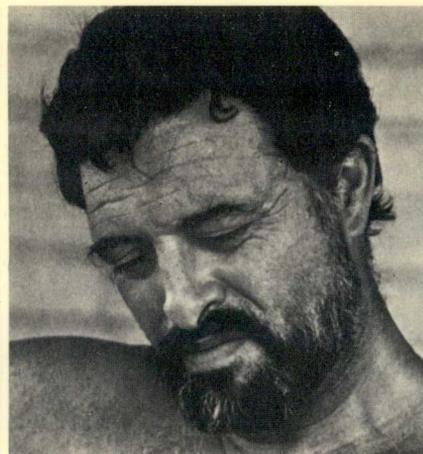
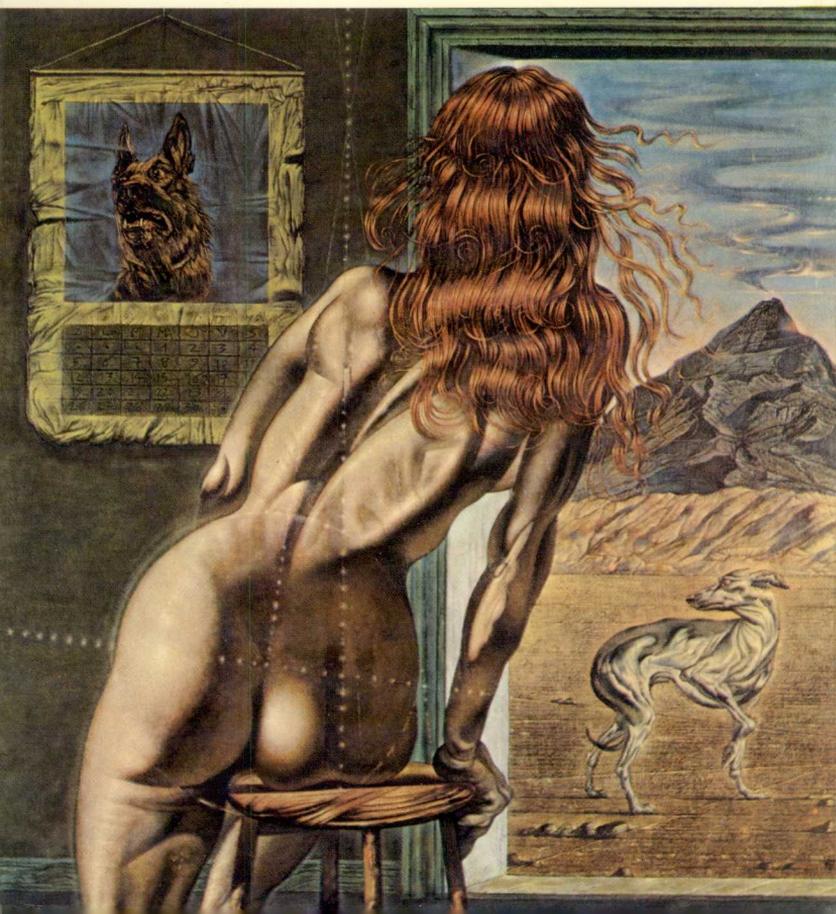




JOAQUIN CASTRO BERAZA

# JARDIEL

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



José Paredes Jardiel (Madrid, 1928) es uno de los más grandes pintores que ha dado España en los últimos cincuenta años. Poseedor de una extraordinaria técnica es, sobre todo, un dibujante virtuoso que ha sabido llevar al lienzo esa excelencia signica inconfundible en los grandes creadores. Signo y calidades cromáticas se ensamblan en unánime y dominadora dicción, cuyo lenguaje nos narra uno de los más dramáticos argumentos de la pintura española de estos años, en feliz entronque con la mejor tradición del arte hispano. Cofundador del grupo Hondo a finales de 1961, obtendría tres años después, en la Bienal de Venecia, el reconocimiento internacional y la aceptación por parte del coleccionismo más exigente.

Jardiel reside en Alfaz del Pi (Alicante), frente a la bahía de Altea, apartado de la vorágine de las galerías e inmerso en su mundo alucinante de productiva introspección.







יארדן

*JOAQUIN CASTRO BERAZA*

*Escritor y Periodista*

C 311/14

JARDINES



R. 177949

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE  
EDUCACION Y CIENCIA. 1978

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

Imprime: Imprenta Industrial S. A. Bilbao

Depósito Legal: BI-2053 - 1978. I. S. B. N. - 84 - 369 - 0621 - 7

Printed in Spain

## NOTA DEL AUTOR

*Raras veces los artistas son amigos de escribir sobre su obra y no digamos en lo concerniente a las peripecias vitales de su propia existencia. En mis entrevistas con José Jardiel, vida y obra fluían paralelas en las conversaciones que mantuvimos, y separar la una de la otra en un texto como éste que, aun configurando un pequeño libro excede poco más de los presupuestos de una extensa crítica de arte o un estudio para la presentación de un catálogo, hubiera hecho un flaco servicio al lector en su afán de conocer con más detalle la personalidad de un artista de esta categoría. Aunque los libros de la presente colección recogen sintetizados, y en capítulo aparte, los períodos biográficos más relevantes del artista motivo de estudio, en esta ocasión va a ser el propio pintor, de su puño y letra, quien aporte los datos para él más significativos de su trayectoria personal. Estos datos, solicitados por el autor de este trabajo al artista y que no suelen figurar en los catálogos ni incluso en los libros, aunque sí de manera dispersa e incompleta en las entrevistas de prensa, he querido respetarlos tal y como llegaron a mis manos, y, con la previa autorización de Jardiel, incluirlos en la publicación. Creo que el lector sale ganando con esta aportación del pintor y desde luego, a lo largo de su propio texto se acercará mejor a su personalidad que con otro relato, nunca tan sugeridor como el del propio protagonista.*

*Insisto por tanto en lo más arriba apuntado: es difícil que un artista, pintor en este caso, escriba sobre sí mismo. Su expresión es muy otra y su lenguaje es el que la materia del color y el signo del dibujo nos ofrecen para una lectura radicalmente diferenciada de la que el idioma escrito puede depararnos. Me complace contar con este texto autobiográfico de Jardiel que me redime de hacer referencia a momentos de su biografía y hace que mi trabajo se centre en el perfil artístico de su tarea creativa.*

*Ruego por todo lo expuesto al lector que tenga a bien leer en primer lugar la parte autobiográfica del presente libro y que sólo el afán de respetar la estructura que esta colección de Artistas Españoles Contemporáneos mantiene, hace que no se incluya en la primera parte de la presente monografía.*

\* \* \*

He querido dividir este breve estudio sobre la obra de Jardiel en tres partes que, tras el ideal sobrevuelo de su territorio pictórico, se aparecen bien diferenciadas aunque no respondan con precisión, ni en lo temporal ni en lo artístico, a lo que con afán estructural podríamos considerar como etapas de una trayectoria creativa. La fundación del grupo HONDO marca en el arte de Jardiel un hito lo suficientemente importante como para diferenciar, a la hora de reflexionar sobre su obra, esos tres momentos que elementalmente han de referirse al antes, durante y después del hecho fundacional. Con no ser decisiva la fecha de finales del 61, año en el que se constituye el grupo (Genovés, Mignoni, Orellana, Jardiel), para ninguno de sus componentes, sí es representativa como suceso, e históricamente utilizable como frontera entre maneras de hacer, concurrencia de estilos e, incluso, mero punto de partida. Valga, entonces, este recurso metodológico para referirme ya desde ahora a un primer momento que englobaría desde los primeros balbucesos dibujísticos de Jardiel hasta la constitución del grupo. Esta etapa, la más dilatada en lo temporal, es la menos relevante en el plano artístico aunque habremos de valorar todos los momentos en su conjunto, puesto que obedecen a una decantación lo suficientemente coherente, como imposible de considerar por separado. El manifiesto que anunciaba la constitución del grupo HONDO, amén de los propósitos de sus componentes, puede marcar esa segunda fase en la obra de Jardiel caracterizada por la toma de conciencia de un grupo de artistas —al que se unirían más tarde Vento y Sansegundo— que se configura como alternativa al agotamiento de los caminos abiertos por el informalismo. Se concreta esta alternativa en una modalidad de NUEVA FIGURACION —etiqueta acuñada por

aquellos años para englobar todas las versiones del retorno a una suerte de representación de la realidad— que asumiendo en sus múltiples ramificaciones buena parte de los logros del informalismo, sobre todo en sus hallazgos técnicos, se propone una nueva reflexión sobre los soportes temáticos-formales de la pintura.

La tercera y última fase comprende el amplio período que se inicia con la disolución del grupo y puede abarcar hasta nuestros días, y en concreto, a las dos más recientes exposiciones de Jardiel, las celebradas en la Galería Heller de Madrid el pasado año y la que tuvo lugar en la Galería Punto de Valencia durante el mes de mayo de 1978.

## EL PINTOR

José Jardiel acaba de cumplir los cincuenta años. Podemos considerarle, por tanto, como un pintor en plena madurez, máxime si tenemos en cuenta que el artista madrileño desde muy temprana edad ya dibujaba. Es lo contrario de una vocación tardía, aunque en su juventud, por imperativos familiares tuviera que afanarse en otras disciplinas académicas reñidas con su decidida inclinación hacia la pintura. Si para muchos artistas el medio siglo de existencia puede marcar ese ecuador que separa una época de aprendizaje y decantación, de otra en la que se asumen totalmente las posibilidades y los afanes creativos, en Jardiel la acción de traspasar este umbral se produce muchos años antes. Es en 1964, con motivo de la exposición individual en la Sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid (Muestra que tuve la oportunidad de contemplar y que aún recuerdo con emoción) cuando Jardiel llega a la culminación de todo un proceso pictórico, planteado desde su juventud en una doble

pugna formal y cromática. En cuanto a la primera circunstancia, los acentos expresionistas que habían caracterizado siempre el arte jardieliano, son dominados en todos sus timbres por el pincel del artista, sin perder en ningún momento frescura de dibujo y la magnífica composición que por aquellos años tipificaban su quehacer. En lo referente al color, las anteriores superficies planas o de gruesos empastes ya han desaparecido y la luz vibra en todas las gamas ajustándose perfectamente a los volúmenes que el diseño de las formas impuso sobre el lienzo. Creo que es el momento más relevante de lo que significó la NUEVA FIGURACION en España y, desde luego, ninguna otra producción respondía conceptualmente a lo que aquella definición pretendía significar. Tenía Jardiel al presentar aquella exposición treinta y tres años. Cuando al poco tiempo llevó sus cuadros a Venecia con motivo de la XXXII Bienal, la crítica italiana e internacional saludó al artista español como la aportación más interesante de nuestro pabellón y sin lugar a dudas como una de las propuestas pictóricas más sólidas del certamen. A esta circunstancia quería referirme cuando líneas más arriba señalaba que el gran momento de Jardiel, el de la "absoluta paternidad" de su obra, como él mismo declaraba, coincide con este momento, tras el que se le abrirían las puertas de Italia y del coleccionismo internacional. ¿Su gran momento? Sí, pero no el de su perfección. Nos estamos refiriendo a su gran impulso, el de la culminación del gran edificio de su pintura. Desde aquella fecha hasta hoy ha ido, insistiendo, perfeccionando la estructura interior del cuadro, puliendo el lenguaje preciso de su pintura hasta ensamblar la perfección de su dibujo con la técnica desarrollada a la hora de llevar el color al soporte del lienzo.

Pero no nos adelantemos en el tiempo y respetemos los presupuestos que nos habíamos trazado anteriormente, concretados en tres etapas claramente diferenciadas.





## **I. DE LA ESCUELA DE SAN FERNANDO AL GRUPO HONDO**

Ya hemos apuntado que Jardiel es, desde temprana edad, un apasionado del dibujo. Pocos artistas hay en el mundo que poseedores de las cualidades como dibujante que ostenta nuestro pintor, olviden esta condición y lleguen alguna vez en su trayectoria a crear un tipo de iconografía que no esté basada en un sólido entramado dibujístico. Y cuando esto sucede, la figuración, es decir, las notas en que se sustenta una entidad conocida —figura, objeto, paisaje...— nunca pierde ese mínimo asidero referencial que hace distinguirlas, pongamos por caso, de un planteamiento informalista o de cualquier otra modalidad que prescindiera, en sus resultados finales, de la apoyatura figurativa. Por eso Jardiel nunca ha sido un pintor informalista aunque en algunos momentos de su quehacer pudiera hacernos pensar que su elemental evolución —sobre todo en obras inmediatas a la constitución del grupo HONDO— derivaría

hacia una recreación abstracta del empaste, de la materia, como buena parte de los artistas de "El Paso" que por aquellos años iniciaban su andadura. Jamás traicionó el pintor madrileño su inexorable estirpe de dibujante; ni cuando los furores expresionistas invadieron brutalmente la dicción que plasma-ba en sus telas, ni cuando el erotismo de lo matérico parecía sepultar al extraordinario grafista y diseñador de formas que subyacían en aquellos planteamientos. Ya en 1955, el crítico catalán Matías Ballester, con motivo de su exposición en la Galería Clan, señalaba a Jardiel la contradicción existente entre la fluidez de sus dibujos y la rigidez de los óleos. El propio artista recoge en su biografía esta particularidad sobre la que habría de reflexionar más tarde en un intento de liberalizar su pintura.

Pero este fenómeno que se produjo visiblemente en el proceso evolutivo jardieliano, aconteció también con la mayor parte de los pintores de aquella época que no se habían subido al carro del llamado arte abstracto, moda incipiente en aquellos años que impondría más tarde su norma hasta muy avanzada la década de los sesenta. Podríamos asegurar que a Jardiel también le tentaron los cantos de sirena del abstracto, pero estaba suficientemente vacunado contra toda innovación por muy justificada en el tiempo que estuviera, que intentase derribar los sólidos cimientos sustentadores de toda su obra. Sólo aquellos creadores muy seguros de que tarde o temprano se produciría una nueva revisión de los presupuestos de la realidad, aguantaron más o menos estoicamente las oleadas de las mil y una tendencias que arrasaron, no ya los cánones clásicos en los que se había quedado nuestro arte de postguerra, sino toda aquella suerte de planteamientos pictóricos en que no figurasen de algún modo los

llamados "nuevos materiales", los conceptos del "arte otro" y las infinitas soluciones que el rico árbol del informalismo ofrecía por aquellos años. Si de todos es sabido que aquella "contestación" al arte "representativo" acabó en esteticismo y, en muchos casos, en la imitación burda de veinte auténticos innovadores —sobre todo a medida que las clases de la alta burguesía de desahogado poder adquisitivo, iban asimilando el salto en el vacío desde un arte "pompiere" a otro de vanguardia— hemos de reconocer que la desinformación cultural padecida durante las primeras décadas de la dictadura, tenía atenazada a la plástica española en unas concepciones decimonónicas, cuya superación había quedado abortada con la guerra civil. Durante la efervescencia del informalismo sería muy aventurado decir que los buenos dibujantes cayeron en desgracia —ahí está Antonio López para desmentirlo— pero sí podemos asegurar que el arte de representación, aquello que para entendernos se tildó entonces de figuración, en contraposición a lo no-figurativo, no "funcionaba" como era de desear.

Ante estos supuestos, Jardiel mantuvo una actitud de cautela, mientras que en un dramático proceso de decantación y de lucha por lograr encontrar las claves de una expresión propia, depuraba paciente-mente su técnica claramente influido por Soutine y Rouault. Expresionismo como el de los dos maestros franceses, es frontera que nunca habría de rebasar Jardiel antes de retornar por las sendas que la excelencia de su dibujo le marcaría más tarde. Ya en 1958 reconoce el pintor haber prescindido de los contornos en negro con que delimitaba las figuras y, por influencia de Antonio Quirós, llegar a un "tratamiento más suntuoso de la materia", resaltada sobre fondos negros que propiciaban el relieve de las

figuras y su contraste con el territorio en las que éstas se manifestaban.

Toda la obra realizada durante esta etapa sufrirá un proceso de estilización que finalizará en 1962, año de la creación del HONDO. Es tal vez el momento más radical de Jardiel, si no en cuanto a la desintegración de la figura, sí en lo referente a la eliminación de la entidad representativa. No obstante el contraste entre las superficies planas y las más atormentadas por las veladuras y los golpes de color mantiene un equilibrio que, si de alguna manera preconiza ya el ensamble que más tarde se producirá entre el dibujo y la epidermis que la materia del color configura, no delataba fielmente el virtuosismo que casi diez años más tarde se pondrá de manifiesto. En 1960 Jardiel obtiene el Premio de la Crítica de ese año por su exposición en la Sala Santa Catalina del Ateneo madrileño. César González Ruano escribía en el catálogo de la Muestra: «La evolución artística de José Jardiel es no por grande, menos sometida a un rigor lógico, casi metafísico. Antes empleaba mucho la línea recta en un dibujo hijo de la simetría. Ahora no se encuentra una línea recta en sus telas...». «En una factura muy libre, el pintor no ha querido librarse del misterio, sino adentrarse en él. Sus personajes alucinantes forman parte de un como todo onírico, de una atmósfera que, en definitiva, es la recreación de un mundo real. Hay en él un patetismo que no rechaza una veta de humor, que lo sinonimiza casi...». «Dibujante habilísimo, desdibuja —pero con el dibujo dentro de lo que se ve fuera— y se acerca a lo “naïf” e incluso a lo infantil, esto es, a la busca y captura de la síntesis mágica».

Para llegar a esa síntesis mágica aludida por González Ruano, Jardiel tenía que cuestionar toda la producción realizada anteriormente. Poco más de un

año después de la exposición en Santa Catalina, el grupo Hondo surgirá, principalmente, como convocatoria de una catarsis, la cita histórica de cuatro pintores que, a modo de confesión general los unos con los otros, se propusieron la recapitulación sobre unos planteamientos que habían hecho crisis, puesto que agotaron la dialéctica de sus propuestas. Un paso hacia adelante suponía dirigirse a otros esquemas expresivos, en este caso a los no imitativos de la realidad. Un paso atrás era imposible. Se impuso una reflexión cuyos resultados si no se llegaron a manifestar del todo en el corto espacio de tiempo que el grupo permaneció unido, sí sirvió para abrir un nuevo sendero que, en el caso de Jardiel, no sería otro que el del reencuentro con la realidad. Pero este tema corresponderá a la segunda etapa de la trayectoria pictórica del artista y motivará el próximo capítulo.



## II. EL GRUPO HONDO

Si en todo grupo pictórico los artistas que lo constituyen se aglutinan y convergen en una mínima plataforma de similares búsquedas e idéntico denominador común expresivo, no hacen otra cosa que plantear un punto de partida con la pretensión de configurar un trayecto. Durante su recorrido, individualmente, se opera una obvia decantación por contacto y, como grupo, se desprenden unas conclusiones colectivas que enriquecen la suerte del itinerario y configuran un campo de comunicación global, presupuesto último que lo justifica. El grupo Hondo, por el contrario, no se plantea en ningún momento estas premisas. Genovés, Jardiel, Orellana y Mignoni, y más tarde Vento y Genovés, se encuentran en el mismo cruce de caminos, no para marchar juntos por una nueva ruta elegida y derivada de la discusión, sino para mostrarse una serie de materiales y recursos plásticos en crisis. Es, por así decir, una coincidencia de introspecciones, no un conjunto homogéneo que pre-

tende la exteriorización de sus búsquedas, ni la comunicación de sus hallazgos. Exponen juntos, sí, pero no en la confianza de haber coincidido en un planteamiento innovador que es preciso manifestar, sino en la concurrencia de unos "estilos" de los que se quería, de algún modo prescindir. Se trataba de afirmar, en compañía, la certeza de una crisis; gritar a coro la certeza de un no, certificar, en suma, el enterramiento de toda una teoría que sustentáculos aparenciales o simbólicos habían dado cuerpo anteriormente. Era una manera de asumir la Nueva Figuración sin haber dejado nunca de trenzar un mínimo hilván conceptualmente figurativo. Si las tendencias no imitativas habían agotado sus fuentes y los mil recetarios de sus recursos, los pintores del HONDO, que también habían utilizado parte de aquellos, cuestionaron sus premisas, a la vez que declaraban sus propósitos de recuperar todo el lenguaje que atendiera, de nuevo, al humanismo de la representación, a aquello que fuera "su propio núcleo y su más honda intimidad".

El crítico Manuel Conde, en la presentación del grupo se refería a la realidad interior de los seres y de las cosas. El chileno Orellana hacía hincapié en el intento de lograr «una atmósfera humana donde el misterio conduzca al hombre mismo». Mignoni apuntaba: «Ya no me sirve el signo, lo informe, ni la forma visual, y más aún, me bastaría el espectáculo, el grito, la pintura de acción». Jardiel, por su parte, declaraba «no intentar transmitir nada ajeno al ser humano». Y Genovés, que reconocía haber recibido el impacto técnico y la libertad de ejecución del expresionismo abstracto, se inclinaba por «salir al encuentro de una nueva imagen de doble forma, una exterior y otra interior, subordinando la primera a la segunda».

El grupo duraría poco, no llegaría a cumplir los dos

años de existencia. Tras su presentación en la Galería Neblí en diciembre de 1961, y una exposición en la Biblioteca Nacional (Sala de la Sociedad Española de Amigos de Arte), en mayo del 63, la catarsis había tenido suficiente tiempo de producirse, con su enorme cúmulo de contradicciones y caminos encontrados. A la segunda Muestra se unirían Carlos Sansegundo, que iniciaba por aquellos años sus experiencias en línea con el movimiento Pop-art, y José Vento, con una pintura de figuras distorsionadas y unos extraordinarios bodegones impregnados de una expresiva espontaneidad y emoción evidentes.

Cada uno había asistido a declarar en grupo no ya su propio "mea culpa", pero sí a soltar ese lastre de conciencia que toda confesión depara como relato de una reflexión o suceso individual. Una larga etapa quedaba atrás, y en lo sucesivo seis importantes firmas del arte español contemporáneo iniciarían una andadura personal que al cabo de tres lustros, contemplando desde el hoy las motivaciones de ayer, vemos los muy distintos caminos emprendidos y a la distancia que ahora se encuentran de los planteamientos pretéritos. Mignoni, que procedía del cubismo como casi todos los componentes del grupo, y de una de las múltiples mareas picassianas, realiza en la actualidad un espacialismo de nítidos territorios cromáticos de indudable interés formal. Orellana ha definido más claramente aquellas figuras larvadas que realizaba en los años 60, y en sus últimas exposiciones las ha situado en una escenografía en la que parecen perder el acento fetal que las caracterizaba. Genovés, tal vez el pintor que mayor vuelco diera a su anterior producción, ha encontrado en la "crónica de la realidad" el argumento suficiente para sustentar un lenguaje propio y testimonial, que le ha convertido en uno de los

pintores de mayor repercusión internacional de nuestro país. Carlos Sansegundo, que vivió durante varios años en los Estados Unidos, derivó del Pop-art a la escultura. El artista santanderino realiza unas interesantes piezas en las que combina el mineral y los metales en un complejo mundo de tensiones de positivos resultados plásticos. Por su parte José Vento, uno de los artistas de mayor hondura y, aunque en algunos momentos no lo parezca, menos efectista y más sincero de nuestro panorama pictórico —un tanto apartado de la vorágine expositiva del momento presente—, ha prescindido de su fuerza cromática y se complace en los infinitos recursos de un campo matérico que, sabiamente tratado, denuncia en todo momento su categoría de pintor. Y por fin, José Jardiel, a quien dejamos en la disolución del grupo que él y Orellana aglutinaron inicialmente, y cuya evolución desde entonces a nuestros días servirá de argumento para el tercer capítulo de este breve estudio sobre su obra. Antes de pasar a él, conviene reseñar lo apuntado por Vicente Aguilera Cerní en su libro "Panorama del Nuevo Arte Español", cuando analiza las propuestas del grupo: «A la vista de los resultados, y teniendo en cuenta que Genovés, Jardiel y Mignoni procedían de modalidades figurativas, sería cosa de preguntarse si ese planteamiento no era en sustancia un modo de prolongar la experiencia informalista, pero modificándola e intentando encontrarle una salida que superase su característica indeterminación. Sin embargo, se omitió que lo informal no ha sido necesariamente antifigurativo, e, igualmente, se olvidó que cierto informalismo pretende transcribir con imágenes figurativas o no, una "realidad interior" captada en las zonas ambiguas del espíritu, asomándose a los ventanales de la subjetividad y la introspección».

### **III. DE LA DISOLUCION DEL GRUPO HONDO HASTA NUESTROS DIAS**

A finales de 1963, ya disuelto el grupo, declaraba Jardiel (véase biografía): «Considero importantísimo —dentro de sus contradicciones, sobre todo de línea y de materia— este período de transición porque significa el paso a la época plenamente aceptada y reconocida por mí». Será a partir del 64 cuando Jardiel se declara, como recordábamos en páginas anteriores, absolutamente responsable de su obra. Habían acabado ya los palos de ciego y la búsqueda de unos recursos expresivos en los que se hermanaran sin confusión y, me atrevería a decir, sin dolor, ideas y realizaciones prácticas, teoría y praxis pictórica. La acción de pintar respondía en sus resultados a lo previamente reflexionado. Lo ejecutado era coherente con lo idealmente previsto. El artista empezaba a expresarse con su propio vocabulario. El azar, las intuiciones, el factor sorpresa, tenían lugar en el interior de la propia norma decidida

por su creador. No era el caballo loco del color y el signo el que hacía dirigirse a su jinete hacia los lugares imprecisos que el albur deparaba, era el propio pintor quien marcaba en todo momento el norte de su corcel. «Trato la figura con más libertad, introduzco el antiguo "chiaroscuro" y la sugerencia de tres dimensiones por perspectiva lineal y cromática, así como el volumen aparente», recuerda el artista.

Será una nueva y gran exposición en el Ateneo de Madrid, la que definitivamente marque la distancia con la producción anterior. El color ha irrumpido vivo, pero con serenidad, en la obra de Jardiel. Una nueva planificación escenográfica hace que las formas aparezcan menos aprisionadas dentro del cuadro y su mayor dinamicidad se exteriorice con más evidencia en el ámbito atmosférico del escenario. Si toda la pintura de Jardiel ha sido torturada, lacerante y dramática, en lo sucesivo irá concretando su expresión para constituir ese inmenso friso de dolor e imágenes tortuosas que, si a partir de 1974, parecen remitir en sus acentos, no han dejado nunca de caracterizar el arte jardieliano. Comienzan a aparecer las figuras embalsamadas, entes como momificados que han sido arrumbados en insospechadas estanterías a modó de grandes ficheros en los que se guardan múltiples secuencias del dolor. Ya aparecieron antecedentes de estas visiones en anteriores pinturas en la que las formas larvadas de aspecto humanoide aparecían envueltas con vendas o harapos que ocultaban sus gestos, pero que acentuaban el grito sordo que las enmudecía. Toda una teoría de formas en derrota, de carnes mutiladas; todo un espectro de fosa común y dantesco exterminio irá poblando la iconografía de Jardiel en uno de los espectros dramáticos más espeluznantes del arte

europeo de esta hora. Hay cuadros que parecen despedir el hedor del más putrefacto de los carbunclos, óleos en los que, más que mascarse la tragedia, diríamos en fase estereotipada, se respira. Manuel Conde al referirse a este momento pictórico de Jardiel dice: «Nos encontramos en un sitio sordo. Un lugar donde el calor no reposa. Allí también el frío es más verdoso. No hemos llegado; estábamos o estaban ellos, seres próximos que antes habíamos entrevisto en la fugaz iluminación de la pesadilla y la fiebre. Ellos son Lázaros encadenados a su inexorable destino; despojos o detritus en ámbito redondo. Porque tampoco hay dimensión segura, sino espectral expectativa en el último recodo del silencio».

Pocas veces los horrores en los campos de exterminio de la Alemania nazi, han tenido una plasmación más paralelamente dramática a la propia realidad que las pinturas del artista madrileño. No en vano es posible sentir ante una tela de Jardiel, un mayor impacto dramático que ante una fotografía ilustradora de cualquier escena real de aquellas matanzas materializadas en las cámaras de gas. Recorrerá, desde esta época, por toda la pintura del artista un estremecimiento que parece fluir de la propia epidermis del color. Será como una sensación de hiriente realidad física, de temblor y convulsión inmediatos que revierten del cuadro hacia el espectador a través de los largos túneles del espanto, la pavorosa presencia de los nichos y las ensangrentadas baldosas de las estancias donde estalla la muerte.

Tras la exposición en el Ateneo, ese mismo verano, Jardiel forma parte de la representación española en la XXXII Bienal de Venecia. El éxito del pintor en el certamen italiano fue muy sobresaliente y a la vez trascendental para su vida artística. El predicamento

alcanzado por Francis Bacon en el mundo, como padre de la Nueva Figuración, y el posible emparentamiento del artista español con la esencia pictórica del británico, no empañaba ni un ápice la unanimidad en el elogio de los críticos italianos, referido a la calidad de nuestro pintor. Sobre este emparentamiento afirmaba el crítico Moreno Galván en la revista "Triunfo", en 1965: «Si se quiere —y si se tiene un poco de mala intención— se le pueden encontrar concomitancias con el arte del inglés Bacon. Yo, por mi parte, no puedo dejar de esbozar una sonrisa cuando pienso en el problema de los parecidos y de las influencias, pues sé que el magisterio influyente no se ejerce más que sobre aquel que es ya pariente de una misma intención. A lo mejor resulta que sí, que Jardiel ha descubierto su mundo en el mundo de Bacon. Pero ese mundo tenía que estar previamente en él para poder ser descubierto. Nadie identifica más que aquello con lo que se identifica. Por otra parte, el mundo de Jardiel es de Jardiel, no de otro. ¿Cuántos pintores quedan ya en nuestro panorama que consideren que su mundo pictórico pertenece al de los valores de la plástica pura?

No por chauvinismo, sino por lo que creo es honesto convencimiento, hago mía la opinión de Moreno Galván, y la sustento con elementales razonamientos: los que se derivan de la simple observación de la trayectoria seguida por Jardiel. Su obra de Venecia no es producto de un salto en el vacío, sino fase elemental de una larga evolución que, con mayor o menor coherencia, guarda a cada paso un mínimo enraizamiento con las premisas elaboradas anteriormente. La obra de Jardiel era por aquella época necesariamente así, existiera o no existiera Francis Bacon. Si de otro campo expresivo el pintor

hubiera saltado gratuitamente al espectro baconiano, toda la crítica lo hubiera advertido y denunciado. Al menos toda la crítica que conociera su obra anterior. Y en buena ley, hay que decir que nunca cometeremos la insensatez de comparar la riqueza dibujística o sígnica de Jardiel, con la de Bacon, y, no hablemos ya del temple dramático del primero con referencia al que nos brinda el segundo (sentimiento éste que, como es sabido, caracteriza también la obra de Bacon, aunque en planteamientos de más sosegada manifestación).

Obtiene Jardiel, como decíamos, unas muy positivas críticas que le hacen acreedor a frases como la que sigue, vertidas en la revista "Il Contemporaneo": «Su presencia salva el pabellón español». Si consideramos que por aquellas fechas la crítica italiana no era muy proclive al elogio de cualquier manifestación española de carácter oficial —como lo era aquella representación artística— dada la situación política en nuestro país, los parabienes a Jardiel eran poco menos que milagrosos. El escritor italiano y famoso crítico de arte Giovanni Testori, que descubriría la pintura del español en esta Bienal, será desde aquel momento un rendido admirador de Jardiel, a quien conocerá un año más tarde con motivo de una Muestra de éste en la Galería Girasole de Roma. Testori, que es en la actualidad uno de los grandes coleccionistas de Jardiel, se convertirá desde este instante en su protector y sincero amigo, con ser uno de los críticos que más acertadamente han sabido captar la esencia de su pintura e interpretarla literariamente.

Por mediación del crítico italiano, Jardiel expone en la Galería Manzoni de Milán en 1967. Con motivo de aquella exposición se edita un magnífico libro-catálogo, profusamente ilustrado, en el que Testori

publicará uno de los más acertados estudios sobre la pintura del español. Es de aquellas páginas este ilustrativo párrafo: «... la calidad de la pintura de Jardiel se abrasó de golpe a sí misma, de pronto se inflamó al sol de su propia grandeza (y belleza) oculta, triunfante e ibérica; una grandeza y una belleza que en controversia con el horror de los temas, dilataron de repente la holgura de una materia comprimida y casi asfixiada, llevándola hasta un poder espacial donde aquellos jirones de carne empezaron a moverse, a agitar los muñones de sus miembros, a susurrarse algunas palabras, algún nombre, entre labios nuevamente entreabiertos (bocas, narices, orificios de cualquier clase por los que empezaba de nuevo a salir un hálito de vida); a recuperar, en el estupor de haberse salvado por lo menos así, dentro de la protesta de un arte tan confuso y extremo, las "estancias" de sus torturas y de sus martirios; y a presentarse, a testimoniar; porque el arte, el arte grande y desesperado de Jardiel es ante todo testimonio; y sólo por esto llega después rectamente a la osadía del momento y a la profecía del grito, que es al mismo tiempo solemnidad humana y visión sagrada, oscuridad atroz de la noche y esplendor clamoroso del sol».

En los cinco años subsiguientes a la presentación en Venecia, Jardiel reside más tiempo en el extranjero que en España, aunque expone individualmente en Madrid en varias ocasiones. Destaquemos dos magníficas Muestras de dibujos: las realizadas en la Galería Edurne, en homenaje al poeta judío Hayyim Nahman Bialik; y en la Sala Seiquer, con motivación en un extraordinario poema de Carlos Oroza.

En 1970 Jardiel se trasladará a España y aunque conserva su casa en Madrid, residirá en la que actualmente es su retiro y su aislamiento más radical

y absoluto, frente al mar de la bahía de Altea, en Alfaz del Pi.

Su pintura ha ido ganando en concreción y los recursos del dibujo se han ido adueñando poco a poco de la estructura narrativa del cuadro. Si antes Jardiel prescindía del detalle y sólo eran las pátinas que hacían vibrar el color las que denunciaban un interés específico por algunos fragmentos del lienzo, ahora todas las pinceladas empiezan a ser fruto de una profunda meditación. No la que venía impuesta por la tonalidad de un campo cromático que había que cubrir, sino la que reclamaba una delectación, casi poro a poro, de las entidades representadas. El ámbito del cuadro empieza ya a ser una escenografía total en la que no existen fondos inconcretos. La representación aparece convocada en un espacio-tiempo que la hace ser, aquí y ahora, en función de un proceso dinámico a la vez que representativo.

Llegamos así a la exposición en la Galería Vandrés de Madrid en 1972. El estudio de la figura humana ha alcanzado ya una perfección inusitada en su presencia total o fragmentada. Los "estudios" de la anatomía humana que patentizan sus dibujos, se incorporan fielmente a la dicción pictórica. La escena se rompe en fragmentos en un intento subliminal de intensificar un concepto. Se acentúan algunos matices sádico-burlescos de épocas anteriores, como en el cuadro titulado "Le Jambon" —óleo 100 × 62 cm.—. El cuerpo femenino es materialmente diseccionado y un inmenso glosario de bocas, glúteos, pechos, ojos, en el más variopinto muestrario de gesticulación, invade la pintura de Jardiel, dominados ya todos los resostes del color y del signo en resultados que bordean el virtuosismo. La acepción cartelística del pintor y, en muchos casos, una profunda veta ilustrativa se hace muy evidente en esta obra de ahora. No

olvidemos que Jardiel ha sido un consumado hacedor de magníficos carteles y un no menos meritorio decorador de espacios escénico-teatrales, cuya noticia encontrará el lector suficientemente documentada en el capítulo biográfico.

Se ha acusado a nuestro hombre de ser un pintor excesivamente literario; y sin intentar salir al paso de una opinión que respeto y sólo desde el conocimiento que poseo de la personalidad humana de Jardiel, puedo decir que el posible subrayado literario de su arte, deviene del doble plano que, como intelectual, incorpora el artista a su trabajo creativo. No es el madrileño el típico pintor intuitivo y un tanto irracional, según características que suelen ser comunes a muchos buenos artistas españoles. Jardiel es, aun considerando los múltiples timbres de apasionamiento que su pintura nos ofrece, un hombre eminentemente cerebral. Y sobre todo culto. A su cultura plástica y junto al dominio de los recursos pictóricos, hay que unir esa otra cultura histórico-literaria o, digámoslo así, socio-filosófica, que le aporta un ineludible condicionamiento de índole racional que se deja sentir en su arte. Sé que lo literario radica en los temas y no en la expresión; en el discurso del hecho plástico y no en la mayor o menor cultura que posea su hacedor, pero en Jardiel la acepción intelectual ha influido poderosamente en su tarea. En todas sus obras, sobre todo a partir de 1962, hay como un sujeto elíptico, una entidad narrativa extrapictórica que prevalece sin estar en el cuadro. Pero ¿acaso desmerece por ello su propuesta plástica?

Tras su contacto con la Galería Vandrés, se encarga de representar la obra de Jardiel la Galería Heller, que le dedicará su pabellón completo en ARTEXPO-76 de Barcelona. En esta Muestra, similar



Oleo, 1974.



**Homenaje a  
Hans Baldung  
Grien.  
Oleo, 1960.**

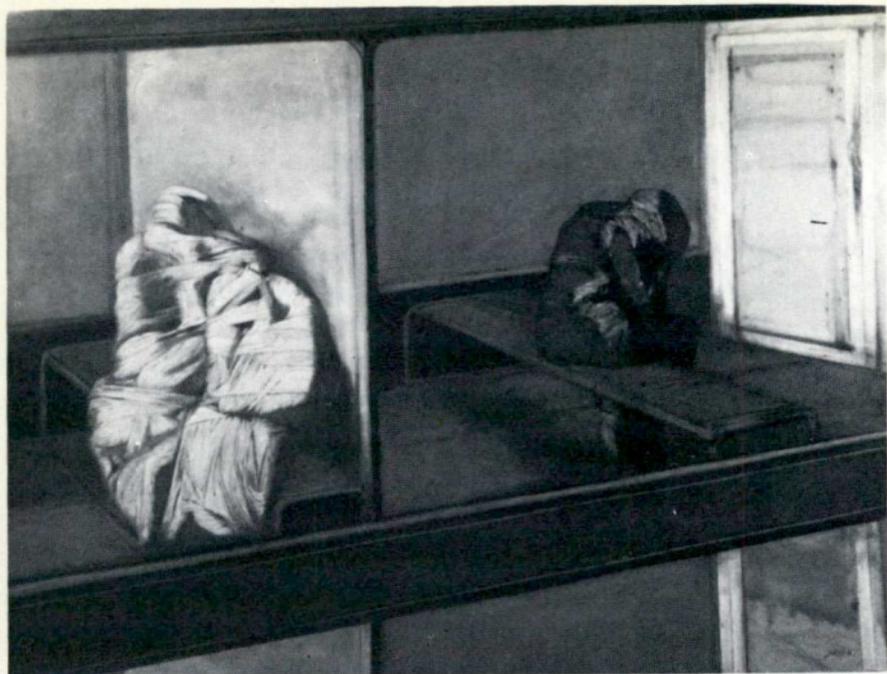


**Niños jugando.  
Oleo, 1960.**

Oleo, 1966.



Oleo, 1966.

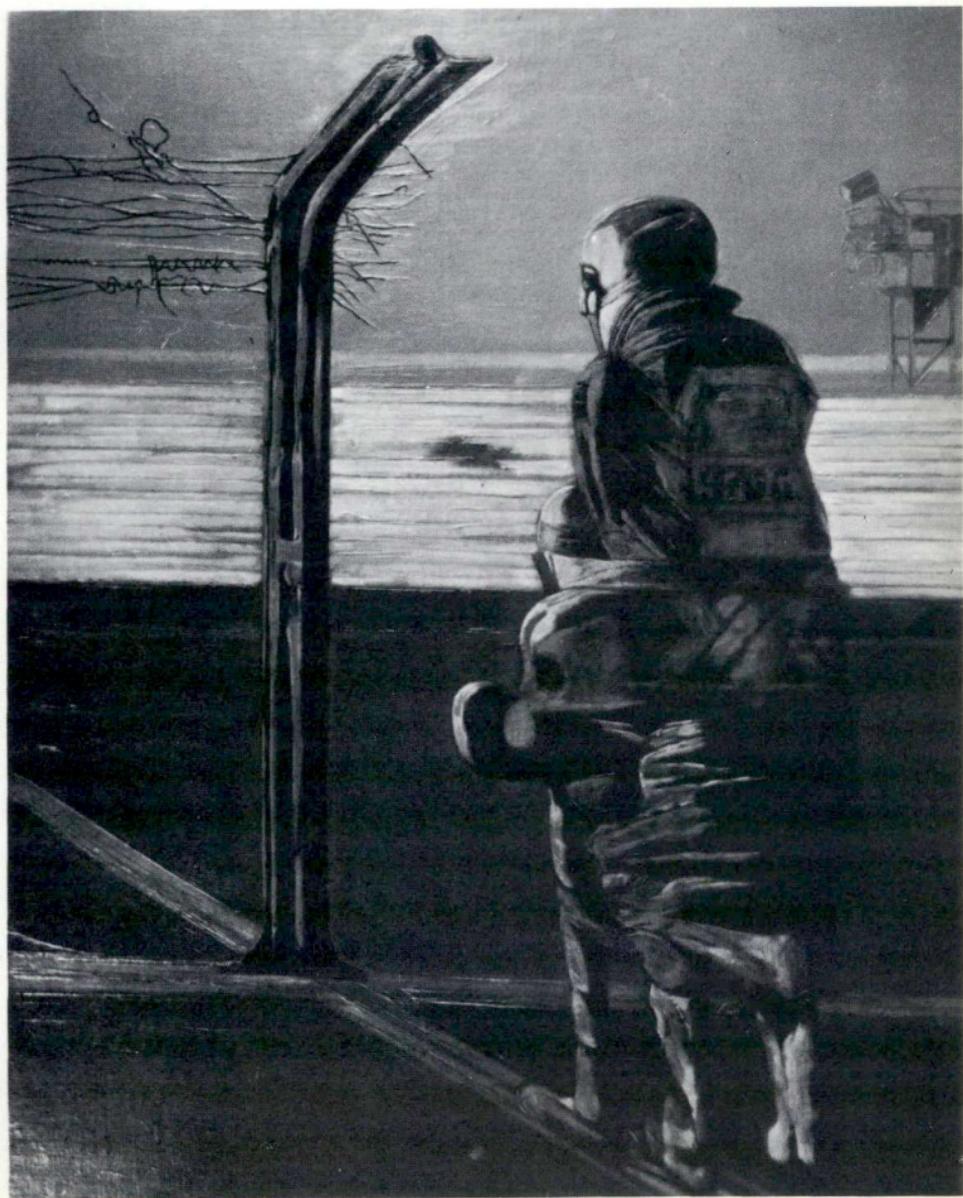


Oleo, 1966.



Oleo, 1966.

Oleo, 1966.

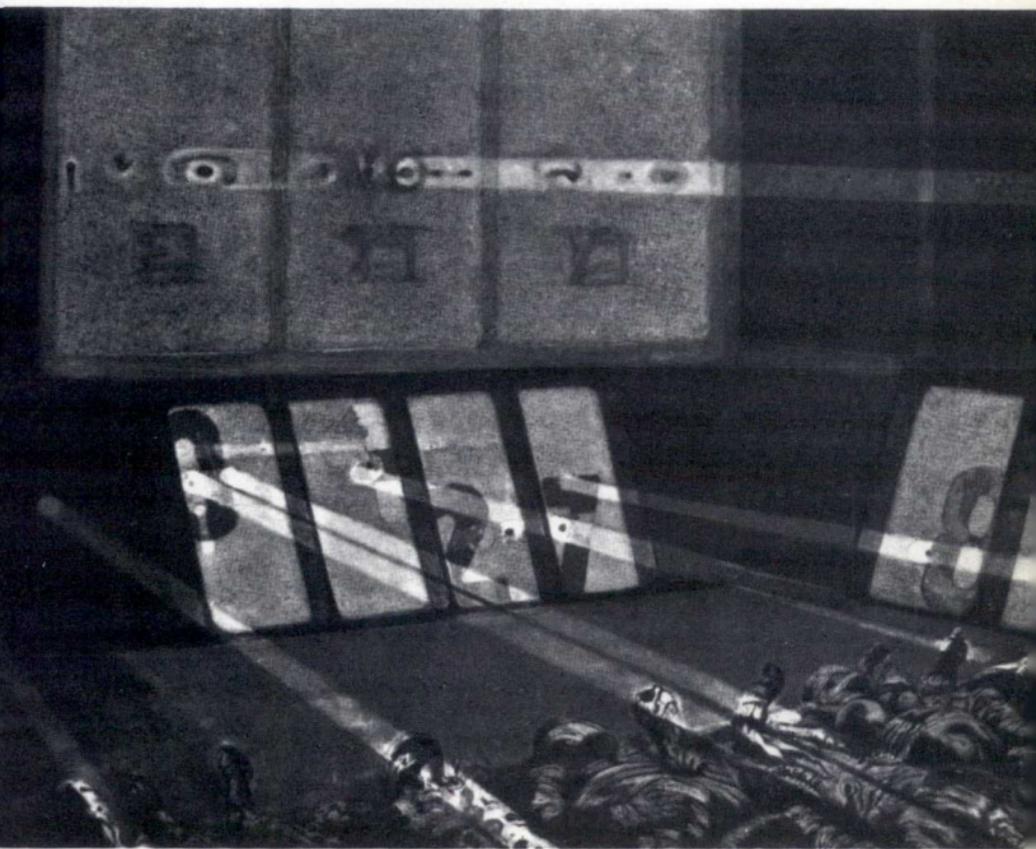




Oleo, 1966.



Oleo, 1966.



**Mane, Tezel, Fares, 1967.**  
**172 × 125 cm.**

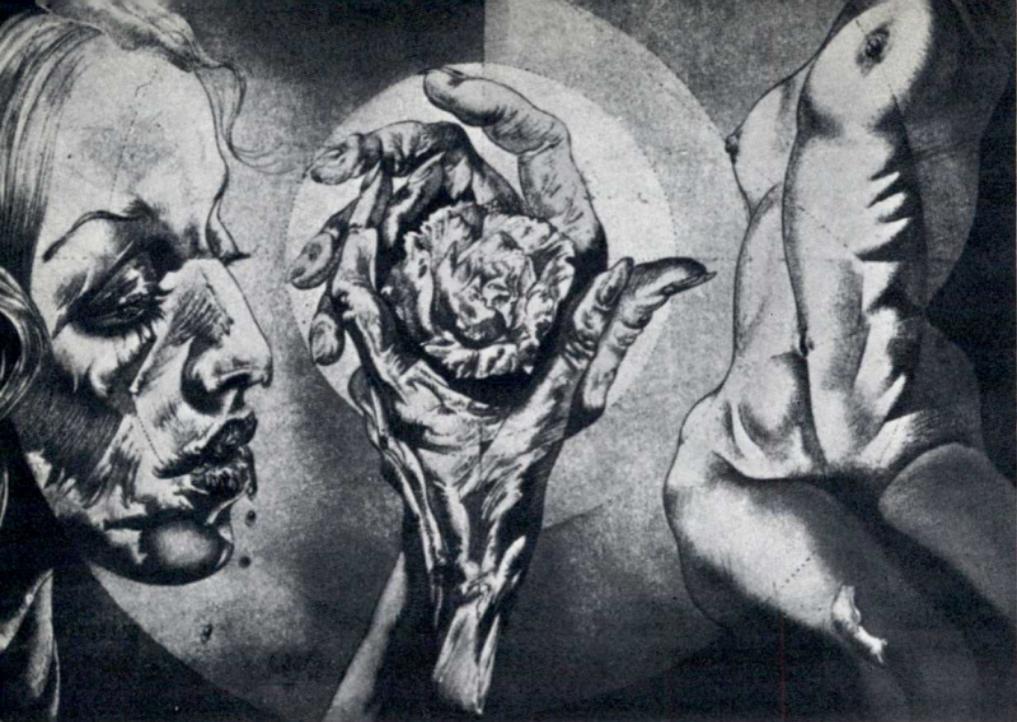
Oleo, 1974.





Oleo, 1974.





Dibujo, 1974



Oleo, 1974.

Oleo, 1976.



Mujer en el cuarto de baño, 1976.



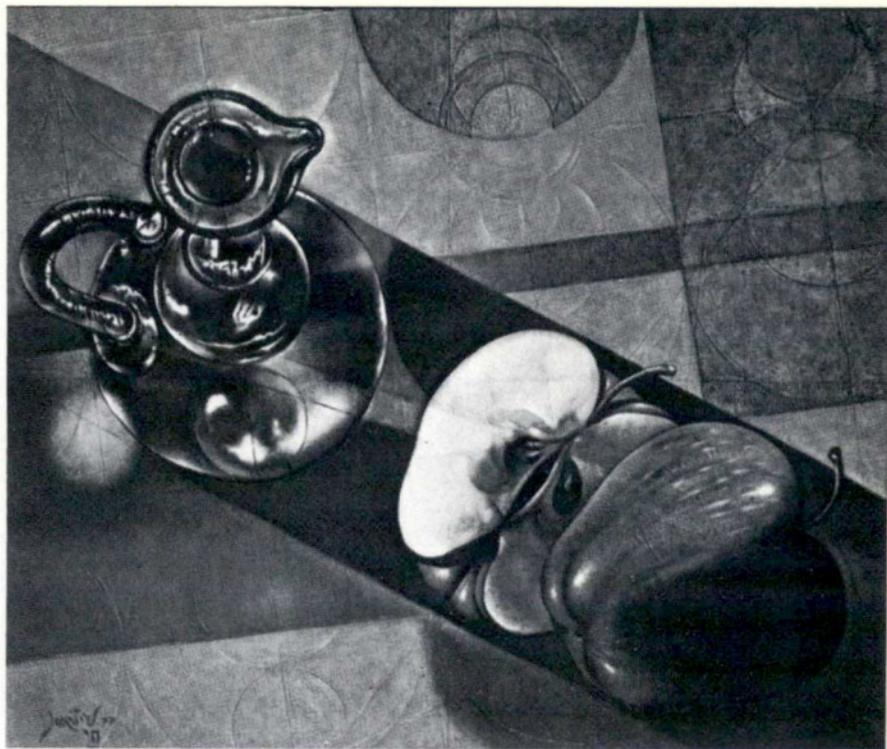


Las uvas negras. Oleo, 1977.

Oleo, 1977.



Oleo, 1977.



Mujer y paloma, 1978.





Oleo, 1977.

a la Feria de Basilea, el pintor madrileño toma contacto con el aficionado catalán, que muy pocas ocasiones había tenido de contrastar, en su propio solar, la categoría de su pintura. Ya en 1963, el propio artista donaba una obra suya al Museo de Arte Moderno de Barcelona, pero los contactos del pintor con París, Milán y Roma desde Madrid, impusieron un itinerario casi exclusivo para la presentación de su obra. El crítico catalán Santos Torroella, entre otros, dedicaría en "El Noticiero Universal" un encendido elogio al pintor, con mención a la Galería, que de manera monográfica había querido presentar su obra en tierras catalanas. En la revista madrileña de artes plásticas, "Don Pablo", podía leerse sobre la presentación de Jardiel en Artexpo: «Su pintura actual es alucinante. Rebosante de colorido, originalísima en su temática y con un tratamiento de la materia sin precedentes en la pintura española. No pecaríamos de exagerados si dijésemos que Jardiel es, hoy por hoy, uno de los grandes pintores del mundo. La categoría de su obra respalda cualquier juicio de positiva valoración que pueda emitirse por ditirámico que pudiera parecer».

Jardiel expondría en Heller en febrero de 1977 toda la obra que había visto la luz por primera vez en Barcelona y su más reciente producción, que desde la anterior Muestra en Vandrés durante el 72, no había vuelto a reaparecer en las galerías madrileñas. Se trataba de una magnífica colección de óleos y dibujos realizada enteramente en su estudio de Alfaz del Pí.

Si el artista nunca ha sido lo que se dice un hombre sosegado, las pinturas de estos tres últimos años sí parecen reflejar un mayor sosiego. La índole dramática permanece intacta, pero sin tan acerada acritud. Apenas si hay ya diferencias sustanciales entre los

dibujos y las pinturas. Aquellos aparecen en muchas ocasiones coloreados y sólo sus gamas cromáticas frías y los negros trazos del lápiz los hacen diferenciarse de los óleos. La correspondencia boceto-cuadro es ya calco absoluto. Pocos pintores "dibujan" con el color tan portentosamente como Jardiel. Sus estudios de rostros, pies, manos y esquemas en movimiento, nos recuerdan a Leonardo, a aquel Leonardo del que nos habla nuestro hombre en épocas de juventud cuando le reconocía como su único dios.

Se hace más evidente en esta obra última, aunque ya es faceta que procede de al menos dos lustros atrás, una singular estructura geométrica que cabalga por la superficie del lienzo y que en muchos casos no respeta ni el planteamiento dimensional de las formas en él representadas. Líneas rectas o líneas de puntos cruzan el cuadro y convergen en aristas que se quieren hacer resaltar o encuadran campos cromáticos que se pretenden delimitar. Hasta en esto Jardiel traspasa al lienzo la reflexión geométrica que ha vertido en sus dibujos. Nada le importa que tales andamiajes propios del boceto se superpongan y que incluso se fundan sobre el escenario hacia el que se convoca la mirada del espectador.

La materia cromática mantiene como es norma en Jardiel, esas sutilísimas incisiones, esos arañazos hábilmente distribuidos que hacen de cada cuadro una tensa epidermis que puede desgarrarse en cualquier momento. Ese extraordinario óleo titulado "Mujer en el baño", encierra todo un tratado de lo que el pintor es capaz de hacer con el color y la forma. Un alarde técnico que sobrecoge por lo que el artista ha logrado expresar en un rostro femenino y en un habitáculo humano. Los labios de la mujer, de una ostensible veracidad carnosa, manifiestan en

sus incisiones, una latente sensualidad, tan enfermiza como su torso desnudo y sus delgados brazos nos sugieren, en pura representación de humano acabamiento, de estoica e indolente inanición; imagen integral de la desesperanza más irreversible.

Hasta el momento de redactar estas líneas, la última exposición de Jardiel se ha celebrado en la Galería Punto de Valencia y con ella se cierra por el presente año de 1978 la presencia de Jardiel en las salas españolas.

Para terminar quiero cerrar estas líneas con un breve comentario del escritor Caballero Bonald, que define certeramente el espíritu jardieliano, ese espíritu portador de un arte pictórico que no es otra cosa, y nada menos, que la crónica de un drama humano: «... detrás de tanta martirizante exploración de los fosos de la experiencia, se perfila una obsesión martirizante. Podría decirse —con sospechoso énfasis, por supuesto— que la elaboración de ese peculiar museo de horrores acotado por Jardiel a su manera, responde en muy buena medida a una cierta psicosis de horror, de un horror que juega a veces al metafórico papel de una degradación comunitaria y a veces el de un vicio solitario».



## **EL PINTOR ANTE LA CRITICA**

**Ramón Faraldo**

Lo de Jardiel puede llamarse revelación. Conocía otros trabajos suyos de intención más decorativa. Ahora eso, lo bonito, se ha sobrepasado. Diría que Jardiel no pinta para hacer cuadros, pinta para pintar. El color es más bello; es el elemento de vida, como el dibujo. Ambos aparecen ligados por las entrañas y consiguen esa difícil unidad en la que el fondo y forma desaparecen, queda solo, en un sentido especialmente vital o animal de la palabra. Esto no se ha hecho para ornar nada; pero cuando se actúa con tanto desinterés, el producto consigue, más que hacerse admirar, hacerse respetar: una suerte de intimidación semejante a la que inspiran la altura o la profundidad. De aquí nace el sentimiento de extensión que puede darse a una obra como ésta tan honda, ya en su arranque, o sea, tan

dueña de su futuro. Jardiel es un pintor; está en el secreto, está dentro.

Revista ARTE Y HOGAR, 1960.

### **Manuel Sánchez Camargo**

Jardiel es un gran pintor; lo dijimos hace mucho tiempo, cuando su pintura empezaba con un lenguaje distinto; cuando su pintura, años atrás, dentro de un módulo ampliamente real e ideal en la mejor y española realidad, buscaba decirnos algo... Ya lo ha conseguido. Sus cuadros son sus tormentos a cuestas, son como los de sus compañeros citados: pintura. No nos gusta eso tan en boga, tan irreal, tan falto de contenido que se llama "neofigurativismo"; no nos gusta hablar "algebraicamente" de espacialismos, constructivismos o formas fluctuantes. Creemos más difícil decir siempre y llanamente que Jardiel construye unos volúmenes pictóricos densos, redondos, donde en cada forma, sea cualquiera su significación inmediata, tenemos plena conciencia de que detrás de la apariencia existe la propia alma de Jardiel, "aquello" que importa y que, valiéndose de la pintura nos brinda casi trágicamente para que el cuadro cada día tenga la posibilidad de que en su fondo y trasfondo exista lo más importante de este Jardiel que, tras su exposición anterior del Ateneo, ha encontrado lo que "ya" puede ser definitivo.

HOJA DEL LUNES. Madrid. Mayo 1962.

### **Francisco Nieva**

Jardiel es entre nuestros jóvenes pintores uno de los que más saben imponer un tono, una obsesión y una temática al margen de preocupaciones formales

absorbentes. Con su grafismo clásico, Jardiel hace llegar hasta nosotros, sin obstáculos, la impronta que el cine, la televisión, la fotografía, pueden dejar sobre una moderna sensibilidad... Jardiel se muestra en su obra algo así como un excelente reportero del desastre. Un cameraman de los subterráneos residuales, en los que fermentan el dolor y la culpa en espantosa descomposición. ¿De dónde vienen estas impresiones si no del tremendismo fotográfico y de los testimonios horrorizados de nuestro tiempo? Hay también un sadismo de la cámara fotográfica y un masoquismo de la información. A través de la información fotográfica el hombre de hoy ve más de lo que quiere, más de lo que su propio instinto de conservación le permite. Este plato fuerte es capaz de enviciarlo. No dudamos en afirmar que en los más fuertes platos servidos por el arte hay siempre viciosidad, incontinencia, una forma atrayente de perdición.

Jardiel se complace en la pintura de situaciones dramáticas con un sentido espectacular y fabulador que nada tiene que ver en su esencia con otras fantasías del pasado. Las revistas gráficas y el cine han pasado por aquí.

Revista AULAS. 1965.

### **José M.<sup>a</sup> Moreno Galván**

La suya es una forma de evocación representativa. Vive el mundo de la representación, pero para negarlo, para convertir en aparición fantasmal lo que tendría que ser presencia exclusivamente visual. Aquí son los monstruos producidos por el sueño de la sinrazón y por el absurdo. Las figuras humanas

pierden su carácter centrípeto y se licúan, abandonan su humanidad en una especie de vitalidad blanda y gelatinosa que, sin embargo, no deja nunca de insinuarse como forma... Hay una metamorfosis desde la morbidez hasta la osificación y, al contrario, hay una pérdida del carácter grávido en las estructuras y en los esqueletos...

Revista TRIUNFO. Mayo 1965.

Desde que tuvo uso de razón pictórica, toda su pintura se produjo contra algo o a favor de algo. Siempre fue, pues, un pintor "figurativo". Y lo fue con todas las características incluso negativas de lo que ello implica, porque no había ajustado aún suficientemente su idioma pictórico hasta lograr una palabra que hiciese innecesarias a las otras palabras, porque carecía del sentido económico de la elusión de ciertas presencias y de la alusión a ciertas ausencias. El contenido actual de su pintura nos indica que eso de que carecía ya lo ha conseguido ampliamente: es un humanista..., con pesimismo. Como Kafka.

El no alude tanto a las potencias exaltadoras del hombre como a aquellas potencias que hacen del hombre una piltrafa en manos de los demás hombres. Su humanismo no es, pues, apologético, sino crítico. Actúa indirectamente: indicando lo que debe ser mediante la crítica de lo que no debe ser. El parece querer recordarnos permanentemente toda la vergüenza y la indignidad que ha sido posible en nuestros días: la alineación, la irracionalidad, el genocidio, el crimen. Y sin embargo toda su pintura parece guardar un último estrato de optimismo.

PINTURA ESPAÑOLA. Mayo 1969.

Cuando, en el caso actual de Jardiel, un artista es dueño de su propia terminología y hasta de su propio idioma pictórico, hay que pensar que todo eso, terminología y lenguaje, son factores en cuya conformación han intervenido elementos de su talento e incluso de su historia personal. Hace unos años, en la década de los 50, José Paredes Jardiel —que así se llamaba entonces— era un artista caracterizado fundamentalmente por la fuerza de su diseño (...). Yo creo que Jardiel es fundamentalmente un artista determinado por las lineaciones —sí, por el dibujo— tal y como yo indiqué que se le veía en sus trabajos-ilustraciones de la revista "Índice" de hace quince o veinte años. Quiero decir que aquella disposición —aquella predisposición— no lo ha abandonado. La trayectoria de Jardiel en todo este tiempo que mi memoria no permite seguirle, ha consistido en la conquista sistemática y progresiva de la opacidad de los cuerpos...

GUADALIMAR. Enero 1978.

### **Ignacio Gómez de Liaño**

El mundo ha fenecido ya. Burbuja o brizna. Vivimos en sus ruinas, flores de invernaderos, náufragos de la piel, habitantes de museos y de fábricas, técnicos antropófagos del espíritu. La belleza transmigró a otro planeta, a otros ojos, sólo subsiste ya como febril recuerdo, como frágil, hermosa remembranza, pero conmemorar a la Excluida, a la Retirada es empresa difícil, pues cada momento siente envidia de todos los otros momentos y quiere ella a veces, que su retrato sea un retrato impío, que su crónica sea una crónica de impiedades, la fatal crónica del que cuando contempla las cosas ve

también en ellas el decrepito abandono que roal el pasar de los días y las noches y ve en cada milímetro de mundo legiones de larvas pululantes. Pues los sueños de la humanidad, ahora que hemos revelado el negativo de su fotografía, nos enseñan la atónita imagen de la pesadilla.

GUADALIMAR. Enero 1978.

### **Dario Micacchi**

José Jardiel es uno de los jóvenes pintores españoles más vitales del momento. Sus escenas de violencia, de gran barroquismo surreal golpean espectacularmente, mediante sus espacios sofocantes, la ambigüedad de unas imágenes en todo momento alarmadas y crueles. Es un artista inquieto en posesión de una pasión moral rara que es como un ímpetu obsesivo contra el espíritu de la tranquilidad y de lo cómodo, contra la cancelación de la memoria (...).

Todos sus cuadros aparentan como una inmensa imagen del matadero o de la más doméstica carnicería donde el hombre puede ser vendido y lacerado. Las imágenes, ambiguas en su definición, no se manifiestan en el tiempo o en el espacio, son más bien la revelación de un hecho existencial o histórico y la descripción de una opresión horrenda y dominante.

L'UNITA. Noviembre 1965.

### **Duilio Morosini**

De Jardiel habíamos visto unos dibujos laberínticos sobre «la ciudad de la inquisición». Los nuevos cuadros de Jardiel mantienen esa obsesiva icono-

grafía de realidades laceradas y espeluznantes que comportan el tema esencial de su pintura. Miembros mutilados, estancias de terror que habíamos tenido oportunidad de ver cuando su presencia en el último certamen veneciano, nos plantean objetiva y subjetivamente las claves de una violencia que no sólo acecha al hombre, sino que lo atenaza y se apodera de su entidad humana hasta el límite de la tortura.

PAESE SERA. Noviembre 1965.

### **Luigi Carluccio**

Toda la obra de Jardiel revela, a mi parecer, la voluntad de historizar, es decir, de hacer patente a través de una serie de testimonios encadenados entre sí, esta disponibilidad; de realizarla en los lugares, tiempos e imágenes que puedan parecer definitivas y sobre todo que consientan superar la inercia de la angustia, su poder deprimente. Yo creo que ha sido este compromiso concreto el que hizo que partiendo de las experiencias informales de los años 59-61, que no conozco sin embargo, la acción de Jardiel alcanzase las lúcidas tomas de posición de los últimos años. El dolor de Jardiel no es la angustia de Burri, que incluso en su continuo abrasarse a sí mismo, en una combustión lenta sin humo y sin crepitaciones, recuperando de su propio interior como de un pozo sin fondo siempre nueva materia que convertir en cenizas, representa el desenlace más elevado y lancinante de la angustia existencia de nuestro tiempo.

No es ciertamente la angustia de Fautrier; ni siquiera la de Tápies, español como Jardiel, que empero alcanza una cierta grandeza material y trágica cuando sobre sus muros funéreos de lava y

de pómez rasga los signos de la angustia, de suerte que ésta se convierte en matriz de una memoria de sí misma. A través del dolor vigilante de Jardiel, la angustia se hace luz de conciencia, nítida e imperiosa; reconoce sus propias raíces, sus propios elementos de referencia; puede individualizar, proyectada tanto hacia el interior como hacia el exterior, sus perspectivas propias. De esta forma, el renacimiento de la figuración en la pintura de Jardiel no es una elección de tendencia, una distinción formal, la adhesión a los caprichos de una moda por lo demás ásperamente contrastada. Responde a la necesidad, ante todo moral, de alejarse de la costra "sin horizontes ni salidas", del pantano "gelatinoso y aglutinante" de que habla Testori refiriéndose a las pinturas informales de los años 59-61; a la necesidad de sustraerse a las lisonjas de la abstracción para dar un cuerpo, una medida, un contorno al dolor, a sus gestos, a sus gemidos.

La identificación de las evasivas pictóricas acoge ciertamente motivaciones que son y siguen siendo privadas, y urgencias espirituales, y ecos que deben apremiar desde la lejanía; pero acoge, sobre todo, el impulso determinado de la necesidad de definir visualmente una zona de credibilidad dentro de la cual las intuiciones meramente poéticas, y los desarrollos ordenados de la imaginación fantástica en torno a los núcleos de tales intuiciones, pueden descubrir su relación efectiva con una cierta realidad (...).

El horror de la cosa vista llega a nosotros como intuito, presentido, filtrado a través de un velo metafísico. Detrás de las máscaras de Jardiel nos parece entonces ver aparecer las cabezas ovoides de los maniqués de De Chirico, también hechos de retales, también respunteados, injertados, manteni-

dos a duras penas, retenidos más bien en el acto en que declinan en un remanso de melancolía. Acaso las máscaras de Jardiel sean en realidad aquel ovoide explotado en la hora fijada por la suerte. El ovoide lindo, ambiguo, misterioso, alarmante, explotado, y por ello transformado en un coágulo sangui-nolento y apenas ensamblado por las últimas hila-chas, cincuenta años después de su primera e inquietante aparición. Después de cincuenta años de violencias, de estragos, de matanzas, de ferocidad ininterrumpida.

ARTE ILUSTRATTA. Milán, 1965.

### **José Hierro**

La sangre expresionista que circula por la venas de Jardiel da vida a estas últimas obras expuestas en la Galería Vandrés que, con un empujón simplificador, podemos encajar en el molde del surrealismo siempre que entendamos por surrealismo algo más amplio que lo que entendían los seguidores de Bretón. Un mundo insólito e irracionalista, alusiones renacentistas, geométricas... Pero todo ello aglutinado por un talento pictórico de primer orden. Podría decirse que hay aquí algo de espíritu germánico que mira a Italia, mientras alrededores suenan las voces discordantes del mundo pop, de las imágenes publicitarias, espectros a los que el atuendo deportivo o el bikini no pueden atenuar el hedor cadavérico de Valdés Leal.

NUEVO DIARIO. Mayo 1972.

Lo que me parece ver en este mundo fantasmagórico, tan real sin embargo, es cierto ingrediente sarcástico que contribuye a intensificar la impresión

de desagrado. Es la alusión a los medios de masas que tantas veces —en carteles o anuncios— se han basado en escenas semejantes a éstas, trivializándolas, destacando de ellas lo que es amable y atractivo para el presunto consumidor. Jardiel ha invertido el punto de vista, nos ha mostrado la otra cara de la realidad, haciéndonos pensar —como aconsejaba Unamuno— los lugares comunes arrancándolos de lo convencional (...).

Podría encasillársele entre una cierta forma de surrealismo que no se contenta con proponer imágenes insólitas por el gusto de adentrarnos en dimensiones misteriosas, sino que utiliza lo insólito como un estímulo para viajar a algún ámbito donde lo irracional alcanza su sentido último.

En cualquier caso, lo que no puede olvidarse es que este mundo, para cuya aproximación es necesaria el arma de la divagación literaria, no pretende ser literatura, sino pintura. Lo de la literatura no es más que una manera de traducir en vagas palabras lo que está dicho magistralmente con idioma plástico. En Jardiel hay un dominador de la expresión, un dibujante de rara perfección que sabe romper el dibujo cuando le parece conveniente.

GUADALIMAR, Noviembre 1977.

Es posible que una de las misiones del artista, misión no propuesta por él, consista en intranquilizar, en ponernos al borde del misterio, en tocar lo absoluto dándonos la cifra y la clave para entrar en un ámbito irracional, irreductible a la palabra escrita. Jardiel lo logra, pero valiéndose de un lenguaje claro, de una expresión racional que sirve de vehículo a una materia prima irracional. Es el misterio

claro. Es lo turbulento y extra-artístico vaciado en moldes sosegados y de muchos quilates artísticos, entendiendo ahora por artístico no sólo el hallazgo azorado, el ademán sorprendente, sino también el manejo de unos medios y de un oficio de pintar que no es demasiado frecuente en la actualidad. Los cuadros y dibujos de Jardiel son hijos del tan traído y llevado "sueño de la razón". Han nacido de este sueño, en el que fueron engendrados, pero han sido realizados cuando la razón había despertado, cuando la pesadilla cesó. Esta armonía de irracionalismo y de reflexión, de arrebató y de sosiego es la que da al arte de Jardiel su característica relevante, su doble vía de acceso a nuestra curiosidad de contempladores.

Revista ARTES PLASTICAS. Noviembre 1977.

## **Leopoldo Azancot**

¿Pintor? ¿Dibujante? Lo segundo primordialmente, para mí. Un dibujante de excepción —aunque en ocasiones, contaminado por lo ilustrativo— que pinta; es decir, un dibujante que traslada sus dibujos a otro medio —la pintura—, para así conferirles una dimensión suplementaria. ¿Será por purismo que yo lo prefiera privado de ésta? Dibujante, pues, por encima de todo y obsesivamente abocado a su oficio, las calidades de sus obras: algunos de sus dibujos se confundirían con grabados, tal es la riqueza de matices que logra, la dinamización que confiere a cada parcela —por pequeña que sea— de sus soportes.

DON PABLO. Febrero 1977.

## Vicente Aguilera Cerní

Las figuras de homúnculos con resabios de larva, las soluciones cruelmente infantilizadas, los bodegones incomedibles, los tipos medio espectrales y malamente radiografiados para descubrir que casi no tenían osamenta, eran de nuevo, una vez más, los testigos de una precisión casi irracional de metamorfosear las apariencias de la vida. A fin de cuentas, lo vital seguía intacto; se había luchado por universalizar lo individual, materializando una queja, una ruptura con el contorno. Pero el mito universal del hombre destruido por la contradicción, continuaba siendo la náusea y el asco del tópico existencial. Seguimos sobre el mismo filo insostenible del absurdo que mutila el vivir contemporáneo.

En 1961 se declaró adherido a la "nueva figuración". Y en 1964 —sin ocultar la afinidad con Francis Bacon— presentó en la XXXII Bienal de Venecia unos cuadros magistrales, pavorosamente reveladores de un clima angustioso y anómalo.

PANORAMA DEL NUEVO ARTE ESPAÑOL, 1966.

## Raúl Chávarri

José Jardiel ha llevado a cabo una pintura, de matices informalistas que progresivamente cristalizó en una tarea neofigurativa de profundas vertientes surrealistas. Como si se tratara de un explorador de diversas dimensiones de lo irreal y lo real, su última exposición en Madrid ha desplegado en pinturas y dibujos un universo feroz de radical erotismo, alimentado por un impulso mágico-fatalista que hace posible una crítica tremenda de la civilización que

nos cobija. Sus símbolos de agresión y de muerte nos introducen en un mundo inasequible al descanso, en el que las necesidades sexuales se identifican con un hambre fiera y profunda en el seno de un sistema que no soslaya sus perfiles masoquistas. Este extremismo revela lo que puede dar de sí uno de los grandes pintores españoles, abocado a un tema que encaja con su sentido profundo y un tanto desesperado de la pintura.

LA PINTURA ESPAÑOLA ACTUAL, 1973.

### **A. Manuel Campoy**

Como en los casos más típicos del surrealismo, la obra de Jardiel es también un claro ejemplo de dibujo extraordinario. No sé exactamente si en primer lugar, pues se trata, sin duda, de un colorista nato, pero su dibujo es tan fabuloso que las obras en él ordenadas pueden reproducirse en blanco y negro sin desvirtuarse demasiado, y hasta puede que así se acentúe en ellas el oscuro siniestrismo que las informa y al que el color, acaso voluntariamente agrio, ofrece ciertas posibilidades de cartel. Es en blanco y negro, en su raíz y clima dibujísticos, donde estas obras ilustran inquietamente un erótico drama surreal.

Saga de sueños de dolor y de dolorosas realidades ésta de Jardiel. Surreal por cuanto las cosas se nos ofrecen más acá o más allá de sus situaciones acostumbradas: unas veces como consecuencia del sueño, y otras veces, tal vez, como herméticos símbolos. Hasta en las figuraciones aparentemente más dentro de la realidad podemos descubrir elementos que alteran la costumbre. El color ilumina un mundo doméstico de ruinas, el puro dibujo modela el

drama y lo empavorece en el hielo de su perfección, mucho más terrible que la crispación de los colores. Crónica de un mal sueño (quizá sea más) estas pinturas y dibujos corroboran a un Jardiel extraordinario.

ABC. Enero 1977.

## **Enrique de Azcoaga**

A la estirpe de sus temas, enemiga del refitolerismo cómplice, no le vendría, sin embargo, mal que las formas, sin perder vigor, cuajasen en una madurez menos punzante. Dado que cuando se está, como a Jardiel le ocurre, tan dotado de dones expresivos, el pecado puede venir de no ponderarlos, con la suficiencia precisa, para que la crudeza no se confunda con lo equilibradamente cumplido.

BLANCO Y NEGRO. Febrero 1977.

## **Giovanni Testori**

Realmente, ¿cómo expresar de manera completa y creíble estas larvas que vuelven a vivir para testimoniar, acusar, pero sobre todo defender el derecho a vivir, crecer y potenciarse que existe en toda sangre y en toda carne, sino más allá de una referencia puramente natural y descriptiva? Entonces, para que la dignidad de conciencia que aquellos fantasmas van poco a poco adoptando guarde relación con la dignidad de las formas y de las figuras, es necesario que se exponga cada una de las razones, no como un calco de gestos, de miradas, de rabias, de pronunciamientos y de dolores, sino como rein-

vención de aquellos gestos, de aquellas miradas, de aquellas rabias, de aquellos pronunciamentos y de aquellos dolores.

En este punto de la mecánica interior de la fantasía febril e incansable de Jardiel (una fantasía que demuestra no temer a ningún precipicio y a ninguna repetición, siendo por el contrario arrastrada y espo-leada); es en este punto, decía, donde se dispara uno de los procesos fundamentales de la cultura moderna; a saber, el inaugurado y prolongado con el surrealismo. Pero el de Jardiel resulta, por decirlo así, un surrealismo de nuevo recorrido y desencadenamiento bíblico; no resbala en los sobresaltos del sueño; ni en las fascinaciones y remolinos del inconsciente, lejos de engolfarse en sus propias angustias o escatologías personales, extrae nuevos instrumentos para la flamígera, apocalíptica necesidad moral que lo impulsa; una necesidad de alarma, de anuncio y, si llega el caso, de maldición. Realmente, si es verdad (y me limito a un solo ejemplo) que aquella imagen hiperbólica y memorable que es la escalera de "Demasiado tarde" (donde el despojo humano, la envoltura sanguinolenta de huesos, músculos, púrpuras y flores terribles, intenta empeñar la lucha ya perdida contra el propio destino) bajan y suben continuamente las "escaleras rodantes" más oscuras y farragosas del psicoanálisis, es también cierto que por la misma capacidad que muestra de alcanzar su centro propio y extenderlo más allá de la historia, parece entonces despertar en sí la antigua y bíblica lucha de Jacob con el ángel.

En paralelo con esto, pero sin ninguna fricción, Jardiel parece abrazarse todavía más fielmente a las raíces de la tradición; así, si por una parte le vemos adentrarse en el fondo, en la grandeza grandilocuente y funeral del Seiscientos español, con una prefe-

rencia incluso visceral, casi de mucosa a mucosa por la materia y el uso de estridentes mimesis carnales como vino a hacer Ribera; por otra, sobre todo en lo que se refiere al sentido rabioso de la participación civil, le vemos aferrarse a los ácidos lívidos ensordecedores, torpes o solares, siempre en cualquier caso desmitificadores del Goya más libertario e inflamado; además de a los carbones de carne y hueso; a las hogueras intrigantes y a las horribles cenizas de la "Casa del sordo".

Creo que también a esta recuperación cultural, además de a las razones internas de su propia naturaleza, puede deberse el que en Jardiel se haya hecho tan imperiosa la exigencia de la ejecución total; de la ejecución que no retrocede ante los obstáculos y que no perdona.

Revista DON PABLO, 1977.

## **Miguel Fernández Braso**

Este solitario visceral aislado ahora en un pueblo del Mediterráneo levantino, hubo un tiempo en que buscó su lugar en la sociedad, su sentido de la vida, su razón en nuestro sistema de engranar intereses. Y no lo encontró, como tantos no lo han encontrado, como tantos no lo encuentran. Jardiel no se sitúa en el tiempo. Y se queda en el mundo como atónito, como muy lejos de todo y de todos, como perdido en un mapa sin huellas de pueblos, ríos, mares, montañas. Vive con una desconexión total de las pequeñas y a veces rastreras intrigas que llenan la existencia de tantos hombres. Observa la vida, sus gestos y posiciones de ridículo, y luego se retira a estampar instantáneas que permanecen obsesivamente en su

cerebro (...). La zozobra, el terror de los semblantes, la taciturna desolación, el diálogo imposible..., son temas en los que se mueve su obra presente. La soledad y la incomunicación vienen a ser también una constante en su quehacer. El pintor retuerce las argumentaciones que sostienen la vida de hoy, salva barreras sin reparar en señalizaciones, invade su zona creadora de personales vivencias, de íntimas y fuertes indicaciones. La realidad —alzada por el artista a graduación simbólica— es su espuela, su raíz y su pértiga inevitable para su elevación y propulsión.

GUADALIMAR. Febrero 1977.

### **M. A. García Viñolas**

En su pintura Jardiel quema azufre, descompone colores para provocar su irritación, azota los cuerpos para que entren en la danza demoníaca de la corrupción de la carne y pone a hervir a la realidad para liquidar en ella todo conato de belleza. Porque la pintura de Jardiel no convida a la contemplación, sino a la exaltación. El pintor no le da a sus criaturas un momento de reposo, como si temiera que al postrarse en algo se corrompieran.

Tanta agresividad se haría insoportable sin esa razón última que impone la obra bien hecha, la suprema razón de ser del arte. Y esta razón de ser se hace evidente en la pintura de Jardiel. La mirada del espectador no se detiene en lo que ve, impresionada por el alarde creativo del artista, que nos hace ver las cosas más allá de su propia significación. Es posible que esa mirada no salga de aquí consolada, sino enardecida; pero volverá una y otra vez sobre

estos cuadros, arrebatada también ella por el dominio imperioso de un pintor que hiere a la realidad que le ha herido.

Diario PUEBLO. Febrero 1977.

### **José M. Caballero Bonald**

Desde esa técnica de sorprendentes equivalencias con la vida, se llega a la raíz temática, a una temática que o bien se repele con la mentalidad odenancista o seduce agresivamente al despojado de prejuicios. Jardiel ha querido plantear lo que podría llamarse una serie de viscerales exploraciones en una civilización bajo la que se agazapa el rostro terrible de ciertas claudicaciones colectivas. Lo que esa actitud tiene de crítica moral lo tiene también de catarsis. Es el sondeo en la entraña de un mundo despavorido cuyo más desolador inventario consiste en asumir su sustancial decadencia. Es el hostil retrato de la víspera de alguna definitiva depauperación de la historia. Quien no lo supo ver así tampoco logró reunir la suficiente credulidad como para haber iniciado provechosamente este viaje.

La dialéctica argumental de Jardiel está un poco instalada entre la publicidad "pop" y la crónica de todas las marginaciones contemporáneas, entre las inconsolables estridencias del burdel y la incitación de la sala de juegos prohibidos.

GUADALIMAR. Enero 1978.





## **BIOGRAFIA**

**(Datos aportados por el propio artista,  
con nómina de exposiciones y premios)**

### **1928**

Nací en Madrid, en la noche del 20 de abril de 1928, a las once y media, bajo el tercer decan de ARIES; con 15° de Sagitario en el horizonte ascendente, y la Luna a 4° de Tauro. Mi salida al mundo exterior tuvo lugar en la casa de mis padres, calle del Almirante.

Mi padre fue Enrique Paredes Reoyos, Abogado; nacido en Madrid. De padre sevillano y General (General Benítez: Matemático y Ayudante de Campo de S. M. la Reina María Cristina en la época de la Exposición Universal de Buenos Aires: mi padre usaba el apellido materno)... y madre castellana.

Mi madre fue María del Rosario Jardiel Poncela, Profesora de Geografía e Historia en la Escuela Superior del Magisterio de Madrid; nacida en Quinto de Ebro (Zaragoza). De padre ara-

gonés (n. en Quinto de Ebro) y Periodista (Enrique Jardiel Agustín) y madre natural de Valladolid (Castilla) y pintora. Mi abuela, Marcelina Poncela, a quien nunca conocí, pues murió de cáncer antes de la boda de mi madre... Fue la primera mujer que estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid; es el único antecedente familiar —que yo sepa— dedicado a las Artes Plásticas. Obtuvo medallas y expuso en San Petersburgo, hoy Leningrado.

A los tres meses de edad, por poco me muero de la deshidratación producida por una gastroenteritis aguda. No estando aún en la era de los antibióticos, debo mi vida al celo y la sabiduría del doctor Lacalle, cuyo rostro no recuerdo, quizá muerto, y a cuya memoria dedico este "currículum". Sin él, el bebé Jardiel podría haber dicho (de haber sabido charlar), antes de entrar en el Limbo, lo que exclamó Nero Caesar, de los Claudios, antes de ser degollado: "¡Qué gran artista pierde el mundo!"

### **1931-32**

Estando muy enfermo en cama, de bronquitis, descubro las maravillas del dibujo, gastando cientos de papeles y docenas de lápices de colores. Esta morbosa afición ya nunca más me abandonará.

### **1933**

Aprendo a escribir, canto a coro y hago muñecos de plastilina en el Colegio "Paidós", de Madrid. Allí me enamoro locamente de una niña llamada Celia, que sabía bailar "de puntas", cuyo rostro recuerdo con toda precisión. Este fue mi descubrimiento de la agridulce y emocionante sensación que hace latir violentamente la víscera cardiaca; del amargo amor no confesado y de lo que, a partir de Sigmund Freud, se suele llamar "Fijación heterosexual de la libido".

## **1934-36**

Soy alumno, en estos tres cursos, del "Lycée Français", de Madrid. Obtengo repetidos "Tableaux d'Honneur" y, en la libreta de notas, hacen a mis padres la siguiente observación: «Très bon élève, mais très mauvais compagnon», por haber clavado una pluma en el pecho de un inocente llamado Pedro. Destaco en dibujo y "composition française", y hago el ridículo en gimnasia.

## **1936. 18 de Julio.**

Estalla la Guerra Civil Española, cuando veraneamos en San Rafael (Segovia). Recuerdo ver pasar por la carretera, delante de nuestro "chalet", las columnas de soldados, Legión y Falange de Valladolid, hacia la batalla del "Alto del León" (hoy "Alto de los Leones de Castilla"), las ráfagas de ametralladora de un avión leal republicano, marcando y bordeando nuestra loca huida por el jardín; recuerdo los gritos, los soldados muertos y la sangre. Después de los soldados de plomo, los juegos bélicos y las inocentes conversaciones con los "mayores" sobre la guerra de Italia, en Abisinia, en el patio del "Lycée"... Aquél fue mi primer contacto con la sangrienta y genuina imagen de la guerra.

Pasando por El Espinar, nos trasladamos a Segovia, ciudad en la que residimos hasta el verano de 1937.

## **1937**

En Segovia no voy a ningún colegio. Mi madre trata en vano de hacernos estudiar, a mi hermano Mario (n. en 1930) y a mí; pero a pesar de ser profesora no lo consigue. Residíamos, a crédito, en el Hotel "Victoria". Recuerdo los sacos de arena en las calles, los ocasionales bombardeos y el miedo y el llanto en los

refugios antiaéreos. Mi padre marcha a Sevilla, funda una Compañía de Seguros de Ganado (El Fénix Mutuo) con abogados amigos, y nos reclama. En el verano, nos vamos a Sevilla, bordeando la peligrosa línea del frente, en un camión comercial de transporte.

### **1937-39**

En Sevilla hago el "Ingreso" en el colegio "Liceo-Escuela", y primero de Bachillerato en el colegio "San Fernando", de los HH. Maristas.

Lo mismo que casi todo el mundo en la zona de Franco, mis padres me hacen "Flecha" (organización infantil del partido Falangista de las J.O.N.S.). Como a todos los niños del planeta, me encantan el uniforme, el casco, el fusil, el machete y la instrucción premilitar.

### **1940-45**

Imposible resumir el cúmulo de inútiles y perezosos procesos de tan ingrata y torpe edad. Ocioso recordar que, mientras lo somático se estira y el espíritu deriva y se abre en el mar de las humilladas contradicciones primaverales... la "historia" de la vida de cualquiera, perdida la maravillada contemplación del germinar de una semilla, se vuelve aburrida para el espectador: Como es aburrido el moroso crecer de un arbolito, hasta que las ramas comienzan a cargarse de frutas.

De nuevo en Madrid, terminada la guerra, completo el Bachillerato en el Colegio "San José", de los HH. Maristas. Nunca bajé del sexto puesto, ni llegué al segundo, en aquellos cursos de 40 alumnos, para desesperación de mi madre, a quien un tercer puesto parecía vergonzoso. Quiero, en este recuerdo, rendir homenaje a la memoria de aquella dura mujer, que hizo toda su carrera con matrículas de honor, y a

quien debo dos cosas: el orgullo contumaz de la lucha por el conocimiento, con la apertura total de su biblioteca a mis curiosos ojos... y la sangre de Israel. Y a quien reprocho, desde aquí, otras dos: la falta de fe en mi vida de Arte... que la llevó a no comprender jamás cómo uno puede arriesgarse a subsistir sin buscar un empleo fijo o un título académico..., y la adoración ciega por el oro y la gente que lo posee, y por la ley escrita y las convenciones..., que la llevó a equivocarse lamentablemente en sus apreciaciones con respecto al prójimo y a cometer errores terriblemente cargados de injusticia con respecto al prójimo y a mí, hasta el final de su vida.

Hacia 1943 empecé a aprender inglés (todavía continuo).

Dibujo y pinto a la acuarela cada vez más. Decido en mi fuero interno ser pintor, por encima de todo.

Hacia los dieciséis años (1944), abandono definitivamente la práctica de la religión. A partir de aquella época no conozco más Dios que Leonardo da Vinci.

Hacia 1945 hago el primer cuadro al óleo sobre tela: Margaritas en un cacharro de cobre. Por lo que puedo recordar, era absolutamente repugnante.

En la noche del 20 de abril de 1944, cumpleaños dieciséis, después de felicitarme por teléfono, mi abuelo Enrique Jardiel Agustín, se acostó para no despertarse, muriendo dulcemente, en soledad.

No he hablado de la Guerra Mundial 1939-45, debido a que, desde la neutralidad de España, y a mi edad, no tuvo la más mínima repercusión en mi existencia. Fue sólo bastante más tarde cuando fui totalmente consciente de cosas como lo que representa el arma atómica o lo que fueron los campos nazis de exterminio.

## 1946-48

Con mi amigo Fernando Mouvet, que fue entonces esa especie de amigo-confidente típicamente adolescente, descubrí la existencia del Surrealismo. El se dedicaba a hacer tremendas poesías incomprensibles y yo le hice un retrato con la cabeza convertida en tiesto.

A partir de entonces admiro a Salvador Dalí y a Guillaume Apollinaire. Adquiero para siempre, en Arte, el gusto por lo erótico, lo complicado, lo atormentado, lo trágico, lo morboso y lo delirante... Y el disgusto por lo puro, lo simple, lo tranquilo, lo dulce, lo sano y lo inofensivo.

Presionado por mi familia, que me obliga a iniciar estudios en la Universidad, decido ingresar en Arquitectura hasta que se resuelva el conflicto. En 1946-47-48 apruebo primero y segundo cursos de Ciencias matemáticas y físico-químicas. En la Escuela de Arquitectura apruebo los idiomas y los dibujos (estatua al carbón y lavado de tinta china) exigidos para el ingreso junto con los dos años de Facultad.

En 1948 acudo como alumno al estudio de pintura de Julio Moisés, Director a la sazón de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid. Alterno la pintura de bodegones y gitanos del estudio de Moisés con las fantasías surrealistas de mi casa. En lugar de ir a la Ciudad Universitaria —para escuchar en los hemisferios las bellezas abstractas de la Teoría de Conjuntos o de las Cadenas exagonales del carbono—, suelo frecuentar, armado de lápiz y blok, el miserable Zoo madrileño. En él hago miles de apuntes en vivo de los animales prisioneros. (Recomiendo esta práctica, desde aquí, a los que quieran dedicarse al arte de la pintura; el animal, por la diversidad de formas de las especies y por la

limitación de sus "poses" fundamentales, es un modelo ideal para aprender a dibujar.)

Mi amistad con un grupo de alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras, me lleva a colaborar con ellos en el T. U. D. E. (Teatro Universitario de Ensayo), agrupación libre que representaba obras, cuyos decorados hacía yo, en dicha Facultad. Recuerdo, entre ellos, a Alfonso Sartre, Alfonso Paso, Carlos José de Costas, Jesús Fernández Santos (todos hoy conocidos escritores), Florentino Trapero, Amparo Conde, Juan Segura...

Representábamos obras de los mismos estudiantes e introducimos —en la caótica España de la postguerra mundial (culturalmente hablando— autores como Paul Claudel y Tennessee Williams.

El T. E. U. (Teatro Español Universitario), perteneciente al S. E. U. (Sindicato Español Universitario, a la sazón obligatorio)... acabó de un plumazo con el "TUDE" y con nuestras veleidades universitario-teatrales. No así con nuestras vocaciones, como se demuestra con los nombres citados.

## **1949**

Hago la escenografía de "Fuego Inmortal", drama de Luis Castillo. Teatro: María Guerrero (Madrid). Director: Tello de Meneses y Gil de Avalle.

Abandono la Universidad e ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid. Completo los estudios de pintura en dicha Escuela a lo largo de 1950-51-52 y 53.

En aquella época por lo menos, el concepto que se enseñaba en la Escuela era decididamente académico. Por "académico" entiendo una expresión artística basada en los medios que se han dado en llamar

“clásicos”; este concepto, muy confuso, participa de concepciones de la forma tan diversas entre sí como, por ejemplo, la estatuaria griega —vista a través de copias romanas sin policromar y olvidando los bronce— del siglo V, del IV, o las atormentadas formas del Barroco, en concepciones tan distintas como la suntuosidad de los Venecianos o la morbosa y casi sádica purificación de un Valdés Leal...

Si, además de esta confusión, la “academia” prescinde de la profunda grandeza de dichas obras, y de su sabiduría técnica... para “trabajar” con la superficie de una visión parcial y empobrecida, el resultado es ferozmente malo. Los profesores —por lo menos en mi época— de la Escuela de Bellas Artes, eran artistas “académicos”. Su enseñanza, pues, no podía ser muy interesante.

Creo que lo positivo de las Escuelas de Bellas Artes, en general, se basa más bien en el contacto de los alumnos entre sí; en la inmersión en el medio. También, qué duda cabe, en la posibilidad de utilizar modelos, etc., en un período de aprendizaje. Por eso considero conveniente el haber asistido a la “Escuela” de la cual no recuerdo ni un solo profesor que me haya servido para nada.

## **1950**

El 19 de marzo, día de mi santo, mi padre murió repentinamente de una trombosis cerebral. Sólo más tarde, con la vida, he lamentado no habernos conocido en profundidad. He de confesar que ni con mi padre ni con mi madre he mantenido jamás relaciones profundas ni auténtica comunicación.

A partir de este año, y hasta 1965, realizo una continuada labor de ilustración en revistas (Índice,

Mundo Hispánico, Poesía Española...) y libros (Editoriales Anaya (libros para niños), Arión, Doncel (libros para niños), Escelicer...

Después de obtener dos prórrogas hago el servicio militar desde abril del 51 a octubre del 52, en la Escuela de Estado Mayor de Madrid, como soldado raso, traductor de inglés y francés.

### **1951**

Primera Exposición personal. Gal. CLAN. Madrid. (Formas figurativas estilizadas, con vagas influencias picassianas y otras, más concretas, del escultor Angel Ferrant.)

Exposición Colectiva: "Arte Fantástico". Galería CLAN. Madrid.

### **1952**

El 19 de febrero muere mi tío, Enrique Jardiel Poncela, escritor. Mi hermano Mario y yo —que asistimos a su agonía con sus hijas Eva y Mariluz— nos encargamos de ponerle la mortaja. Sentí amargamente su muerte, porque en los últimos años mi relación con él se iba intensificando, y porque admiraba su obra literaria y su vida delirante.

### **1953**

Terminados los estudios en la Escuela de Bellas Artes, y negándome a diplomarme normalmente, debido a que tener el título de profesor me producía alergia, me marché a París. Residí allí cuatro meses, hasta la Navidad de 1953, en que regresé a Madrid. La estancia en París me sirvió principalmente para perfeccionar el oxidado francés de la niñez. Lloré de nostalgia escuchando los insoportables violines de

los "anciens blessés" callejeros, y tuve la ingenuidad de interesarme seriamente por la extrema izquierda. (Más tarde rectificaría este pecado de juventud, y comprendería que la política, en general, es un basurero en el que engordan las mentes más mediocres del planeta, y donde mueren, boquiabiertos, los mártires alucinados del altruismo.) París me descubrió, al final, su cuerpo degradado y anciano — bajo el "maquillaje" — de ciudad decadente y pretenciosa, histórica de "chauvinismo"... , último "recurso del pataleo" de quien se entrega vanamente a la contemplación de su propio ombligo.

Aprendí para siempre hasta qué grado de impertinencia y mala educación puede llegar un pueblo como el francés —tan lleno de calidades en el campo de la cultura— cuando pierde el control de lo que pasa en el resto del mundo.

Desde entonces —y corroborado lo que digo por posteriores viajes— Francia me parece una extraordinaria enciclopedia; un archivo exhaustivo de lo que el hombre ha hecho y deshecho... Y un país duro, antipático, sabihondo y francamente incómodo, en el que —eso sí— se come muy bien... cuando se tiene bastante dinero.

Exposición Colectiva FRANCE-AMERIQUE LATINE. Un par de cuadros bastante malos de mi época "lírica" del 52-53: Paisajes de la Casa de Campo, de Madrid. Epoca de refinados cuadros, pulidos como un estuco, elegantemente decorativos, sobre los que flotaba un leve toque místico (admiración por los Florentinos del "Quattrocento").

## **1954**

A partir de este año, hasta 1965, realicé numerosos "afiches" anunciadores, obteniendo diversos pre-

mios. Asimismo, como una continuada labor de escenografía teatral, hasta 1964.

A la vuelta de París sigo pintando en la forma que indiqué en 1953.

Desaparecidas las inhibiciones de mi vida privada que me impedía realizarme con autenticidad, logro exteriorizar con más claridad el drama asumido. La observación purificadora y atenta de la obra de Rouault —sobre todo la serie grabada del "Miserere"— y de Caïm Soutine el desesperado..., me habían producido un "shock" espiritual cuyos rebotes empiezo a sentir. Mi pintura se hace más visceral. Comienzo a pintar —diré que hasta con rabia— una serie de cuadros alucinados, en los que se vislumbra lo que más tarde va a ser el motor fundamental de mi temática: el dolor.

Primer Premio de carteles del Ayuntamiento de Madrid: Fiestas de San Isidro de 1954.

## **Pintura**

### **1955**

Marzo. Exposición Personal. Galería CLAN. Madrid. Una serie de cuadros informados por el sentimiento al que aludí más arriba. La pasta se ha hecho más áspera. Las siluetas están ahora rodeadas por un fuerte trazo negro (Rouault). Hay una luz lívida alrededor de dicho trazo. Predominio de rojos y violetas, y verdes bronceos. Pintura caliente y algo torpe, por reacción.

En el Concurso organizado por la Compañía Trasatlántica YBARRA, para la decoración de sus buques con pinturas, obtengo un premio de adquisición de un cuadro.

Noviembre. Exposición Personal. Galería CLAN, Madrid. La pintura explicada más arriba ha sufrido una lógica transformación: Yo creo que todo avanza, en Arte, va seguido de un movimiento de retroceso, en el que se "recapitula" sobre el material nuevo; se integran en éste, que suele ser algo caótico, elementos anteriores. El resultado suele ser más reflexivo, más "construido". Pierde algo de furia, pero gana en estructura. Estas épocas que siguen a un previo paso hacia adelante, son, en general, las mejores, en la obra total de los artistas.

Con respecto a la pintura de CLAN-Marzo, la de CLAN-Noviembre, que inicia una época que yo llamo "de los pinchos", y que fue muy breve, adquiere las siguientes características: Obedeciendo a la voluntad de "ordenar" el caos, observo detenidamente la obra de Marcel Gromaire. Este pintor usaba, como Rouault, un trazo negro alrededor de las figuras. Pero su fuerte extracción cubista producía en sus formas un rigor total compositivo y arquitectónico. Aprendí de él esta arquitectura. La pasta se hace más homogénea. Los trazos negros suelen rebasar la silueta y terminar en "pinchos", añadiendo una sensación agresiva a las formas más tranquilas. En los últimos cuadros empiezo a utilizar la rotura de dichos trazos, así como la colocación de barras o "cintas" rectas de color más luminoso, paralelas a la silueta, que tomarán más importancia en 1956.

Exposición Colectiva BIENAL HISPANOAMERICANA. Barcelona.

Primer Premio Ayuntamiento de Madrid. Carteles Fiestas de San Isidro, 1955.

Hago una pausa para dedicar un agradecido recuerdo a Matías Ballester Cairat. Este escritor de Arte de

Barcelona, en visita a Madrid, vino a mi exposición CLAN-Noviembre 1955. Unos dibujos míos, cuyo grafismo libre contrastaba con la rigidez de los óleos, le dio la clave de la contradicción; con gran lucidez, y chocando, lógicamente, con la tozudez del artista, me dio, en una serie de conversaciones, sabios consejos sobre mi pintura. Su tesis se basaba en que, obedeciendo a mi grafismo —al “arabesco”, como él dijo, que yo manejaba con fácil fluidez—, yo debería abandonar los trazos rígidos y abandonarme a una dicción fluida que daría resultados mejores y más sinceros.

Todo artista defiende las posiciones adquiridas, y así lo hice. Mucho más tarde —hacia 1959— seguí sus consejos: observar la obra de Kokotschka para “salir de la jaula”, y “laissez aller” al trazo sin preocuparme demasiado de la rígida estructura, que ahogaba mi obra.

Desde aquí, Matías, gracias.

## **1956**

El Museo de Arte Contemporáneo de Madrid adquiere mi cuadro “Afueras”, del 55, que figuraba en la Bienal Hispanoamericana.

Exposición Colectiva. Galería CARPA. Madrid, febrero. Cinco pintores.

Exposición Colectiva. Concurso del INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA, de Madrid, sobre un tema de la Guerra de la Independencia, 1808, para conmemorar la fiesta del 2 de mayo. Obtengo el segundo premio.

Exposición Colectiva. Galería NORTE-SUR. Caracas (Venezuela).

Hago una serie de pinturas murales en el Parador "Catasús", Motilla del Palancar (Cuenca).

Primer Premio Delegación Nacional de Cultura. Carteles Festival de Música y Danza.

En el verano hago mi primer viaje a Italia. Cuarenta días con mi hermano en su motocicleta, y otro amigo en otra. Impresión fundamental: Los Tintoretos de la Scuola San Rocco, en Venecia.

Primer Premio del Concurso GASTON Y DANIELA. Diseños de tapicerías.

### **1957**

Exposición Personal. Galería CLAN. Madrid, abril. Pintura que obedece a las mismas características explicadas al final de CLAN-Noviembre 1955, y que, en efecto, habían tomado forma completa en 1956. Se inicia una mayor libertad en la silueta, que comienza a fundirse con su entorno, en algún cuadro ("Bodegón de la navaja").

Exposición Colectiva. II BIENAL DEL MEDITERRANEO. Alejandría (Egipto). Medalla de Bronce.

Exposición Colectiva. ATENEO DE BARCELONA. Cinco pintores. Barcelona.

Exposición Colectiva. COLEGIO MAYOR JIMENEZ DE CISNEROS. Seis pintores. Madrid.

Exposición Colectiva. Concurso de la DELEGACION NACIONAL DE EDUCACION, para la adjudicación de Bolsas de Viaje para el extranjero. Obtengo una Bolsa para un viaje a Italia, que haré en el verano.

Hago los decorados para un cortometraje sobre cante y baile flamencos, "Juerga", de J. M. Dorrell y M. del Río.

En verano viajo a Italia con Jaime de Armiñán y su mujer.

## **1958**

Exposición Personal. Galería DINTEL. Octubre. Santander. Momento de transición: Coexisten formas dispares. Hay cuadros de la época coherente 55-56-57, junto con otros intermedios entre aquellos y los más nuevos ("lavanderas", etc.) en los que la influencia de Antonio Quirós hace aparecer: Un tratamiento más suntuoso de la materia. Una importancia en el "corte" cromático entre figura —enriquecida y fondo— sobrio. La pérdida, ya, de los trazos negros. Algún cuadro de la última hora ("Escultor en su taller", "El jardinero") prefiguran lo que será la forma del 59-60-61, que entrará en crisis en el 62.

Exposición Colectiva. VEINTE AÑOS DE PINTURA ESPAÑOLA. Lisboa (Portugal).

Exposición Colectiva. EXPOSITION UNIVERSELLE. Pabellón de España. Bruxelles (Bélgica).

Viajo en noviembre por Francia, Bélgica y Holanda, invitado a su casa de Bruselas por mi amiga Rosine Blomhof.

Hago dos pinturas murales y un bajorrelieve en hierro para la Mutualidad Médica de Madrid. Segundo Premio. Carteles Ayuntamiento de Madrid. Fiestas San Isidro.

## **1959**

Exposición Personal. Galería SERAL. Febrero. Madrid. Gouaches y dibujos de "viaje", sobre motivos de Normandía, Bélgica y Holanda.

Exposición Colectiva. V BIENAL DE SAO PAULO. Brasil.

Exposición Colectiva. MUSEO DE ARTE MODERNO DE BILBAO. Cuatro pintores. Bilbao (Vizcaya).

Exposición Colectiva. Galería DARRO. "Dibujos y grabados españoles del siglo XX".

Exposición Colectiva. Galería DARRO. "El Bodegón y las nuevas experiencias". Madrid.

Exposición Colectiva. Galería SAN JORGE. Inaugural de la Sala. Madrid.

Exposición Colectiva. Galería NEBLI. "Pintores Contemporáneos". Madrid.

Primer Premio Carteles Ayuntamiento de Madrid. Fiestas de San Isidro.

Entre 1959 y 1963, curso estudios en la Escuela Oficial de Cinematografía, Madrid, en la especialidad de Decoración Cinematográfica, diplomándome en 1963.

En colaboración con Antonio Cortés, realizo los decorados para el film "el Pisito", de Marco Ferreri. No teniendo el carnet del Sindicato, los firmó nuestro amigo Aldudo, que ya estaba diplomado.

## **1960**

Exposición Personal. Sala PRADO. ATENEO DE MADRID. Mayo.

Como dije en 1955-final, los consejos de Ballester Cairat y mi propia evolución, me llevaron, a últimos del 58 y a lo largo del 59, para tomar forma en 1960, a una época de gran libertad en el tratamiento. La única cortapisa que tenía era la obsesión por la pintura "Plana", de la que tardaría aún años en liberarme. La pintura de esta época se caracteriza por una materia de bastante relieve, con frotos o "glacis" de pátinas; la silueta se diluye con el fondo,

entremezclándose con él a través de los "bordes de la herida". La figuración se hace muy estilizada y ondulante, proceso de simplificación que culminará en el 61. Esta del 59-60 es una época bastante buena y coherente, que terminaría en crisis en el 62, como ya dije.

Por esta exposición gané el PREMIO DE LA CRITICA, concedido por los críticos de Arte a la mejor Exposición del año en la Sala del Ateneo-Prado.

Exposición Personal. Galería DINTEL. Junio. Santander.

Exposición Colectiva. Galería VAYREDA. Cinco pintores. Barcelona.

Exposición Colectiva. Galería SAN JORGE. "Toros y Toreros". Madrid.

Exposición Colectiva. Galería NEBLI. Selección. Premio Neblí. Madrid.

Exposición Colectiva. Galería BIOSCA. Selección. Premio Biosca. Madrid.

Exposición Colectiva. Galería MINERVA. Selección. Premio Cauce. Madrid.

Exposición Colectiva. Galería ATENEO DE VALLADOLID. Valladolid.

Exposición Colectiva. Galería LICEO DEL CIRCULO DE LA AMISTAD. Córdoba.

A partir de este año de 1960, y ya a lo largo de él, simplifico mi firma artística, prescindiendo del primer apellido, y eligiendo la eufonía y rareza del segundo: José Jardiel.

Escenografía para "Las Andanzas de Pinocho". Teatro GOYA. Organiza: Teatro de Juventudes de la Sección Femenina. Director: Carlos Miguel Suárez Radillo.

Escenografía "Don Gil de las Calzas Verdes". Teatro GOYA. Organiza: Teatro de Juventudes de la Sección Femenina. Director: Carlos Miguel Suárez Radillo.

Escenografía "Tres Entremeses de Cervantes". Teatro GOYA. Organiza: Teatro de Juventudes de la Sección Femenina. Director: Carlos Miguel Suárez Radillo.

## 1961

Exposición Colectiva. Galería PRISMA. Tres pintores. Madrid.

Exposición Colectiva. BIENAL DE PARIS. París (Francia).

Exposición Colectiva. CIRCULO DE BELLAS ARTES. "El retrato español actual". Madrid.

Exposición Colectiva. Galería FORTUNY. "Desnudo y Figura 1961". Madrid.

Exposición Colectiva. Galería LORCA. "Contrastes-Pintura española". Madrid.

Exposición Colectiva. COLEGIATA DE SANTILLANA DEL MAR. Santander.

La estilización llega al máximo tolerable para la pintura figurativa. Observo las esculturas de Henri Laurens y las pinturas de Nicolás de Stael. Empiezo a darme cuenta del peligro, y de que los temas empiezan a ser accesorios. La crisis estallará en 1962.

Escenografías teatrales:

"Cuando las nubes cambian de nariz", de Eduardo Criado. Teatro GOYA. Organiza "Los Juglares", Teatro Hispanoamericano de Ensayo. Director: Suárez Radillo.

"El Acero de Madrid", de Lope de Vega. Teatro GOYA. Organiza: Teatro de Juventudes. Sección Femenina. F. E. T. Director: Suárez Radillo.

"El Mago de Oz", de Lope de Vega. Teatro GOYA. Organiza: Teatro de Juventudes. Sección Femenina. F. E. T. Director: Suárez Radillo.

"Vestir al Desnudo", de Pirandello. Teatro RECOLETOS. Organiza: GTR (Grupo de Teatro Realista). Director: José M.<sup>a</sup> de Quinto.

"El Tintero", de Carlos Muñiz. Organiza: GTR. Director: Julio Diamante. Teatro RECOLETOS.

"Pedro y el Lobo", ballet de S. Prokofief. Teatro ZARZUELA. Organiza: Teatro de Juventudes. F. E. T. Director: A. Blancafort y Suárez Radillo.

"La Venta de D. Quijote", de C. Fernández-Shaw y R. Chapí. Teatro de la ZARZUELA. Director: Suárez Radillo.

## 1962

Un grupo de pintores —Juan Genovés, Fernando Mignoni, Gastón Orellana y yo—, encontrándonos en un momento crítico, con respecto a nuestra pintura, considerándola falta de profundidad, fundamos el grupo HONDO.

La intención del grupo es esencialmente "autocrítica". La primera exposición —con manifiesto— que hacemos este año, acusa los primeros intentos de todos en busca de una forma de expresión "desde dentro"; en mi opinión, todos "pagamos" el paso adelante, y el resultado se resiente de falta de calidad. Más tarde, el grupo tomará cohesión y será disuelto, una vez cumplido su objetivo.

Exposición Colectiva. I Exposición GRUPO HONDO. Galería NEBLI. Madrid, diciembre.

Exposición Colectiva. TENDENCIAS DE LA PINTURA ESPAÑOLA DE HOY. Tokyo (Japón) y U. S. A.

Este año realizo, en colaboración con mi hermano y con Luis Miguel, arquitecto, proyectos de tiendas y locales, por ejemplo, Peluquería "Antinea", de Madrid, y Boutique "Samaral", Madrid, en la que también colaboró el pintor Pablo Gago.

Escenografía para "Final de Partida", de Samuel Beckett. Teatro CIRCULO DE BELLAS ARTES. Organiza: DIDO. Teatro de Cámara. Director: A. González Vergel.

Escenografía "Pleito matrimonial del Alma y el Cuerpo", de Calderón de la Barca. Teatro GOYA. Organiza: Teatro de Juventudes. F. e. T. Director: Suárez Radillo.

"La Isla del Tesoro", de Aurora Mateos. Teatro GOYA. Organiza: Teatro de Juventudes. F. E. T. Director: Suárez Radillo.

"Jacques ou la Soumission" y "L'avenir est dans les oeufs", de E. Ionesco. Teatro BELLAS ARTES. Organiza: DIDO. Director: Trino Trives.

En junio viajo a Italia, acompañando a J. Genovés, de nuestro grupo, que expone en el Pabellón de España de la Bienal de Venecia.

En agosto viajo a París y Barcelona, trabajando como ayudante del decorador francés Maurice Caullasson, en la coproducción cinematográfica hispano-franco-italiana "Mathias Sandorff".

**1963**

En la II Exposición del grupo HONDO, al que en esta ocasión se agregan F. Sansegundo y José Vento, los objetivos del grupo se han cumplido. La obra de todos parece coherente con los manifiestos. Al menos, si lo dicho no es totalmente exacto, hemos salido del marasmo y empezamos a diverger plásticamente. El grupo, considerando la mayoría (la iniciativa surgió de Gastón Orellana y José Jardiel) que ya no tiene razón de existir, se disuelve amigablemente.

En cuanto a mi obra, abandono las horribles plastas planas del momento crítico de 1962. La figura es tratada con más libertad, introduciendo el antiguo "chiaroscuro" y la sugerencia de tres dimensiones por perspectiva lineal y cromática, así como el volumen aparente. Las formas son larvadas, como fetos humanoides que salen del caos. Ligo entre sí los personajes ambiguos con vendas y harapos textil-orgánicos, que ocultan sus facciones. Esto último determinará la forma típica de mis figuras del 64-65-66-67-68, y aún en la actualidad lo empleo, si bien no tan abiertamente, en mis últimas pinturas.

Considero importantísimo —dentro de sus contradicciones (sobre todo de línea y materia) este período de transición, porque significa el paso a la época —plenamente aceptada y reconocida por mí— que comienza en el 64, año a partir del cual me declaro absolutamente responsable de mi obra.

Exposición Personal. Galería DIARIO DE NOTICIAS. Lisboa (Portugal). Gouaches.

Exposición Colectiva. II EXPOSICION GRUPO HONDO. Galería AMIGOS DEL ARTE (Sociedad Española de Bibliotecas y Museos. Dirección General de Bellas Artes). Madrid, mayo.

Exposición Colectiva. ARTE ACTUAL DE ESPAÑA EN MEJICO. México, D. F.

Exposición Colectiva. XIII PREMIO LISSONE. Lissone. Italia.

Exposición Colectiva. ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS. Obra gráfica. Sala de la Dirección General de Bellas Artes. Madrid.

Exposición Colectiva. Galería SAN JORGE. "Pájaros y Flores" (Gouaches). Madrid.

Cedo un cuadro mío al MUSEO DE ARTE MODERNO DE BARCELONA.

Escenografía: "Días Felicedes", de Samuel Beckett. Teatro MARIA GUERRERO. Madrid. Organiza: Teatro Nacional Universitario. Director: Trino Trives.

Escenografía. "Navidad en el Circo", de Luis A. Heiremans. Teatro MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO. Director: C. Suárez Radillo.

Escenografía. "El Anticuario", de E. Suárez de Deza.

## **1964**

Año, como he señalado ya, decisivo, debido al hecho de que asumo absolutamente la paternidad de mi obra a partir de este período. Creo que llego a un modo de expresión coherente, personal, y cuya evolución y desarrollo se empieza a hacer lógicamente lenta.

Exposición Personal. Sala SANTA CATALINA- ATE-NEO DE MADRID.

Exposición Colectiva. XXXII BIENAL DE VENECIA. Pabellón de España. Venecia (Italia).

Exposición Colectiva. NEW YORK'S WORLD FAIR. Pabellón de España. New York (U. S. A.).

Exposición Colectiva. Galería JUANA MORDO. "Pintura Actual". Madrid.

Primer Premio, ex-aequo, de carteles para el Pabellón Español de la Feria Mundial de Nueva York.

Escenografía. "Proceso a Cuatro Monjas", de V. Cajoli. Teatro TALIA (Barcelona). Director: Suárez Radillo.

Viajo a Venecia, en junio, con ocasión de la Bienal.

## **1965**

Exposición Personal. Galería EDURNE. Madrid, mayo. Dibujos sobre la obra de 1964-65. Exposición dedicada al poeta Hayyim Nahman Bialik.

Exposición Personal. Galería GIRASOLE. Octubre. Roma (Italia). Este año obtengo una Bolsa de Viaje de la Fundación Juan March, de Madrid. Con ella, y con ocasión de mi exposición en el "Girasole", marcho en octubre a Roma, donde resido hasta julio de 1966.

Exposición Colectiva. Galería GRISES. "Homenaje al Surrealismo". Bilbao (Vizcaya).

Exposición Colectiva. "MAN '65". CERCLE D'ART SANT LLUCH. Barcelona.

Exposición Colectiva. Galería LA BUHARDA. "Confrontación: Tres pintores". Madrid.

Exposición Colectiva. Galería EDURNE. "De Goya a Mañana". Madrid.

Exposición Colectiva. BIENAL MAINICHI. Pabellón de España. Tokyo (Japón). El mismo material en "Contrastes de la Pintura Española". U. S. A.

Exposición Colectiva. VIII BIENAL DE SAO PAULO. Sao Paulo. Brasil.

Exposición Colectiva. XIV PREMIO LISSONE. Lissone (Italia).

Exposición Colectiva. ALTERNATIVE ATTUALI II. L'Aquila (Italia).

Exposición Colectiva. Galería D'ARCY. New York (U.S.A.).

Exposición Colectiva. ART GALLERY OF TORONTO. "Focus on drawings". Toronto (Canadá).

Exposición Colectiva. MUSEO DE ARTE MODERNO. Rio de Janeiro (Brasil). "Opinião 65".

Llegado en octubre a Roma, vivo en el estudio de mi amigo, el pintor Paolo Guiotto. Luego alquilo una casa en la playa de Tor San Lorenzo, a 8 kilómetros de Anzio. Allí viviré hasta mediados de marzo del 66.

## **1966**

En Tor San Lorenzo, a 45 kilómetros de Roma, en la casa del mar, comencé a pintar.

Tengo un recuerdo muy bueno de la gente que vivía por allí. En invierno, es una zona casi deshabitada. Pescadores, el dueño de un restaurante, una "trattoria" en la playa... Con esa gente simple pasé muy maravillosos ratos. En la "trattoria" de Giuseppe da Constanzo, por ejemplo, pinté un panel de tres metros a cambio de comer. Pocas veces en mi vida he tenido la sensación de salud y comunicación con el sitio, como en aquella casa de madera, cuando empecé a trabajar, después de unos meses bastante locos en Roma.

En marzo, mi madrina —Angelina, hermana de mi madre— me escribió advirtiéndome que mi madre estaba a punto de morir. Llegué a Madrid dos días antes de su muerte —13 de marzo—. Después del entierro, regresé a Roma. Dejé la casa del mar (ya

que con la primavera el alquiler empezaba a subir, siendo esencialmente una zona de vacaciones), y alquilé un piso cerca del Colosseo, en un barrio muy popular, con un par de amigos.

En aquel piso de vía Clementina, hice bastantes cuadros. Los seis que terminé, los compró G. Testori, que me visitaba desde Milano.

Mi encuentro con el escritor y coleccionista de Arte Giovanni Testori, había tenido lugar en Roma, en la exposición del "Girasole", en octubre. El había visto lo mío de Venecia-64, y trataba de averiguar mi dirección por medio de Enrico Crispolti (que me había citado en el libro "Arte d'Oggi"). Pasó por vía Margutta y vio la exposición. Compró los siete cuadros que quedaban libres. A partir de entonces, Testori —que en este momento tiene más de treinta cuadros míos— ha sido para mí una mezcla emocionante de protector, padre y amigo. Se ha convertido en la persona más importante de mi vida en los últimos años.

De Roma, a pesar de la locura y el disparate... de mi vida en aquella época, recuerdo sólo lo bueno. Es una ciudad que se quedó para siempre dentro de mí. Recuerdo a Paolo Guiotto y su mujer, que se portaron como ángeles; a Ida Franchinetti; a Giorgio di Genova; a los Crispolti —esa pareja llena de ternura conmigo, Enrico y Laura—; a Rafael Alberti y M.<sup>a</sup> Teresa, repletos de talento y humanidad; amigos pintores o escritores, jóvenes, como Tardía, Vaiano, Sarnari, Patella... Ese vital y maravilloso siciliano que es Salvatore Provino; Nino y Serge Taïeb; que compartían conmigo el último piso... El estupendo Piero Elía... No olvidaré jamás esa ligera y sutil inteligencia, ese ángel transparente que flota en el aire de Roma.

En julio de 1966 regresé a Madrid con varios cuadros empezados.

Exposición Personal. Galería LATINA. Stockholm (Suecia). (Gouaches).

Exposición Personal. Galería SEIQUER. Madrid. (Dibujos).

Exposición Colectiva. Galería DUE MONDI. "Immagini degli anni 60: Poesia e verità". Roma.

## **1967**

Hago frecuentes viajes a Milano. Giovanni Testori me pone en relación con Gilberto Algranti, Galería MANZONI. Este me compra toda la obra que me quedaba del 66 y toda la del 67, menos lo que compra Testori. Con este material, proyectamos una exposición para 1968, añadiendo a ella los 22 cuadros que tenía Testori desde 1964 (comprados a partir de 1965).

Exposición Colectiva. II BIENNALE DI BOLOGNA: "Il tempo dell'immagine". Bologna (Italia).

## **1968**

En marzo se organiza en la Galería Manzoni la exposición de la que acabo de hablar. Es mi más importante Muestra personal hasta la fecha. Se expusieron 42 cuadros —del 64 al 67— y unos 30 dibujos.

Testori escribió un prefacio fantástico, en el catálogo-monografía que Algranti editó, con 43 reproducciones a toda página, de las que seis eran en color. La exposición fue un éxito. Italia se me revelaba de nuevo como el país ideal, en el que mejor me encuentro y el que me ha dado más muestras de comprensión y de interés.

Anteriormente había conocido a Luigi Carluccio, el escritor de Arte que escribió un ensayo sobre mí en "Arte Illustrata", tan lúcido y tremendo como el de Testori. En la ciudad que habita —Torino— conocí asimismo a Mario Tazzoli (Galería Galatea) y a Claude Bernari, de París, con quienes más tarde entraría en relación profesional.

Nos acompañó en su auto a Milano, en marzo, nuestro amigo José Ayllón, escritor, que había presentado mi exposición de dibujos SEIQUER-66. Volví a ver, en Verona, la terriblemente bella obra de Testori: "La Monaca di Monza", dirigida por Visconti, que ya vi en otro viaje, en Milano. Inolvidable la cena en Verona con los actores, que ya eran amigos míos: Lilla Brignone, Valentina Fortunato, Sergio Fantoni...

Exposición Personal. Galería MANZONI. Marzo. Milano (Italia).

Exposición Colectiva. MENSCHENBILDER. KUNSTHALLE. Darmstadt. (República Federal Alemana).

## **1969**

Terminada mi relación con la Galería Manzoni, viaje a Milán, estableciendo —por mediación de G. Testori— un acuerdo conjunto con Mario Tazzoli (Galería Galatea, Torino) y Claude Bernard (Galería C. B., París), que se ocupó de mi producción.

Exposición Personal. Galería SEIQUER. Madrid, abril. (6 dibujos grandes sobre un poema de Carlos Oroza.)

Exposición Colectiva. MUSEE RATH DE GENEVE. "Art Espagnol d'Aujourd'hui". Marzo. Genève (Suiza).

Exposición Colectiva. Galería THEO. "La Figura". Madrid, abril.

### **1970-71**

Me traslado a la casa que he comprado en Alfaz del Pi, frente a la bahía de Altea. Aún conservo la casa de Madrid, pero allí pintaré mejor.

### **1972**

Exposición Personal en la Galería Vandrés. Mayo. Oleos y dibujos realizados durante estos dos últimos años en Altea.

### **1973**

Conozco a Carlos Olmos, director de la Galería Heller, quien se encargará en lo sucesivo de mi obra.

### **1974-76**

Preparo una amplia exposición para Heller. Seleccionan una obra mía para el Pabellón Español en la Feria de Basilea, cuya Sala Monográfica está dedicada este año a una importante Muestra sobre el Arte en nuestro país: 1976.

“Stand” monográfico en Artexpo-76, Barcelona.

### **1977**

Exposición Personal en la Galería Heller. Febrero.

### **1978**

Exposición Personal en la Galería Punto. Valencia, junio.





## **BIBLIOGRAFIA BASICA**

PANORAMA DEL NUEVO  
ARTE ESPAÑOL,  
por Vicente Aguilera Cerní.  
Ediciones Guadarrama, 1966.

JOSE JARDIEL,  
por Giovanni Testori.  
Ediciones de la Galería Manzoni. Mi-  
lán, 1968.

LA ULTIMA VANGUARDIA,  
por José M.<sup>a</sup> Moreno Galván.  
Ediciones Magius, 1969.

BALANCE DEL ARTE JOVEN  
EN ESPAÑA  
por Carlos A. Areán.  
Publicaciones Españolas, 1971.

LA PINTURA ESPAÑOLA  
DEL SIGLO XX,  
por Juan Antonio Gaya Nuño.  
Ibérico Europea de Ediciones, 1972.

DICCIONARIO CRITICO  
DEL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO,  
Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1963.

LA PINTURA ESPAÑOLA ACTUAL,  
por Raúl Chávarri.  
Ibérico Europea de Ediciones, 1973.



# INDICE

	<u>Pág.</u>
NOTA DEL AUTOR. . . . .	7
EL PINTOR . . . . .	11
I. DE LA ESCUELA DE SAN FERNANDO AL GRUPO HONDO . . . . .	15
II. EL GRUPO HONDO. . . . .	21
III. DE LA DISOLUCION DEL GRUPO HONDO HASTA NUESTROS DÍAS. . . . .	25
LÁMINAS . . . . .	33
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA . . . . .	53
BIOGRAFÍA . . . . .	73
BIBLIOGRAFIA BÁSICA. . . . .	103



## COLECCION

### Artistas Españoles Contemporáneos

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopeña.
- 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/Benjamin 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/**Zacarías 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/**Maria 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/**Tomàs 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/**Orlando 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 Ángel Balldellou.
- 104/**Néstor Basterrechea**, por Juan Plazaola.
- 105/**Esteve Edo**, por Salvador Aldana.
- 106/**Maria 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/**Maria 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 Vallès 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/**Maria 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/**Martin 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. Diez**, por A. Delgado, L. M. Diez y J. M. Merino.  
150/**Guajardo**, por Ignacio Olmos.  
151/**Rafael Leoz**, por Luis Moya Blanco.  
152/**Vázquez Diaz**, por Manuel García Viñó.  
153/**Enrique Gran**, por Santiago Amón Hortelano.  
154/**Venancio Blanco**, por Luis Jiménez Martos.  
155/**Gloria Torner**, por Miguel Ángel García Guinea.  
156/**Juan Navarro Ramón**, por Francisco Rodón Bracons.  
157/**Hernández Mompó**, por Francisco Prados de la Plaza.  
158/**Jardiel**, por Joaquín Castro Beraza.



*Esta monografía, sobre la vida y la obra de  
JARDIEL, ha sido impresa en los Talleres  
de Imprenta Industrial S. A. Bilbao.*





**SERIE PINTORES**

