En diagonal”— o, por la refracción del agua, dudosamente lívidas. En sus mares, siempre reposados, como si a ellos no llegaran las fuerzas externas, brillan los más hechizantes colores de transparencia sin igual, donde los verdes de todos los matices alternan con los azules celestes u oscuros y los pardos; mientras, en su seno pupulan los multicolores pececillos tropicales semialados de fauna desconocida, meciéndose dulcemente, cuyos púrpuras de todos los tonos, o rojos vivísimos con salpicaduras de pedrería, compiten en belleza con las cambiantes luces, encandilando nuestros ojos asombrados. El artista, enamorado del agua, pero no de su superficie, sino de su inmensidad, de sus abismos, de sus desconocidas maravillas, nos ofrece un espectáculo contrastado de paz y algarabía, poesía y congoja, posesión y búsqueda, nostalgia y esperanza, bajo

colores abrasantes o sobrecogedores frialdades de penumbras.

De su prodigiosa fantasía siguen surgiendo siluetas de caballos majestuosos y bellos, no por la armoniosa proporción de sus formas al estilo de Rubens, Veronés, Velázquez o Van Loo, sino por su manifiesta libertad salvaje; aquellarres, sueños de Freud o vicios, representados en las cuevas de nuestra ansiedad por lo que nos deparará el futuro o símbolo del espíritu que se autosatisface como reacción a los fallos de la razón y la ciencia; imágenes primitivas, telúricas, que no niegan la realidad, sino la subliman; alucinantes paisajes fantasmales alumbrados por el fulgor de un incendio lejano a cuyos pies nace el arroyuelo purificado de la vida; y urbes grisáceas o azuladas, producto del recuerdo, captadas cuando sus habitantes duermen que es cuando las calles parece que tienen alma. Con estas formas tangibles se adentra por los caminos de lo desconocido, creando un mundo de sustantividad física dentro de lo irreal.

Mas donde se aprecia más cumplidamente la riqueza anímica e intelectual de su pintura es en las representaciones de su espiritualidad. Nos habla de Teología pura, de Filosofía, de Metafísica, recreándose con el conocimiento de su técnica para que todo color, toda fisura, toda línea, tenga significación, que busca y hace presente en cada movimiento de la espátula, en cada pincelada. Así están conseguidos sus cuadros "Creando al hombre" y "Alma en tránsito", dos de sus obras más significativas.

Es una pintura absolutamente de vanguardia, tanto por su forma como por su fondo. Busca la esencia capaz de producir la adaptación del arte a los nuevos tiempos, pero, a la vez, tiende hacia un primitivismo

fundamentado en la inspiración y en la libre expresión del temperamento, con sujeción a una estética.

En definitiva, aun abriendo nuevos cauces, ostenta lo que ha sido característica peculiar de la pintura española. Huye del nihilismo del "arte moderno", sondeando las posibilidades de resurrección de los antiguos valores y métodos sin espíritu agresivo de disrupción, como lo hizo el surrealismo, sino postulando y realizando un "arte nuevo", agradable y constructivo en el que se funden los avances estilísticos con los clásicos conceptos. En él, lo moderno se da la mano con lo tradicional, lo abstracto con lo concreto, lo anímico con lo racional; es capaz de seducir por su carácter mágico y una vivacidad cromática, que acredita a su autor como un excepcional maestro del color, conseguida por hábiles superposiciones de finas capas de colores fundidos íntimamente entre sí, logrando una extraordinaria, transparente y variada gama tonal que no puede alcanzarse con el óleo. Esta fluidez cromática era una de las aspiraciones de los pintores que desde el Renacimiento, pero principalmente desde el siglo XVIII, investigaron los secretos de la cera púnica aunque abocaron en el fracaso.

En unos cuadros, juega con luces y sombras para destacar el volumen; en otros, los tonos van formando la composición que deja al espectador sumido en una atmósfera de irrealidad perceptiblemente posible; en otros, volúmenes y espacios se conjugan para dar mayor relevancia a la temática. Pero, generalmente, es el color el protagonista principal a través del cual se expresan los temas y se consiguen las más imprevisibles armonías.

Posee su propia técnica constructiva, como sabe crear su propio y riquísimo iris, e incluso su realidad óptica tiene un sujeto propio que es la comunión del

más puro color con la luz que pretende captar en su propia e independiente dimensión, sin detrimento de la forma. Es, en fin, no sólo una nueva técnica, sino una nueva manera de pintar que abre un dilatado mundo de posibilidades, expresado con rara belleza y sin confusionismos ópticos ni dialécticos.

Qué impotencia la mía —dice el artista— no poder gozar pintando, no con pigmentos, sino con rayos vibrantes de luz. Es esta necesidad anímica de encontrar la máxima pureza y expresarla en su genuina y absoluta potenciación, con todo su esplendor, la que le impulsa en su búsqueda de colores luminosos, tonos inéditos, texturas coloreadas, matizaciones infinitas, y cuantos recursos le sugieren su alma de artista y su oficio consumado. Tal postura de insatisfacción le hace identificarse —aun sin pretenderlo— a otros artistas que buscaron la respuesta en el color. Es un caminar por un sendero paralelo al que siguieran los “nabíes” los “fauves” y Delaunay con su “orfismo”; pero a las audaces combinaciones y violencia de aquellos aporta Guajardo una más serena ordenación y mayor pureza colorística. Como André Derain, procura lograr el “choc chromatique”, pero sin discordancias; con el enriquecimiento que le proporciona su técnica y la independencia de su temperamento inquieto y apasionado que no se aviene a adherirse a corriente o moda alguna, sino que encuentra la fuerza creadora en su propio interior y en una controlada función intelectual que deja oír su voz en el empleo de los colores consiguiendo el equilibrio del cuadro a base de una interacción precisa que ni debilita las formas ni anula la ilusión de profundidad que da la perspectiva. No se trata del “arte óptico”, de ingratos destellos, sino que permite un espacio pictórico quieto, estable y una visión serena desde cualquier

ángulo, sin efecto local de deslumbres porque todos los elementos están dispuestos con armonía. Guajardo es un genio en el arte de contrastar y encerrar los colores para que reluzca cada uno con su brillo propio sin mengua del conjunto. Ahí está el porqué de sus violetas y otras sutiles coloraciones que hacen realzar la bella transparencia de sus colores que compiten con los de los vitrales del Medievo.

Nada más lejos de su pensamiento que realizar un arte decorativo; pero su pintura es de tal calidad que resalta y agrada como las obras realizadas con tradición bizantina por Carlo Crivelli —para quien un objeto de arte, por la riqueza de su colorido y sus ornamentos, debía rivalizar con una placa de esmalte engarzada en pedrería—, como la de los paneles flamencos, la de Fra Angélico, Simone Martini o Duccio de Buoninsegna. Así es la pintura de Guajardo: como una delicada joya, de efecto esmaltado a veces, lisa superficie, espacio propio y maravilloso color que llena los sentidos y se nos mete por el alma, dándonos la sensación de hallarnos en un universo policromo en el que se adivinan fuerzas latentes y delicadezas inesperadas.

* * *

He procurado hacer esta monografía calando en la personalidad del pintor, en el sentido de su obra e incluso a su mismo estilo de reiterar unos conceptos y sólo insinuar otros. Tal vez sea la causa de que algún capítulo pueda parecer carente de cohesión superficial; pero al igual que Goethe en su "Fausto", he antepuesto la cohesión interior a la superficial. Si en conjunto he logrado mi propósito, me doy por satisfecho.

Hemos visto de dónde ha partido e igualmente su ascendente trayectoria. ¿A dónde llegará? Su color, su técnica y su capacidad emotiva le han hecho creador de un estilo que escapa a una crítica serena y objetiva; mas me arriesgo a afirmar que puede superar los límites de cualquier previsión actual. Aunque el tiempo tiene la palabra, es significativo el hecho de que voces autorizadas lo predicen ya. Como ejemplo, valga el del conocido poeta y pintor De Carolis, quien en entrevista publicada el día 16 de junio de 1973 en "El Litoral", de Argentina, manifestó como resumen de su gira de varios meses visitando exposiciones: «Uno de los grandes artistas que he podido contemplar en Europa ha sido el español Guajardo, un verdadero genio para "mi propia colección de genios", que está formada por aquellos que además de valer como autores de una obra valen también por la dimensión humana de que son dueños. Un artista que contribuirá a la renovación de la pintura». Y yo agrego: porque vibra con ideales de creación, su originalidad es evidente y su técnica, única.

EL PINTOR ANTE LA CRITICA

J. Antonio Torreblanca

«Hay que disponer de un temple especial para allanar tantas dificultades como si se empezara de nuevo, con lo fácil que le resultaría seguir con los materiales convencionales, puesto que, como buen profesional, conoce los caminos ortodoxos de Academia.

He visto algunas de sus obras, que son de aparente temática dispar y antípoda, de un purísimo colorido hechizante como si de un mago se tratara, que refleja la enigmática constante de su espíritu inquieto y el dominio del espectro.»

Antonio Manuel Campoy

«Guajardo, como un alquimista, infunde en sus creaciones la suntuosidad táctil de la joya y el valor intrínseco de la pintura.»

Carlos Areán

«Con este procedimiento obtiene Guajardo toda clase de veladuras, gradaciones y degradaciones con las que su mundo de interpenetraciones cromáticas muy variadas y puras adquieren un aire continuo de evasión o de fuga hacia unos trasmundos en los que se equilibra desde la simple insinuación a la captación de realidades reconocibles en otros fragmentos.

Lo que aquí consigue Guajardo es una mezcla de expresionismo y sobrerrealismo, una invención de mundos fantasmagóricos que parecen cerrarse sin salida posible y en los que una mentalidad de cueva puede a veces llegar a la conclusión de que toda evasión es imposible, aunque abra en otras un camino a la esperanza, simbolizada en unos ramalazos de luz que parecen servir en algunas obras de contrapunto a los monstruos o a los pájaros carnívoros que nos agobian en otras.

Tal como acaece en toda pintura simbólica, los coeficientes oníricos y los literarios son abundantes. En lo que Guajardo logra mostrarse tan sólo como pintor es en su manera de poner todos esos coeficientes extraplásticos al servicio del puro despliegue pictórico de sus formas. En su sobrerrealismo hay, claro está, literatura, pero no una exigencia de que la pintura se halle a su servicio, sino todo lo contrario. Hay también lirismo y el deseo de descubrir un mundo diferente al de todos los días. Se trata de algo que suele ser imposible en la vida, pero que a veces nos parece factible a través del arte. En dicho aspecto, la obra de Guajardo, por muy angustiosa que a veces sea, constituye en última instancia

una evasión, incluso cuando su hormiguero de seres simbólicos se hallan encerrados en las cavernas igualmente simbólicas de su subconsciente.»

Fernando Mon

«Se trata de una original incorporación a la técnica de unos módulos plásticos que, si ya fueron ensayados en España por numerosos pintores particularmente neo-expresionistas, no alcanzaron el clímax de veracidad y entronque primitivista de la singular acometida de Guajardo en la utilización de ceras como materia fundamental, para su lenguaje artístico.

Es el caso que la técnica es muy antigua, que se pierde entre los entresijos de las dinastías faraónicas y retomada ahora por este excepcional artista; de ella nos habla Plinio remontándola, posiblemente, a las técnicas primitivas de egipcios y cretenses, y de ella tenemos referencias a través de la historia del arte por sus renovados intentos en el despertar de los primitivos medievales. Pero en todos estos casos, la técnica de Guajardo —púnica por su desarrollo entre cartagineses— fue utilizada como un rendimiento estético de máxima jerarquía artística y, sin duda, con unas cualidades expresivas de extraordinaria significación.

Bella e intensa expresión, que unas veces enerva por su sentido fantasmagórico y otras por su equilibrada nitidez. Pero siempre al cabo de una humilde contemplación, por la esplendorosa luminosidad de sus cualidades cromáticas, perfectamente aprovechadas en tal difícil como densa realidad de una materia trabajada con sapiencia y amor por este

singular artista, que en él y con él —en su aparente tangibilidad— consiguió Pedro Guajardo altas cimas de la expresión artística.»

Raúl Chávarri

«La aportación de Guajardo a la pintura y, sobre todo a la estrategia de los nuevos materiales, no está exenta de una advertible originalidad. El elemento de despliegue pictórico que este artista utiliza es a la vez actual y ancestral, no es otro que la cera púnica que sirvió para llevar a cabo algunos de los más antiguos vestigios plásticos aparecidos en nuestra Península.

Este medio de pintar, a la vez antiguo y actual, acentúa los caracteres de inquietante humanismo que definen a este artista buen experimentador, dotado de un sentido del color que supera cualquiera de sus otras dimensiones pictóricas y que le permite llevar a cabo trabajos verdaderamente estimables, en los que, como en otras páginas de nuestro arte contemporáneo, están a la vez presentes las motivaciones de lo antiguo y de lo moderno, de lo tradicional y de lo actual.»

Jesús Guillén Bella

«Esta nueva fórmula de módulos plásticos, ya ensayada antes en nuestra patria por algunos pintores neo-expresionistas, no logró alcanzar el sentido y color plástico primitivo que, ahora, pudo conseguir Guajardo con indudable acierto. Y es que Guajardo se gastó muchos años y mucho cerebro para lograr la cima de la plasticidad técnica y primitiva —púnica

por su actividad entre los cartagineses— que en estos momentos llena de admiración a todos cuantos la contemplan, por la extraordinaria luminosidad en los azules crepusculares y púrpuras incendiarias, que se chocan en contraposición de escenas, de lugares y efectos sensoriales para recreo de los espíritus, igual violentos que reposados.

Aquel cuadro de un calvario con su cruz desnuda, titulado "llegará", resulta impresionante en la noche del dolor humano. Y el del "Aquelarre", y el del "Averno", y el otro, y todos... son a cuál más imponentes en la amplia aceptación del vocablo.»

Francisco Prados de la Plaza

«Una pintura basada en el color, sobre el que el pintor esboza dibujos y composiciones arañando la materia y dejando al descubierto capas de materia anteriores o el soporte ligeramente teñido por el pigmento. Pero hay otro aspecto que destacar en la obra de Guajardo, y es su técnica, antiquísima, y muchos de cuyos secretos se perdieron. Se trata de la cera púnica que practicaran los egipcios y más tarde perfeccionaran los griegos. Esta materia permite que los cuadros de Guajardo tengan una perdurabilidad y un colorido característico, del que se vale el artista para componer mundos cavernarios, submarinos, interplanetarios, de gran mérito y vistosidad.»

Daniel Alvarez

«Esa es una de las notas características de Guajardo, el cromatismo. Sus cuadros parecerían barrocos por la luminosidad de sus fondos y las sombras de

los primeros planos. Pero, en realidad, es un místico, un creador que trata de acercarse a Dios en su obra y de desmaterializar la materia. Así ocurre —esto último— en sus cuadros de calles y paisajes ciudadanos. Y lo primero, el misticismo, se echa de ver en todas sus obras.»

De La Serna

«El tema de la soledad y la incomunicación aparece en cuevas y laberintos o viajes de peces por mundos marinos, marinos hacia dentro del delirio y la poesía. Se trata de una pintura que, sin saber bien como, nos desasosiega, nos trastorna, nos inquieta. No somos los mismos luego de admirarla. Lo que distingue a Guajardo de un pintor que se limita a la anécdota es precisamente una vasta y profunda visión de la existencia que percibimos detrás de ella y a través de ella.

Hartos de la pura emoción superficial, nos dejamos llevar por esta pintura llena de resonancias donde los temas no son otra cosa que transitorios puentes inventados para salvar el abismo que se inicia entre uno y el universo, símbolo profundo y recóndito de aquello que reflejan, temas cálidos y plenos de intención secreta para quien los interpreta.

Por último, el creador está en todo, no sólo en sus símbolos. El gran arte no es un desvanecimiento sino una vigorización, una nitidez, el descubrimiento de la realidad a través del alma del artista.

Como en el caso de Pedro Guajardo, pintor místico, inquieto, lleno de mundos, trasmundos e intramundos que pretenden ser invulnerables a los poderes del Tiempo, cuya obra representa una invitación irresistible.»

Angel Sagardía

«Quedamos deslumbrados al contemplar sus cuadros. Son de un colorido y una belleza extraordinarios, producidos con una técnica originalísima, única en el mundo.»

Javier Villan

«Su personalismo cosmos, la carga literaria y conceptual de la obra de Guajardo se manifiesta en una expresión de gran pureza cromática. Pero no son únicamente las preocupaciones formales y las ambiciones técnicas lo que mueve la pintura de Guajardo. Hay una intención de bucear en la sima del hombre, un afán de concretar y adivinar las misteriosas fuerzas que mueven el mecanismo humano. *Parapsicopintura* ha denominado a su última pintura Guajardo. Algo, en definitiva, profundamente vinculado a las interioridades del ser.»

Diego Bardón

«Pedro Guajardo es el pintor —al parecer, el único— que emplea la técnica milenaria de la cera púnica. Es, pues, y así le denomina la crítica especializada, el púnico. Pero lo más notable de este insólito personaje es su capacidad para turbar, epatar, confundir, entusiasmar y soliviantar a cuantos se acercan a él con ideas preconcebidas, aunque éstas se encuentren en las antípodas de lo "standard" o pequeño burgués. Pero ¿quién es Guajardo? De él, en lugar de colocarle cualquier definición o anatema, lo mejor tal vez sería decir lo que el grafista pola-

co Román Cleslewiz dijo del genial pintor Olivier O. Olivier al presenciar una exposición de éste: «Verdaderamente, ¿existe?».

Uno, verdaderamente, no acierta a saber si Guajardo es un alquimista, un alucinado o un racionalista recalcitrante, que conscientemente se comporta cual si fuera un paranoico. ¿Será, en el más teatral de los casos, un gran actor que escenifica habitualmente la paranoia?

En "Mi búsqueda de otro signo desde la sustracción", Guajardo nos dice que «la luz es un manantial del que parten siete meandros o arroyos, que son los siete colores visibles del espectro. Es natural que cada arroyo lleve menos caudal que el citado manantial, al igual que cada color es más pobre que su fuente, ya que la suma de todos los colores del iris es la luz. Si el pintor intenta mezclar sus pigmentos por adición, al igual que el espectro de luz, obtiene la negación absoluta de la misma por signo contrario.»

Realmente, ¿existe Guajardo? Si nosotros lo dudamos, él niega rotundamente al afirmar: «Yo no soy; estoy siendo.» ¿Y éste, acaso, no ha sido uno de los principios del esoterismo a lo largo de los siglos? Al menos así lo aseguraron a sus discípulos el maestro Hermes en los laberintos de las pirámides, Orfeo en Dionisos, Pitágoras en Delfos y Platón en Eleusis.

El pintor púnico ha confeccionado una explicación de su parapsicopintura —si la metafísica es aquello que está más allá de la física, la parapsicopintura será aquello que está más allá de la pintura—, que la transcribimos seguidamente: Es la energía vital o fluido cósmico, que generado emerge y embarga al artista en un estado de excitación e hipersensibilidad superior al racional potenciándolo a una dimensión superlativa del "yo creador".

Este emocional supraconsciente, libero e ingrávido, de lo paranormal, eleva al dotado a una clarividencia tan diáfana en lo místico-cósmico que se connaturaliza prenatalmente con esa anhelada dimensión más próxima al creador.

Realmente, uno termina sin saber si Guajardo es un embaucador, un iluminado o un profeta.»

F. J. León Tello

«Después de siglos de vigencia primordial del óleo hemos asistido en nuestra centuria a la incorporación de nuevos procedimientos y materiales pictóricos. La transformación de los aceites perjudica a la conservación de las obras. Consciente de este riesgo, el pintor aragonés Guajardo ha luchado por hallar unos medios de expresión que confieran perennidad a sus creaciones. Por esto, después de laboriosas experiencias ha visto superada su insatisfacción ante los sistemas tradicionales por el empleo de la antigua práctica de la cera. Como los pintores de viejas épocas, ha sabido plantearse el problema de la elaboración de sus propios colores y su esfuerzo e intuición le han permitido encontrar una sustancia cromática que le hace posible realizar las combinaciones más matizadas. Hubiera sido comprensible que, entusiasmado por sus calidades físicas, el pintor hubiese limitado su arte a la producción de formas ajenas a la vez a la Naturaleza y a la intención comunicativa, subsistentes por sí mismas, ostensivas de su capacidad imaginativa y técnica, y con efecto fundamentalmente decorativo. Sin embargo, Guajardo no se contenta con esta finalidad porque su espíritu tiene aspiraciones trascendentes. Concibe al hombre en situación viatoria divinal y en depen-

dencia total de Dios y atribuye a sus obras una función de expresión o de revelación de esta situación. No es la realidad circundante ni aún el hombre en su aspecto externo o en su problemática de actividad terrena lo que interesa. El artista se mueve en un ámbito más elevado. Por esto denomina parasicológica a su pintura.

Guajardo se expresa con una semántica propia. En el origen de algunos elementos de su código significativo se observan reminiscencias interplanetarias del hombre actual. En otros retrocede a un mundo geológico cavernario o de fondos abismales submarinos. Unas veces crea una policromía brillante de vivos tonos amarillos o de encendida gama de rojos, otras prefiere una escala crepuscular de azules. En algunos cuadros le agrada diseñar una serie de figuras apenas perceptibles en el torbellino cromático. La subjetividad de su semiótica puede impedir al contemplador que desconozca su clave interpretativa e incluso el título de sus cuadros la comprensión del sentido concreto de su lenguaje. Pero la variedad sutil de veladuras y matices de gradación cromática de sus obras y la personalidad formal de sus escenografías constituyen un factor positivo no sólo para la evaluación técnica, sino para el juicio sobre su originalidad creadora.»

Antonio Cobos

«Cuando un artista, por misteriosas razones congénitas, lleva dentro de él un rugiente volcán cromático, puede dar salida al fuego interno, sin necesidad de búsquedas experimentales, por el simple procedimiento de integrar sus obras dentro de un concepto "fauve"; pero cuando el pintor, como en el caso de

Guajardo, guarda también una sobrecarga poética, que discurre por caminos oníricos y fantasmagóricos, puede suceder, y de hecho sucede, que la técnica habitual en el procedimiento pictórico dentro de un concepto normal sea insuficiente para el artista en el trance creador.

Por ello no son caprichos de artista ni ansias de originalidad las que impulsaron a Guajardo durante largos años a ingentes esfuerzos laboratoriales para resucitar, actualizándola, la legendaria técnica pictórica conocida en el mundo antiguo con el nombre, no muy convincente, de "cera púnica".

En el caso concreto del artista Pedro Guajardo es evidente que su técnica pictórica, sea de estirpe egipcia, púnica, griega o romana, parece que fue inventada para realzar, no más, las creaciones del mismo porque nos da el palpito de que sus obras no perderían un adarme de su fogosidad, imaginación y lirismo aunque el artista las gestase con óleo corriente y moliente.

Muchas sugerencias hay en los lienzos de aquél que pinta de Guajardo, pero también existen, en mayor medida tal vez, en sus silentes paisajes y en las azuladas perspectivas de grandes ciudades en la noche que, sin saber por qué —dadas las distancias estilísticas existentes— nos traen el recuerdo del "Cafetín en la noche" del doliente y genial Van Gogh.»

Javier Villan

«¿Simbolismo? ¿Surrealismo? Yo diría que, por encima de todo, el color es su más diáfana y espectral pureza. Esta cualidad espectral, esta desnudez de adherencia para ir a la esencia del colorido es lo que configura un arte con significaciones y aparien-

cias oníricas. Guajardo busca la perdurabilidad, le desasosiega la posibilidad de que sus cuadros, y con ellos su yo, su más íntima razón de existir, se destruyan un día. Por eso se ha dedicado al estudio de un procedimiento que fue utilizado por cartagineses, egipcios y griegos, y que además de su pervivencia material le permite conseguir calidades cromáticas inusuales: la cera púnica. Pero limitar la pintura de Guajardo a una técnica sería una amputación. La fantasmagoría de sus cuadros no es otra cosa que el fantasma de lo desconocido, cercando, aplastando al hombre, el cosmos en su más hostil manifestación, la criatura humana es su más desolado desamparo. Algo tiene que decir ante esta pintura la filosofía del arte, incluso en sus derivaciones y atisbos teológicos. Ante el arte de Guajardo no podemos detenernos en perfeccionismos academicistas ni en genialidades técnicas. Es su metafísica humanística, por encima del procedimiento del que hablan Plinio y Dioscórides y que utilizaron Pausias, Aristides y Polignoto, lo que, particularmente, «más me llama la atención.»

Jean Chabamon

«Pedro Guajardo utilise une peinture à la cire, dite "punique" que les Egyptiens et les Grecs employèrent. La matière —qui semble être souple sous l'outil— permet de belles transparences en même temps qu'elle conserve en sa texture les traces du travail. Peintre romantique il aime les effets de contre-jour, il aime recréer l'atmosphère et le décor gigantesque des cavernes où règne l'angoisse. Il suggère le motif, la description n'étant pas de son fait. L'idée semble gouverner l'oeuvre et pourtant

elle se développe au fur et à mesure du travail, le jeu de la matière pouvant à un moment donné infléchir cette idée. L'oeuvre alors s'approche du surréalisme. C'est une curieuse exposition.»

Réva Remy

«Après avoir, pendant de nombreuses années, travaillé à la recherche d'une technique inédite en cire punique, Guajardo, artiste espagnol très connu dans son pays, se donne totalement à cet art très particulier dont il est passé maître, et libère, dans ses toiles aux couleurs et matières d'une grande luminosité, une fougue musicale et mystique, qui nous branche sur des courants poétiques enchanteurs. Les planètes en mouvement —lunaires ou solaires— les forêts enflammées, les grottes étranges mordues par les oranges et les pourpres, les soleils couchants, les villes modernes et les visages hantés par la musique des sphères sont autant de sujets grace auxquels l'artiste donne sa pleine mesure de sensibilité. Passion de vivre. Passion de créer. Evasion. Tel est l'univers de Guajardo dont nous découvrons avec plaisir les oeuvres à la Galerie Claude-Jory, de Paris.»

AUTOCRITICA

«El pintar es para mí una fuerza arrolladora y absoluta que me sumerge en un éxtasis, del cual no puedo evadirme y al que cada día soy más adicto.

El crear es una necesidad imperiosa y voraz que me acerca a Dios, y en mi plagio al Creador tengo el merecido castigo de la constante insatisfacción de mi obra.

El color es para mí el frenesí total de mis sentidos que me permite gozarlo en la pureza íntima de sus ondas cuando le ofrezco una entrega absoluta; mas si me envanezco, y soberbio en su dominio me confío, el espectro se me encrespa en cancerbero de siete cabezas.

La luz es como un manantial del que parten siete meandros o arroyos, que son los siete colores visibles del espectro. Es natural que cada arroyo lleve menos caudal que el citado manantial, al igual que cada color es más pobre que su fuente, puesto que la suma de todos los colores de Iris es la luz.

Mi meta es llegar a obtener que cada color me permita transmutarle tan rico y brillante como la propia fuente.»

ESQUEMA BIOGRAFICO

1928

Nace Pedro Guajardo Eguíluz en Zaragoza el día 15 de abril.

1933-1938

Comienza su peregrinaje de colegios: Academia Kühnel, Escolapios, Religiosos de la Sagrada Familia, y algún otro, hasta acabar en el Instituto Goya. En éste recibe sus primeras, elementales y casi únicas nociones de Dibujo para el que tenía suma facilidad.

1939-1947

El mismo día en que cumple los once años se traslada a Madrid con su familia. Sigue con sus academias y empieza a pintar. Recorre los museos de Madrid en constante aprendizaje. Deja los estudios y su padre le coloca en un hotel.

1948

Monta una Agencia Inmobiliaria y sigue pintando y aprendiendo.

1950

Piensa dedicarse exclusivamente a la pintura y prepara algunos lienzos que unos vende y otros guarda.

1952

Año importante. Deja la Agencia y compra un Estudio para dedicarse exclusivamente a la pintura. Conoce su obra el marchante greco-canadiense Erick Kiriacopoulos y le contrata toda su creación futura. Junto con un restaurador alemán hace algunas reparaciones de obras de arte en el Palacio de El Pardo. Se interesa por la cera púnica e inicia sus investigaciones.

1958

Se casa con la que hoy es su esposa, Conchita, profesora de danza. Obra exclusiva para el marchante.

1963

Sus cuadros siguen saliendo para el extranjero y continúa con los ensayos por conseguir la cera púnica. Se proclama campeón de España de Motonáutica, actividad que practica como descanso de la pintura. Va a exponer en el Ayuntamiento de La Coruña y vende sus cuadros antes de la inauguración.

1964-1969

Prosigue sus estudios sobre la cera púnica. Ensayo el triangulismo, la abstracción geométrica y la escultopintura. Los abandona por no satisfacerle. Viaja a París, estudiando los vestigios de la encáustica en el museo del Louvre.

1970

Año trascendental. Descubre, después de dieciocho años, los secretos de la cera púnica. Pinta sólo por este sistema, olvidándose del óleo. Cambia de estilo y temática, apartándose del figurativismo puro. Muere el marchante que adquiría todas sus obras.

1971

Prepara un buen número de cuadros a la cera púnica con la idea de montar una exposición que dé a conocer su nueva pintura en España. La propietaria de una galería le hace prometer que sea en su establecimiento donde exponga.

1972

Expone en la Galería Aurelia, de Madrid, causando sensación. La crítica reconoce casi unánimemente su valiosa aportación. Los medios informativos nacionales y extranjeros difunden ampliamente la noticia. Expone en Cádiz, con igual éxito. Se inaugura con su obra la galería Bell-Art, de Madrid, siendo presentado al público por el Marqués de Lozoya. Desde entonces, su proyección exterior es meteórica. Recibe ofertas para exponer en varios países. Sus cuadros se cotizan elevadamente en España y elude compromisos.

1973

Expone, conjuntamente, con el escultor Santiago de Santiago. Año de intenso trabajo. Construye personalmente sus marcos dotándolos de ingeniosos mecanismos que permiten el movimiento variable de las obras.

1974

Expone en París, Galería Claude-Jory. Federico Volpini, gran reportaje para T.V.E. Visitan su obra críticos, diplomáticos, numeroso público y Monseñor Marty, Arzobispo de París. Numerosas ofertas para futuras exposiciones.

1975

Realiza los carteles oficiales de Festivales de España y de la Opera de Madrid, por encargo del Ministerio de Información y Turismo. Nueva exposición en Galería Bell-Art. Es presentado por el Marqués de Lozoya. Ofertas para exponer en Italia, Pall-Beach (Miami) y Venezuela. Colabora con Radio Peninsular en un programa diario sobre arte.

1976

Exclusiva de su obra en Madrid para la Galería Bell-Art. Continua renovación en dicha Galería. Expone conjuntamente con la escultora Dora. Coloquios y Conferencias sobre su pintura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, etc.

INDICE DE LAMINAS

	<u>Pág.</u>
Desnudo	40
Aldeanas	34
Perla de Tritón	44
Marina	35
Cristo y su sabiduría	34
Más allá de la Atlántida	35
Predestinación	33
En diagonal	41
Llegará	39
Holocausto	36
Hacia el año 2000	47
Fuerzas telúricas	36
Pieles rojas	47
Ardiendo bajo las aguas	46
Alma en tránsito	37
Recuerdo	46
En las entrañas	42
Antimateria	45
Ave real	45
Aquelarre	48
Sodoma	42
Sueño de una noche de Freud	39
Payaso	48
Soñado	38
Creando al hombre	43
Conjurando (portada)	

INDICE

	<u>Pág.</u>
PRESENTACIÓN por el Marqués de Lozoya	7
EL PINTOR	9
ANTECEDENTES DE SU TÉCNICA	31
LÁMINAS	33
LA CERA PÚNICA	55
SU PINTURA	65
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA	83
AUTOCRÍTICA.	97
ESQUEMA BIOGRÁFICO	99
INDICE DE LÁMINAS.	103

COLECCION

Artistas Españoles Contemporáneos

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victorio Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tàpies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Jiménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Ángel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
- 43/Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
- 45/Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
- 47/Solana, por Rafael Flórez.
- 48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
- 52/Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
- 53/Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
- 54/Pedro González, por Lázaro Santana.
- 55/José Planas Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
- 56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.

- 57/Fernando Delapiente, por José Vázquez-Dodero.
58/Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
59/Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60/Zacarias González, por Luis Sastre.
61/Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
62/Pancho Cossio, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63/Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
64/Ferrant, por José Romero Escassi.
65/Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.
66/Isabel Villar, por Josep Melià.
67/Amador, por José María Iglesias Rubio.
68/María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.
69/Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.
70/Canogar, por Antonio García-Tizón.
71/Piñole, por Jesús Baretini.
72/Joan Ponç, por Corredor Matheos.
73/Elena Lucas, por Carlos Areán.
74/Tomás Marco, por Carlos Gómez Amat.
75/Juan Garcés, por Luis López Anglada.
76/Antonio Povedano, por Luis Jiménez Martos.
77/Antonio Padrón, por Lázaro Santana.
78/Mateo Hernández, por Gabriel Hernández González.
79/Joan Brotat, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80/José Caballero, por Raúl Chávarri.
81/Ceferino, por José María Iglesias.
82/Vento, por Fernando Mon.
83/Vela Zanetti, por Luis Sastre.
84/Camin, por Miguel Logroño.
85/Lucio Muñoz, por Santiago Amón.
86/Antonio Suárez, por Manuel García-Viñó.
87/Francisco Arias, por Julián Castedo Moya.
88/Guijarro, por José F. Arroyo.
89/Rafael Pellicer, por A. M. Campoy.
90/Molina Sánchez, por Antonio Martínez Cerezo.
91/M.ª Antonia Dans, por Juby Bustamante.
92/Redondela, por L. López Anglada.
93/Fornells Plá, por Ramón Faraldo.
94/Carpe, por Gaspar Gómez de la Serna.
95/Raba, por Arturo del Villar.
96/Oriando Pelayo, por M.ª Fortunata Prieto Barral.
97/José Sancha, por Diego Jesús Jiménez.
98/Feyto, por Carlos Areán.
99/Goñi, por Federico Muelas.
100/Manifiestos y Declaraciones del Arte Español de la Postguerra,
por Vicente Aguilera Cerni.
101/Gustavo de Maeztu, por Rosa Martínez Lahidalga.
102/Montsalvatge, por Enrique Franco.
103/Alejandro de la Sota, por Miguel Angel Balladellou.
104/Néstor Basterrechea, por Juan Plazaola.
105/Esteve Edo, por Salvador Aldana.
106/María Blanchard, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
107/Elvira Alfageme, por Vicente Aguilera Cerni.
108/Eduardo Vicente, por Rafael Flórez.
109/García-Ochoa, por Francisco Flores Arroyuelo.
110/Juana Francés, por Cirilo Popovici.
111/María Droc, por J. Castro Arines.
112/Ginés Parra, por Gerard Xuriguera.
113/Antonio Zarco, por Rafael Montesinos.
114/Palacios Tardez, por Julián Marcos.
115/Daniel Aguimón, por Josep Vallés Rovira.
116/H. Hidalgo de Caviedes, por M. A. García Viñolas.
117/A. Teno, por Luis G. de Candamo.

- 118/C. **Bernaola**, por Tomás Marco.
119/**Beulas**, por José Gerardo Manrique de Lara.
120/**Algora, Vicente y Manuel**, por Fidel Pérez Sánchez.
121/**J. Haro**, por Ramón Solís.
122/**Celis**, por Arturo del Villar.
123/**E. Boix**, por J. M.ª Carandell.
124/**J. Mercadé**, por J. Corredor Matheos.
125/**Echaz**, por M. Fernández Braso.
126/**F. Mompou**, por Antonio Iglesias.
127/**Mampaso**, por Raúl Chávarri.
128/**Santiago Montes**, por Antonio Lara García.
129/**Carlos Mensa**, por José A. Beneyto.
130/**Francisco Hernández**, por Manuel Ríos Ruiz.
131/**María Carrera**, por Carlos Areán.
132/**Muñoz de Pablos**, por Isabel Cajide.
133/**A. Orensanz**, por Michael Tapie.
134/**M. Nazco**, por Eduardo Westerdahl.
135/**González de la Torre**, por L. Martínez Drake.
136/**Urculo**, por Carlos Moya.
137/**E. Gabriel Navarro**, por Carlos Areán.
138/**Boado**, por Ramón Faraldo.
139/**Martín de Vidales**, por Teresa Soubriet.
140/**Alberto**, por Enrique Azcoaga.
141/**Luis Sáez**, por Luis Sastre.
142/**Rivera Bagur**, por A. Fernández Molina.
143/**Salvador Soria**, por Emanuel Borja Jareño.
144/**Eduardo Toldrá**, por A. Fernández-Cid.
145/**Cillero**, por Raúl Chávarri.
146/**Juan Guillermo** por Lázaro Santana.
147/**Barbadillo**, por Jacinto López Gorgé.
148/**Fernando Sáez**, por Miguel Logroño.
149/**José A. Díez**, por A. Delgado, L. M. Díez y J. M. Merino.
150/**Guajardo**, por Ignacio Olmos.

el artista denomina "parapsicopintura"— está cargada de simbolismo y constituyen sus fuentes los misterios de la mente, del espíritu, de lo esotérico, en una búsqueda constante de respuestas que pretende descubrir e interpretar con un estilo de gran originalidad.

Ignacio Olmos ha sabido penetrar en el mundo onírico del pintor y nos ofrece una acertada visión de la vida y obra del artista, así como interesantes datos sobre la técnica de la cera púnica; técnica que puede afirmarse constituye una valiosa aportación de Guajardo al arte español contemporáneo.

SERIE PINTORES

PORTADA:
"Conjurando", 1976

