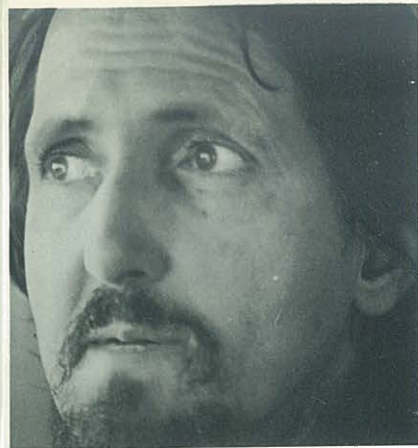


M. GARCÍA VIÑÓ

San José

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



Francisco San José, el más claro discípulo de Benjamín Palencia, es también sin duda, junto con su maestro, el representante más genuino de la controvertida segunda Escuela de Vallecas. Pintor de profunda formación técnica, ha pasado por diversas etapas —fauvismo, postismo, expresionismo— antes de remansarse en su estilo personal, que es una síntesis de todo lo hecho con anterioridad.

San José es uno de los primeros en realizar, en el ámbito de la pintura española de posguerra, eso que se ha venido en llamar arte moderno; pero, a la vez, su pintura hinc sus raíces en la plástica de siempre, de la que es un fiel continuador.

García Viñó pasa revista en esta monografía a toda la trayectoria pictórica de San José, en sus etapas española y venezolana, y caracteriza la obra de este pintor madrileño.

san José

M. GARCÍA VIÑÓ

Escritor. Miembro fundador de la Asociación Española
de Críticos de Arte. Miembro de la Association
Internationale des Critiques Littéraires.



COLECCION "ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS"

C 248/10

san José



R. 177967

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA.

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

Imprime: GALEA, S. A. - Alcobendas (Madrid)

Depósito Legal: M. 16.638-1979.

I.S.B.N.: 84-369-0701-9.

Impreso en España.

UN ARTISTA EN UN MOMENTO HISTORICO

Sea cual sea el juicio estético que a la postre merezcan sus componentes, lo que nadie podrá negar a los pintores que empezaron a cuajar individualmente y en grupos o escuelas en la inmediata posguerra es su importancia histórica. Y no sólo su importancia histórica; también una particularidad que trataré de describir en seguida, pues no es caracterizable con un solo epíteto, que les unifica en una cierta —grande— medida, al margen de los estilos personales y del discurrir posterior de sus trayectorias.

A propósito del puesto de Benjamín Palencia en el panorama de la pintura española contemporánea (*), me he referido yo al ambiente de reaccionarismo estético imperante en las provincias españolas —imagino que, más o menos, el mismo que en la capital— durante la década de los cuarenta y buena parte de la de los cincuenta. En este sentido, y hablando del impacto producido por la obra de Palencia, Cossío, Zabaleta, Vázquez Díaz y Ortega Muñoz en los inquietos, vanguardistas, muchachos sevillanos de la época, consideraba una vanguardia absoluta y una vanguardia relativa. Relativa,

(*) V. mi monografía *Benjamín Palencia*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, en prensa.

no hay que decirlo, al entorno en que se produce y abstracción hecha de lo que en el mismo momento se está haciendo en otra parte. Poco vanguardistas hubiesen parecido Ortega Muñoz o Benjamín Palencia, en los años cincuenta, en la Francia donde Vlaminck y Van Gogh ocupaban ya un sitio indiscutible en la historia. Sin embargo, la labor realizada por ellos en determinado momento en un país donde el arte abstracto escandalizaba, donde aún permanecía entronizado el academicismo, ¿qué duda cabe de que era auténticamente renovadora e interesante?

Es dentro de esta relatividad como hay que entender la obra de los inmediatos seguidores de los nombrados, sean componentes de la Escuela de Madrid o de la Escuela de Vallecas, sean integrantes de cualquier grupo de provincias, de intención más o menos afín, como puedan ser la Joven Escuela Sevillana o los Indalianos.

Pero hay algo más. De esta forma más o menos difícil, y aunque sólo fuese a través de libros y revistas, aquellos hijos de la guerra entonces jóvenes pudieron tener acceso no ya sólo al universo pictórico de un Picasso o un Dalí que, aunque sólo fuese por ser españoles, eran conocidos, discutidos y aún "enarbolados", sobre todo el primero, por estos predios, sino a otros intentos estilísticos y avanzadillas del arte. Sin embargo, toda esta generación a que me estoy refiriendo prefirió mantenerse, aun en el tono de un espíritu de modernidad, dentro de un cierto tradicionalismo de pintura-pintura, de plástica ortodoxa, lo que, en relación con el garcilasismo que se impone entre los poetas del Madrid de la posguerra, puede resultar significativo. Salvo brotes muy aislados, lo mismo ocurre en la narrativa y en el teatro y, ciertamente, en la escultura. Si esta situación la comparamos con el aire auténticamente occidental, europeizante, vanguardista, en una palabra, que narradores, poetas, pintores y escultores ya en su primera madurez con anterioridad a la guerra, tenían, hemos de convenir en que *algo* ocurrió a nuestra cultura por causa del conflicto bélico —algo más que

conflicto bélico: convulsión histórica— que la hizo remanerse en un tono de mesura y comedimiento. En el caso de los pintores, que es el que ahora más nos interesa, no creo que pueda negarse que, con toda la mejor voluntad del mundo y en ocasiones heroicamente, reinventaron el impresionismo, el exprexionismo, el cubismo, el fauvismo; que, con auténtico deseo de renovación, bebieron en Cezanne, en Matisse, en Van Gogh, en Nolde, en Gauguin, en Rouault, hasta en Renoir y en Monet, con lo que al mismo tiempo que purificaban, por el camino más fácil, los aires enrarecidos por un *establishment* artístico que se resistía a renunciar a sus prebendas, obstruían la posibilidad de una aportación auténticamente nacional al arte contemporáneo. Así se ha dado el caso de que España, repleta de grandes pintores, como en todas las épocas de su historia, ha marchado un poco a remolque de Francia y Alemania, primero, y de Norteamérica después, en cuanto a implantación de *ismos* se refiere. Y no es que yo sea un fanático de la evolución acelerada que se viene dando en los cambios estilísticos desde los últimos años del pasado siglo; en este aspecto, me limito a verificar un hecho que me parece innegable, dentro de una época que, nos guste o no, tiene unas características determinadas.

Y aun hay otra nota, que no por pertenecer más a la sociología que a la crítica de arte me parece menos de tener en cuenta. Por causa de las circunstancias históricas del país, que, durante la época de gestación de la personalidad humana y artística de estos pintores se esfuerza en levantar de nuevo espigas en los surcos cubiertos de metralla, chimeneas y viviendas sobre los escombros... Por causa de estas circunstancias, digo, la carrera han de hacerla en medio de innumerables dificultades, casi teniendo que reinventar la cultura dentro de una sociedad más atenta a conseguir los medios necesarios para una elemental subsistencia, cuando no al más aprovechado e inhumano enriquecimiento.

¿Para qué servía, en verdad, en los años cuarenta, en los

primeros cincuenta, exponer cuadros en una de las pocas galerías de arte que había, a un muchacho que llegaba de cualquier rincón de una provincia cargado de ilusiones y pretendiendo dedicarse a aquello porque no sabía hacer otra cosa? Para vivir de ello, no, por supuesto. Tiene su mérito y su romanticismo, sin duda, lo que hizo ese grupo de pintores a cuyos componentes no nombro por no exponerme a cometer la injusticia de dejarme a alguno en el tintero, que constituyeron la Escuela de Madrid, la Escuela de Vallecas, o cualquier otro grupo semejante, en un momento en que el horno no estaba para ensoñaciones estéticas. Sí diré, y con ello termino ésta que me parecía necesaria introducción para situar al personaje de que hoy me toca ocuparme, que entre ellos, y como uno de los más característicos, se encontraba Francisco San José, que aun hoy, a sus sesenta años, pero aparentando bastantes menos, continúa laborando con la misma ilusión que en los primeros tiempos. Y que, aunque ya se encuentra lo que podemos llamar *situado*, continúa conservando ese aire bohemio que sin duda adquirió en su deambular por una ruta de dificultades, en su nadar a contracorriente de una sociedad que aceleraba su marcha por los cauces que la llevarían, con el mayor y más materialista aprovechamiento, hacia las confortables playas del consumismo; mirando de soslayo a los artistas como a bichos raros y aun intentando uncirlos a su carro, para que sus productos, sus obras, se convirtiesen en unos eslabones más de la cadena — oferta, demanda, oferta, demanda, beneficio, beneficio — de productos negociables.

Hay un cierto tono, en verdad, de “vidas paralelas”, o convergentes, en los pintores que, procedentes de los más diversos puntos de España, llegaron por los mismos años a Madrid para intentar abrirse camino, ya que el país, en cultura como en todo, era entonces centralista. A Francisco San José lo singularizan varios detalles: que no tuvo que emigrar a la capital desde ninguna parte, porque nació en ella; su fidelidad a la Escuela de Vallecas y a su promotor,

Benjamín Palencia; su aventura americana, y quizá también el extremismo a que ha llevado la característica, esencial a todos los miembros de su generación, de profesar lo que hemos llamado ortodoxia plástica, interesándose exhaustivamente por las leyes de la composición y por el aspecto artesanal de la pintura. Pero de todo ello hablaremos en su momento.



...NATURAL DE MADRID...

Hijo de Rafael San José de la Torre, madrileño, y de Marta González Rodríguez, de Navalgordo (Avila), nació Francisco San José en la capital de España el 25 de abril de 1919. Como aquí se trata no sólo de ofrecer unos datos, sino también de dejar hecha una semblanza de la persona, vamos a cederle la palabra unas breves líneas, con lo que de paso haremos ver que la tiene fácil y literaria, pues no en balde su padrino fue el muy castizo escritor Diego San José, cronista de la Villa, dos veces condenado a muerte, por masón o republicano, según parece, pues otros "delitos" no había cometido, seis meses en capilla con motivo de la segunda y salvado *in extremis* por el general Millán Astray, que había sido amigo suyo y quién sabe si hermano de logia. Hasta el 62 en que murió, vivió desterrado en Redondela.

"Siempre fuí un atravesado —dice San José de sí mismo(*)—, y a mi madre le hice pasar tres días las de Caín, para ponerme en el mundo en trance de pintar cuadros, que es lo que más me gusta después de no hacer nada.

(*) Tomamos estas notas autobiográficas del libro de Manuel Sánchez Camargo *Diez pintores madrileños. Pintura española contemporánea*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1965.

En la calle de los Donados, en el número 2, a las dos de la madrugada había cabildeos y caras largas. Se movía Marta; no se movía Marta (mi madre). Resultado: que nació esta personilla.

Esto me han dicho. Yo me he encontrado ya nacido y criadito.

Me bautizaron en San Ginés y me apadrinó Diego San José, conocido escritor, hermano de mi padre.

Como cogía unas rabietsas tremendas, porque no me daban la teta a tiempo, resultó que hernié a los siete meses (yo creo que desde pequeño no me salían las cosas a derechas nunca).

Nací cerca de pesebres. Siempre tengo algo de Sagrada Familia. Mi abuelo tenía un establecimiento de coches de lujo. Fue un hombre emprendedor y aventurero. Como no pudo ir a América en su mocedad, reunió unos cuartos en su pueblo natal de Asturias y se marchó a Sevilla andando para ingresar en un convento de frailes, donde ya profesó un primo suyo llamado el "Peregrino". No era para él la vida de Dios y después de unos años en Sevilla reunió unos cuantos cuartos más y se vino a Madrid. Le gustaban mucho los caballos. Cuando murió al poco de yo nacer, sus cuadras tenían sesenta caballos, otros tantos milords, landós y berlinas y veinticinco cocheros a su cargo. Quiso hacer el árbol genealógico de la familia y se detuvo en la cuarta generación. Eramos incluseros. Igual somos hijos del Rey o de una criada. Nosotros nos inclinamos hacia lo primero. De aquel hombre que iba para fraile u obispo y murió prestigiado cochero, nacieron seres pintorescos. Todos eran de Madrid.

Su primogénito, Diego, se dedicó a la vida literaria y tenía que escribir a hurtadillas. Un día tuvo que esquivar un palanganazo lleno de agua que quedó clavado en la pared por culpa de los manes de Cervantes y Lope.

El segundo, Rafael, quiso ser torero y se dedicó en su juventud a ir a tentaderos y placillas, quitándole días de trabajo a su patrón, un honrado y acreditado tapicero de la calle de Serrano.

Después de unas fracasadas intentonas, de verdad, frente a los cornúpedos, resolvió colaborar con su padre en la, ya con viento en popa, industria de los caballos.

De ese Rafael nació yo, la cumbre y el garbanzo negro de la familia. Entre mozos de cuadra, relinchos y nobles brutos de bella estampa pasó mi infancia. Recortaba las siluetas de los caballos en papeles que caían en mis manos y después aprendí a dibujar, con lápices de cera, escenas de circo o soldados de la parada con caballos; siempre caballos, vinieran o no a cuento. Yo los quería mucho y hacía que me bajaran a verlos. Al buen Indalecio, el mozo, le tenía de niñera. Un día me sorprendió abrazado a las manos del caballo "Guerrero", mi mejor amigo, el más noble de la cuadra. La "Barcina", "Sultán", el hermoso "Pinturero" tomaban resoplando con sus enormes morros, el terrón de azúcar que les daba en la palma de mi mano.

Cuando me cansaba le decía a Indalecio: Ahora enséñame las "putas". Así nombraba en mi jerga infantil a las fustas que colgaban de los redondos fusteros.

En mis primeros recuerdos están las películas amarillentas, llenas de puntos que saltaban y quedaba uno bizco al mirarlas. Me llevaban a verlas dos tías mías con sus novios y armaban la de San Quintín cuando salía Rodolfo Valentino. Me ponía malo o empezaba a conversar con los espectadores más próximos, con lo que tenía que salir mediada la película. Si eran de "Rin-Tin-Tin" o "La Pandilla" me quedaba llorando porque quería verlas dos veces. En el bautizo de un primo me gané la gran somanta por mearme en el barreño de la limonada.

Así recuerdo también el colegio de las primeras letras ¡Triste colegio! ¿Para qué le llevarían a uno al colegio? A mí me gustaban las películas de "Rin-Tin-Tin", la yegua "Farfal", el caballo "Burlón", el perro "Chulo" y el "Pistola", y montar en los carritos de la Plaza de Oriente.

No era agradable ir al colegio de doña Inés ¡caramba! Le ponían a uno de rodillas en seguida. No porque no se supiera uno las letras, no; sino porque se hiciera carreras de caracoles o porque se pidiera permiso para ir al excusado y

se metiera uno en la cocina y sacase los cangrejos del barreño del agua y hacer batalla de cangrejos en el suelo. Me quedé a gusto cuando me echaron del colegio. Doña Inés decía que no pondría a ningún hijo suyo Paco por no recordarme. Un día me sorprendió encaramado encima de un pupitre, en un momento que ella había salido, meando a unas asustadas chicas que huían en todas direcciones.

Mis recuerdos infantiles están llenos de lágrimas. Mi buena madre tenía un genio regular y dominador y con el importe de la "leña" que yo recibí era para no preocuparse de no vender un mísero cuadro ahora.

Cuando me dicen mis familiares: Paco, fuiste lo más malo que he conocido, creo que no les asiste en todo la razón. Yo tenía buen corazón y buen fondo, lo que pasa es que no me dejaban practicarlos.

Un día me encontré una partida de huevos en una alcantarilla y pensando que a nadie hacían mejor provecho que a un pobre, al primer mendigo que vi se los dí de limosna. Después me dijeron que fue un error, ya que aquellos huevos estarían podridos. Yo lo hice de buena fe.

Yo no sé por qué, pero como siempre estaba rebuscando en las basuras, me encontraba las cosas más absurdas. Un día tropecé con una rueda de churros y se los dí a otro pobre.

Cuando me encontraba a un gato muerto me liaba a "gatazos" con el primer niño "gótico" que caía en mi visual. Era mi especialidad la caza de gatos con el perro "Chulo" y en ella ejercitaba mis dotes de niño salvaje y natural.

Buscaba nidos de ratas en la pajera de la cuadra y las ratitas que las apesaba de una criba, las introducía en los bolsillos de mis distraídos compañeros o las soltaba junto a las piernas de las niñeras.

Por otra parte, yo tenía mi lado sentimental y poético. Me gustaban los paseos en mi jaquita enana con mi padre, por los alrededores de Madrid, que entonces eran las verjas del Retiro; los paseos con mi madre, también por el Retiro y el Prado; las primeras visitas al Museo, que ya me de-

jaron huella, sobre todo los caballos de Velázquez y Rubens. Los de Goya, no. ¡Qué bonitos eran el "Pinturero" y el "Farfal"! También existía la adoración a mi prima Lolita. A ella la dedicaba libros de cuentos que yo inventaba y dibujaba en unos cuadernos que me hacía comprar para ello. Ella, halagada, me correspondía diciendo a todos: "Al que más quiero es a Paquito". Esto me hace creer que no era un niño malo del todo, aunque en la boda de mi tía diera un puntapié al trípode de un fotógrafo, tirándolo. Aquel señor me molestaba con sus bigotes retorcidos y su manía de que nadie se acercara al cubo del hiposulfito. ¡Me era antipático!

Yo estaba ya algo domado cuando ingresé en el colegio de Padres Calasancios, en la calle General Polier. Estos padres sí que eran ¡padres! Allí no valían pinturitas, ni dibujar con tiza en las pizarras, ni mucho menos llevar ratas en los bolsillos. ¡Caray! Allí había que aprenderse la lección por las buenas y, si no, por las malas. Podían más que yo y no había otro remedio que pasar por el aro.

Yo me refugiaba en mi buen primo Pablo, otro rebelde como yo y que tenía bien ganado su mote de "Mocoverde". Ya estábamos hartos de gramática, aritmética y "tostones" por el estilo y a la salida de las clases estirábamos los brazos y las piernas, reclutábamos unos cuantos satélites y organizábamos por los descampados vecinos alguna descomunal pedrea contra los bandos de los barrios limítrofes.

Algunas veces nos tocaba perder y hubo desgraciado que cogido prisionero recibía en su cabeza todos los orines de nuestros enemigos. Yo imponía la magnanimidad en nuestras capturas y sólo me contentaba con espolvorear las espaldas de nuestros prisioneros con polvos de pica-pica. Después nos íbamos al mercado de cambios de cromos que coleccionábamos en un álbum.

Tuvieron mucho éxito unas cucarachas gordas que capturábamos y criábamos con lechuga en una cajita, las pintábamos con purpurina de colores y decíamos tenerlas amaestradas. El caso es que las endemoniadas no se nos

escapaban de la caja. Y estos simpáticos y "monísimos" bichitos los cambiábamos por cromos.

El buen Pablo y yo pasábamos los años de nuestra vida. Nada me hacía creer entonces que yo iba a hacer pinturas ahora. Sin embargo, tenía la más viva simpatía hacia los pintores ambulantes que hacían marinas y luego las rifaban. Me quedaba embobado mirando, desde que empezaban hasta que terminaban y cuando yo volvía a casa intentaba repetir marinas sobre cuartillas. Empresa ardua. A mí lo que me salían bien eran los caballos y los cambiaba por cromos a mis compañeros, o tapas de las cajas de cerillas.

Me educaban para comerciante o industrial. Tenía que defender el negocio de los mayores. ¡Bueno! Yo era feliz entonces. Aun no se me había metido el demonio del Arte en el cuerpo. A mí se me hacía estudiar. Tenía facilidad para la asimilación y no tuve nunca grandes inconvenientes en este aspecto. Matemáticas aplicadas, lenguas vivas. ¡Era igual! El caso es que me quedaran libres diez horas diarias para callejear. Se me hizo ingresar en la Escuela Central Superior de Comercio a los trece años. En ella estuve cursando hasta el año 1936.

En aquella escuela me hice un estudiante de verdad, de aquéllos de las algaradas de la Falange y de la F. U. E. Por primera vez me enfrentaba con catedráticos en los ratos libres que nos dejaban las huelgas, claro.

Allí las había casi permanentes y porras en las manos. Otra cosa nueva para mí era que el compañero que seguía la explicación del catedrático, y que tenía inmediatamente al lado, era, una muchacha. Aquello fue divertido para mí y, como digo, nuevo. Después de clases, o entre ellas, unos y otros nos íbamos al Paseo de Rosales o a remar al lago de la Casa de Campo.

Aquí terminó mi niñez. En tonces se me puso de pantalón largo."

* * *

Tentado estaría de seguir transcribiendo, pero este libro tengo que escribirlo yo, no el pintor, y con lo transcrito basta para dejar demostrado que cuando Francisco San José eligió la pintura, a costa de la literatura, lo hizo abandonando un camino por el que hubiese llegado igualmente lejos. Todo era cuestión de adquirir técnica y precisión de léxico. Al lector curioso, lo remito al citado libro de Sánchez Camargo. Allí encontrará menudencias sobre la vida del artista adolescente, que no son para esta monografía: rasgos de su personalidad, relación de sus aficiones, juicios sobre su entorno y... Y sobre todo pruebas de que tal vez el escritor Francisco San José, de haber existido, hubiese gozado de una espontaneidad que no le hubiese dejado amarrarse a los dictados de ninguna ley de oro. Y no quiero decir con esto que pienso que San José es un pintor "amarrado", ni insinuar que hubiese hecho mejor en no atender tanto a los dictados de las leyes numéricas que, por otra parte, y queramos o no, nos dominan desde el fondo de los tiempos y en todas las dimensiones del Cosmos... No. Lo que ha sido, ha sido, y yo estoy aquí para narrarlo, no para inventar futuribles sobre supuestos que, aunque pudieran darse, no se dieron.

Antes de dejar el tema, digamos que San José, que es un gran aficionado a la literatura, no dejó de cultivarla; que, en los años cincuenta, publicó algunos relatos en "El Español" y hasta llegó a quedar finalista en un concurso de cuentos. Pero es su trayectoria de pintor la que nos interesa y por ella vamos a adentrarnos.

...CON VOCACION DE PINTOR...

¿De dónde viene la vocación? Del más allá, seguramente; del trasmundo. Pero, ¿por qué llama hacia este camino y no hacia otro? Y, sobre todo, ¿por qué a unos —artistas, religiosos, científicos— de una manera tan fuerte, tan determinada, tan sublime, y a otros tan vaga, diluída o nula? Es uno de los grandes enigmas entre los muchos en que nos movemos.

A Francisco San José, su tío Diego le lleva, muy niño todavía, al Museo del Prado. Allí, los caballos de Velázquez y Rubens recuerdan los caballos de la cochera del padre, pero evidencian que son de otra índole, habitantes de otro mundo, parecido al cotidiano, pero transfigurado: el mundo del arte. Aunque el muchacho esto no lo sepa, lo intuye. Hay un segundo mundo que se puede ir creando con la inteligencia, el sentimiento y las manos. Caballos, casas y soles de este segundo mundo no se pueden montar, no se pueden habitar, no calientan, pero emocionan. Es el milagro del arte y, quien lo descubre, no puede sustraerse a su espejismo. Son redes, las

del arte, que prenden para toda la vida. Y quizá para más de toda la vida.

Los derroteros de los artistas se repiten, más o menos matizados por las particulares circunstancias. Hay niños que pintan coches porque les gustan los coches y quieren crearse un mundo propio, como pequeños dioses, hecho a su imagen y semejanza. Como les gustan los coches, lo llenan de coches. A San José le gustaban los caballos. ¿Y no es maravilloso que, en circunstancias semejantes, uno pudiera tener un caballo en cuanto lo deseara, en la postura que a uno le pareciese la más bella? Y es el caso que, aunque para los otros aquello no sea más que un garabato, uno lo ve perfecto, porque es la proyección del propio mundo interior, o de parte de él, y, en este orden de cosas, perfecto. Platónicamente hablando, se produce una adecuación total entre el objeto creado y el arquetipo. Quizá por eso todos los artistas, hasta éstos en que todos estamos de acuerdo en considerar malos, ven su obra perfecta, y la aman, y la continúan. Otra actitud resultaría monstruosa, por inhumanamente objetiva.

Un tramo obligado en la carrera de un pintor es siempre el encuentro con otro pintor en ciernes. En el colegio de doña Inés, en la calle de don Ramón de la Cruz, se encuentra San José con Pascual Palacios Tardez. Más adelante, y más lógicamente, pues el encuentro se produce en la Escuela de Artes y Oficios, encontrará a Núñez Castelo, que se convertirá en amigo inseparable. Pero, antes de este segundo encuentro, otro tramo casi obligado: la oposición de los padres, en este caso sólo de la madre. El negociante de caballos quiere que su hijo siga en el negocio, y por eso le pone a estudiar en la Escuela de Comercio. Sin embargo, no siente especial desagrado en que dedique algunos ratos a la pintura y al dibujo. Al fin y al cabo, él también ha dedicado alguna atención a estos menesteres, acudiendo a aprender dibujo, con su hermano Diego, al estudio de Alejandro Saint-Tauvin, pintor de historia francés afincado en la capital de España. Francisco admiraba cómo su padre dibujaba caballos.

Para la madre, los artistas eran todos unos vagabundos, y la de pintar no le parecía una ocupación seria. Se opone tercamente — casi le obliga a dejar de ver al tío Diego, cuya influencia considera pernicioso—, y el muchacho se ve obligado a recurrir a una estratagema. Dice haberse apuntado a una academia de mecanografía e idiomas, para ampliar conocimientos, y a donde acude cada tarde, en connivencia con el tío, es a la Escuela de Artes y Oficios.

El tío Diego ha visto en él facultades. El es amigo de pintores, amante de la pintura, y dado que ninguno de sus hijos parece dispuesto a seguir sus derroteros culturales, vuelca su interés en el sobrino y ahijado. Ya hemos hablado de San José como posible escritor. El dice que no llegó a tener auténtica vocación. Yo creo que sí, que vocación sí tuvo. Lo que ocurrió es que él no le dio respuesta. Reprimió la voz, para que no interfiriese la que contestaba a la llamada de la pintura. Pero en sus escritos autobiográficos, como ya hemos visto, en sus respuestas a los periodistas, en su conversación, a San José se le nota que es — también — un hombre de letras. Quizá eso le haya llevado a intelectualizar un tanto su pintura, especialmente en los últimos tiempos. En los cuadros de la que pudiéramos llamar su segunda etapa madrileña, se nota, efectivamente, el conflicto, la lucha, entre la espontaneidad del *fauve* y la meditación del intelectual, que quiere darse a sí mismo razón de lo que hace.

Corren los años treinta. Sigue Francisco en la Escuela de Comercio, en la de Artes y Oficios . . . A punto de terminar los estudios en aquella — lo que hizo el año 36 — empieza a acudir al Museo de Reproducciones Artísticas, sito entonces en el Casón del Buen retiro, para dibujar estatuas. Allí encuentra a Luis García Ochoa, de quien se hace amigo, y quien le informa de la reapertura de la Escuela Superior de Pintura y Escultura, antes — y después — de San Fernando.

Pero vamos con otro tema obligado, el del primer deslumbramiento. San José ha visitado numerosas veces el Museo del Prado, y también otros museos. Le han lla-

mado la atención, sobre todo, los “giottistas”, los pintores del primer renacimiento, los primitivos aragoneses... Sin embargo, es un marinero de Gregorio Prieto, colgado en el Museo de Arte Moderno, el que le revela la existencia de otro tipo de pintura: una pintura cuyos colores no visten el uniforme museable de la pátina del tiempo; una pintura clara, desenfadada, hecha como a zarpazos. A él, la pintura académica no le llenaba —ni siquiera Rafael, Leonardo o Miguel Angel eran de su gusto—; prefería los amaños torpes de los pintores de marinas callejeros, sus propios dibujos y, por supuesto, la espiritual heterodoxia de los góticos. Por eso Gregorio Prieto le atrae de golpe. Porque su pincelada, su manera de componer, su gama colorística es aún más heterodoxa, más rebelde a los cánones. Sin embargo, ya antes de este encuentro se ha empezado a gestar, en el alma del muchacho que va para pintor, ese *alter ego* intelectual, que ha de llevarle un día a maridar rebeldía y matemática en su arte. Se ha empezado a gestar en compañía de Enrique Núñez Castelo, sobre la besana preparada, ciertamente, por el padrino escritor.

Dejemos que el propio autor nos hable de este trance:

“Entonces conocí en la Escuela de Comercio a un muchacho taciturno y «empollón», muy pálido y que siempre terminaba los cursos con sobresaliente: Enrique Núñez Castelo. El conocía muchas obras de literatura y filosofía. Yo no sabía nada de nada. Las obras que mi padre guardaba del tío Diego yo las tenía destrozadas y pintarrajeadas desde la niñez, y de mayorcito no las había hojeado nunca. Las que hoy conservo suyas las he leído todas y las tengo cuidadas. Descubrí un nuevo mundo al empezar a conocer las obras de filosofía, novela y poesía y las doctrinas de las religiones. Un cambio parece que se operó en mi carácter, de suyo juguetón y alegre. Me hice intelectualizante y teorizador, me hice un chico serio, con esa seriedad e intransigencia de la edad del «pavo» y esa falta de naturalidad de modales que caracteriza a los universitarios entre quince y veinticinco años. Me ufanaba mucho de mis sobresalientes y matrículas de honor... y

escogía amigos. Enrique se llevó muy bien conmigo y me enseñó a ir a bibliotecas. Me familiaricé con muchos nombres que hoy casi he olvidado por completo. Y empecé a disgustarme la vida. Un día don Juan Francés me aconsejó y me dijo que yo había nacido para pintar, que tenía afición y un toque de mano inconfundible y que debía ingresar en la Escuela de San Fernando. Yo le escuchaba con la veneración y alegría del que escucha a Jesucristo. ¿Pero cómo hacer aquello? ¿Cómo despreciar el comercio? ¿Y cómo convencer a mis padres?

.....

“Yo bajaba llorando bajo las acacias de la calle del Príncipe de Vergara aquella noche. Yo también sabía que no me gustaba el Comercio y que el dibujo era y es siempre para mí la vida y la alegría. Intuía ya la tragedia y quería vivir. El sabor salado de mis lágrimas me calmaba calle abajo como si bebiera mi vida. Me fui a casa más triste que un entierro. Le participé a Enrique al día siguiente en la Escuela de Comercio mis inquietudes artísticas, cada vez más crecientes. El me leyó unos versos que escribía. Como se verá ya estábamos perdidos, empezábamos los dos a perdernos para el comercio y el siglo. Me encontraba desolado, torcido, con dos solos amigos y tenía la fiebre del arte y ninguna gana de terminar el Peritaje Mercantil (me faltaba un año). Pareció todo venir a su debido tiempo, y como si el Cielo hubiera recibido una serie de protestas y desasosiegos inútiles envió el Cataclismo.” (*)

Se refería, naturalmente, a la guerra.

El conflicto le pilló preparando dos asignaturas que le habían dejado para septiembre. Un par de años después, será movilizad. Pero antes tendrá tiempo de conocer, por medio de Núñez Castelo, la obra de Juan Ramón Jiménez, de los Machado, de Walt Whitman... Y la misma diferencia que encontrara entre la pintura de Gregorio Prieto y la de los museos la encuentra, *mutatis mutandi*, entre los versos de estos poetas y los muy rimados de Campoamor y Espronceda. Sin que él lo advierta, su espíritu se va

(*) Para esta transcripción, he utilizado la síntesis hecha por Antonio M. Campoy, para el catálogo de la exposición de San José en Biosca, en 1975, a partir del texto publicado por Manuel Sánchez Camargo en el libro ya citado.

abriendo a eso que vagamente denominamos "lo moderno".

Y también tiene tiempo, antes de ser movilizado, de entrar en la Escuela Superior de Bellas Artes; de conocer a Cirilo Martínez Novillo, Carlos Pascual de Lara, Gregorio del Olmo, Alvaro Delgado; de empezar a pintar en serio.

La pintura "seria" ha de simultanearla con la "fabricación" en equipo de unos cartelones con las efigies de Carlos Marx, Lenin, Stalin, Vorochilov y otros líderes, que han de colgarse en la Puerta de Alcalá y otros lugares de Madrid. Su vida de pintor se divide a la sazón en dos planos, ambos físicos a la vez que artísticos, ambos situados en el noble edificio de la Biblioteca Nacional, en el paseo de Recoletos. En el "plano superior", recibe clases de Vázquez Díaz, de Pellicer, de Laínez Alcalá, del escultor Laviana; en el "plano inferior", es decir, en el sótano, pinta los cartelones de que hemos hablado y otros cartelones de propaganda. En el "plano superior", oye hablar de una nueva concepción del arte, que ya ha triunfado en Europa, y tiene conocimiento, a través de Laínez, de Vegué y Boldoni, de la crítica, la historia de los estilos, la filosofía del arte; en el "plano inferior", le conminan, casi con amenazas, a que no haga "picassadas". Los carteles pro-Konsomol tiene que entenderlos el pueblo; si el pueblo no entiende lo que se pinta, es que no es arte. Para quienes hablan así, allá en el sótano, también Vázquez Díaz, a pesar de dirigir, por encargo del gobierno de la República, la Escuela de Bellas Artes, era un pintor corrupto.

San José luchó en Brunete y en Quijorna, y fue uno de los pocos supervivientes de ambos desastres. Ovillado bajo una batería soviética, entre muertos y heridos, vio pasar de largo, por encima de su cabeza, la sombra fantasmal de la guadaña inexorable. Luego estuvo en la Sacramental de San Justo —de la que pudo salir vivo, paradójicamente, metiéndose en un nicho—, en la Ciudad Universitaria, en Cerro Negro. Era la primavera del 39. Sobre el ibérico escenario estaba ya cayendo el telón que ponía fin al acto último —no al epílogo— de una de las mayores tragedias que

sobre él se han representado. ¿Eran conscientes de ello quienes reunieron a un grupo de muchachos asustados, entre los que se encontraba Francisco San José, y les dijeron solamente algo así como que rompieran filas?

...QUE, SIGUIENDO LAS RUTAS DEL ARTE, FORMA PARTE DE LA “ESCUELA DE VALLECAS”...

Ya hemos hablado, en el primer apartado de esta monografía, del ambiente histórico-cultural en que hubieron de desenvolverse Francisco San José y sus compañeros de generación y, en el apartado anterior a éste, de aquéllos con quienes nuestro pintor se relacionó. Uno de ellos, Carlos Pascual de Lara, le dice un día que ha conocido, en el estudio del escultor Aven-tin, a un pintor muy bueno, mejor a su juicio que Vázquez Díaz, más moderno... Insatisfechos de sus circunstancias, del pobre aire que se respiraba entonces en el mundo de la pintura, de la cultura en general, los jóvenes sentían la comezón de “lo moderno”; de ahí que Carlos Pascual de Lara emplease esa afirmación de la modernidad de Benjamín Palencia, que tal era el nombre del pintor en cuestión, como supremo argumento para vencer la resistencia de San José que, en pleno ataque de lo que él denominaba “misantropía taciturna” y cuyos efectos y consecuencias conocían muy bien sus amigos, se resistía a tratar con nueva gente. Finalmente —la

tentación de "lo moderno" es mucha y grandes las dotes persuasivas de Carlos Pascual de Lara, auxiliadas por las de Alvaro Delgado, que insistía: "Es muy moderno; es de los nuestros" — accede. Y así es como conoce a Benjamín Palencia, de tan decisiva importancia en su trayectoria de pintor.

Con anterioridad a esta circunstancia, San José ha intentado reingresar en la Escuela de San Fernando, pero para ello se exigen avales de otras personas y certificaciones de ser adicto al Régimen. Muchas dificultades para alguien de carácter tan indolente como Francisco San José, quien, aunque consigue que José Romero Escassi — que con José Caballero se encuentra entre los nuevos jóvenes pintores con quienes se relaciona — le da su aval, renuncia al reingreso, quizá porque la amistad que inicia con Palencia y las posibilidades de magisterio que éste y la Escuela de Vallecas, de la que en seguida nos vamos a ocupar, le proporcionan, se la hacen menos necesaria.

Conoce a Benjamín Palencia un domingo del otoño de 1939, en el Museo del Prado, ante el cuadro de San Mauricio, del Greco, que entonces se encontraba allí, y en presencia de Carlos Pascual de Lara, Alvaro Delgado y Gregorio del Olmo. Es el germen de un grupo, del que San José va a ser precisamente el más fiel componente, y al que perteneció también Enrique Núñez Castelo.

Benjamín Palencia les habla pronto de formar una Escuela, cuya razón de ser primordial fuese la de realizar un arte del día no dependiente de lo que a la sazón se estaba haciendo en París. En el fondo, se trataba de la misma idea que alentó la que hoy es conocida como "Primera Escuela de Vallecas", fundada por el escultor Alberto con Benjamín Palencia, a la que pertenecieron Díez Caneja, Maruja Mallo y Luis Castellano y un grupo de estudiantes de arquitectura, entre ellos, el más tarde poeta Luis Felipe Vivanco, y con la que colaboraron también poetas como Rafael Alberti y Federico García Lorca. Según Alvaro Delgado — en conversación con el autor de esta monografía — Palencia nunca les habló, a los componentes de la Segun-

da Escuela de Vallecas, de que hubiese existido una primera; como si —interpreta Alvaro— se hubiese querido arrojar el “inventó”. Como hemos de ver, es muy distinta la opinión, respecto a la Escuela de Vallecas, que sustentan Alvaro Delgado y Francisco San José. Personalmente, tengo, a través de mi mujer —la pintora Pepi Sánchez, que fue buena amiga de Lara—, la opinión de Carlos Pascual, que se acerca más a la de Alvaro Delgado que a la de mi monografiado; sin embargo, pienso que San José tiene sus razones para conceder importancia a la iniciativa de Palencia, a quien él ha reconocido siempre como su auténtico maestro. El suele decir: “Yo fui alumno de Vázquez Díaz y discípulo de Benjamín Palencia”, aunque, como vamos a ver, encuentra excesivo hablar de Escuela. Pero sigamos con la historia de ésta.

Ahora, como en la preguerra con Alberto, se trataba de buscar la esencia del arte en lo español; pero no sólo de esto. Para algunos, entre los que no se encuentra ciertamente San José, hay también un afán de protagonismo, de magisterio, por parte de Benjamín Palencia. Es muy distinta, como ya he dicho, la impresión que se saca oyendo hablar a uno u otro de los protagonistas de aquella aventura; y aunque nosotros estemos aquí estudiando la trayectoria plástica de Francisco San José y nos interese sobremedida su punto de vista, no queremos ignorar los otros, de los que vamos a dar siquiera un ejemplo: el de Alvaro Delgado.

Para Alvaro Delgado, la llamada Escuela de Vallecas “no pasó de ser un montón de anécdotas más o menos divertidas, un propósito en principio lleno de entusiasmo y que después degeneró en una especie de “sálvese quien pueda” picaresco y cínico. En la Escuela de Vallecas hicimos de todo, menos pintar.

“Fuimos albañiles, carpinteros, pintores de brocha gorda, fregamos suelos, limpiamos cristales, pasamos hambre, frío y, poco a poco fuimos perdiendo la fe en lo que queríamos hacer y que, sin duda, tenía mucho de disparate.

“La Escuela de Vallecas no fue sino una idea que jamás, en momento alguno, tuvo realidad; las posibles influencias que pudo tener en principio nuestra pintura de la pintura de Palencia, las hubiésemos tenido sin estar en Vallecas; viéndola en exposiciones. Pintores jóvenes, que no pasaron por allá, han estado tanto o más influídos que nosotros. No comprendo que se hable del “Convivio” como no sea para relatar anécdotas graciosas, pero sin gran importancia. Fue un juego de muchachos en lo que lo único que tuvo un gran valor fue el impulso caótico y vivo que poníamos en todo”.

Muy distinta de la que acabamos de transcribir es, como ya hemos apuntado, la opinión que del asunto tiene San José. Para él, la actitud adoptada por Alvaro Delgado, como por los otros miembros del grupo que se separaron (“En realidad, la Escuela de Vallecas fuimos prácticamente sólo Benjamín y yo”, me ha dicho más de una vez) obedece a que apenas si estuvieron integrados en ella unos pocos meses, mientras que él siguió yendo a Vallecas con Palencia durante once años... Y no sólo a hablar de filosofía y hacer trabajos manuales, sino a pintar. Ahora bien, él considera excesivo el apelativo de Escuela de Vallecas, que a su juicio es cosa de los críticos, especialmente de Manuel Sánchez Camargo y Ramón D. Faraldo, quienes quisieron darle un sentido similar al que tiene la denominación Escuela de Barbizon, lo que está, ciertamente, muy lejos de la realidad. Para él se trató fundamentalmente de un grupo, dentro del cual cada uno hacía lo que mejor le parecía, pero, eso sí, siempre con la idea de hacer pintura absolutamente moderna, pero sin mimetismos extranjerizantes, inventando las formas a partir del arte español y, sobre todo, de lo que veían alrededor, que eran precisamente los campos de la meseta castellana en sus cercanías a la capital. Para San José, el espíritu de la Escuela lo habían impuesto Alberto y Benjamín Palencia antes de la guerra y perduró, pese a la defección de sus jóvenes compañeros, gracias a la fidelidad de los componentes de la Primera Escuela —de la que, según él, sí les

hablaba Benjamín Palencia—, con algunos de los cuales, como Díez Caneja y Maruja Mallo, él recuerda haber ido numerosas tardes a los campos del suburbio madrileño. Y si hubo rupturas y separaciones fue, según su entender, porque sus compañeros abandonaron la idea matriz, se empeñaron en seguir a Carrá, a Morandi y a otros pintores italianos.

En otro lugar de este libro, aducimos una opinión más extensa de Francisco San José sobre el particular. El lector interesado puede acudir a la monografía que Raúl Chávarri dedicó a la Escuela de Vallecas(*), la cual nuestro pintor, según me ha dicho, desautoriza en buena parte; al libro *Pintura Española Contemporánea(**)*, de Manuel Sánchez Camargo, en el que se recoge el texto testimonial de Alvaro Delgado al que pertenecen los párrafos que líneas atrás hemos transcrito, y, para los antecedentes, a los recuerdos de Alberto, recogidos recientemente, con otros textos, en un libro(***). Mi propia interpretación puede hallarse en la monografía que he escrito sobre Benjamín Palencia, aun inédita, que cito en la nota 1. Para terminar ahora con el tema, y sin perjuicio de la más extensa opinión de San José que ya he anunciado, voy a transcribir aquí tres respuestas tuyas dadas en una entrevista de prensa(****):

—Pretendimos lograr con nuestra pintura un renacimiento rural, que estuviese lleno de admiración por nuestros pueblos. Entonces Vallecas era un asentamiento ideal, pues era un pueblo castellano más. Queríamos superar aquel folklorismo popular que imperaba en la pintura desde los comienzos de nuestro siglo.

(*) *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1975.

(**) Ediciones del Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1954.

(***) *Palabras de un escultor*, Fernando Torres, editor, Valencia, 1975.

(****) Firmada por Luis Velasco y publicada en "Pueblo", Madrid, 11 de abril de 1974.

—Nosotros, en un principio, intentamos dar un giro diferente a la pintura española. Procuramos que aquella típica "sangre negra" que siempre la presidió, se dulcificase. Intentamos que los vientos del impresionismo y del fauvismo clarificasen nuestros lienzos, que les imprimiesen una corriente de aire libre.

—La Escuela de Vallecas se fundó bajo estos presupuestos, y todos nos considerábamos como "pintores de historia". Sin duda alguna, en aquellos años el pueblo de Vallecas era la fuente de la inspiración por excelencia, pues su aspecto era la síntesis del pueblo típico español, del verdadero paisaje español.

No sin dejar señalada la contradicción existente entre esta expresión del deseo de que los vientos del "impresionismo" y el "fauvismo", dos movimientos parisinos, clarificasen sus lienzos, y las repetidas manifestaciones de hacer pintura esencialmente española, sin mirar hacia lo que se hacía en la capital de Francia —la verdad es que esto no era posible de realizar de una manera radical, y que Benjamín Palencia había hecho la obligada visita a París (en esto San José representa una excepción)—, cerramos este apartado.

...QUE SE MARCHA A VENEZUELA Y REGRESA A ESPAÑA

Como puede verse en la relación de exposiciones celebradas por Francisco San José, transcrita en otro apartado de esta monografía, su labor es bastante intensa en los alrededores de 1950; tiempos en que, fuera de sus actividades como pintor y como miembro de la Escuela de Vallecas, forma un trío inseparable con Benjamín Palencia y Rafael Zabaleta. Por entonces, ya está metido de lleno en el mundo del arte y todos los pintores son sus amigos. A los ya nombrados por una u otra razón, habría que añadir a Pedro Bueno.

Recuerda San José que, estando un día en la Sala Clan, con motivo de una de sus exposiciones, llegó por allí Zabaleta y le habló de unas muchachas que habían montado un estudio en la calle Mayor y que deseaban relacionarse con los pintores, pues también ellas aspiraban a ser pintoras. Así es como conoce a la madrileña Carmen Vives, a Menchu Gal, de Irún, que habría de ser miembro destacado de la Escuela de Madrid, y a Pilar Aranda, de Zaragoza, con quien habría de casarse años después.

Ya de novios, hicieron alguna exposición juntos en España; pero es a partir de su marcha a Venezuela, que tiene lugar en 1956, recién casados, cuando la colaboración de ambos va a ser más estrecha. En Venezuela no sólo expondrán juntos, sino que también realizarán algunos importantes encargos en colaboración. Y fundarán la Escuela del Bosque, de la que en seguida vamos a hablar. Antes tenemos que dejar siquiera consignadas las dificultades por las que al principio hubieron de pasar. Tantas, que hasta tuvieron deseos de volver, pero les faltó la "plata" necesaria para el viaje. Hubieron de defenderse pintando camiones de Pepsi-Cola y carteles publicitarios. Un día, Vaquero Turcios, que había ido a Caracas, les habla de alguien que desea tomar clases de pintura y les sugiere la idea de fundar una escuela. San José se niega, pero el genio práctico y activo de Pilar ve en ello una solución. Al principio, fueron sólo tres alumnos en el propio taller; más adelante, éste se haría pequeño. La Escuela del Bosque, llamada así por el lugar de su emplazamiento, llega a ser la más acreditada de la capital venezolana. Como tal Escuela se fundó en 1959 y, en febrero del 69, podrá celebrar su sexta exposición-concurso, con cuadros de sus alumnos, y conmemorar su décimo aniversario. Con este motivo, Francisco San José y Pilar Aranda firman en el catálogo el siguiente texto, que considero interesante transcribir, por dar idea de lo que, para ellos, esta importante experiencia significó:

"Se cumplen diez años de la Escuela del Bosque, taller de pintura dirigido por los pintores Francisco San José y Pilar Aranda.

El nombre del grupo lo dio el escritor y periodista José Antonio Rial.

La Escuela está situada en el Edificio Michele de la Avenida Arboleda, en la Urbanización El Bosque, en Caracas.

En estos diez años que han correspondido con el auge y difusión de la pintura venezolana, la Escuela del Bosque ha contribuído a la formación de inquietos y promisorios exponentes, alguno de los cuales fuera de las fronteras del

país siguen su marcha. Otros, dentro siguen su labor, exponiendo habitualmente en la salas caraqueñas como valores a contar en la actual pintura venezolana.

Los que están formándose actualmente, exponen aquí una selección de obras recogidas entre las más logradas de su producción, disputándose como trofeo una medalla conmemorativa que se otorga por decisión mayoritaria en votación universal entre todos los componentes de la Escuela, profesores y alumnos.

Se instituyó desde el principio de la Escuela que el jurado de admisión y calificación en los certámenes había de estar constituido por la totalidad de los participantes. Fieles a los principios y disciplinas de que se trata, saben juzgar. No hay que preparar jamás a un jurado, ni informarles sobre algún precedente técnico o consideración especial. Están automáticamente informados pues conocen la trayectoria y capacidad de cada uno de ellos. Descartan el casualismo fugaz, la expresión ajena a la psicología y capacidad del autor, tienen cariño y ánimo para el trabajador que aún no ha logrado su expresión, pero la busca. Es admirable cómo trabaja el jurado colectivo.

Han sido galardonados en el transcurso de estos años Pina Paparoni, Secundino Rivera, Willian Stone, Leida Triana, Carrie Fernández-Shaw, Nuri Ramos.

Es norma de la Escuela procurar a los alumnos las enseñanzas e informaciones pictóricas según se van produciendo. Pero es profundamente consciente que, al principio, el artista en su formación adopta modos y oficios en boga de su contemporaneidad; lo común y celebrado. Pero el artista que verdaderamente lo es, a medida que avanza, va quedándose solo con sus propias expresiones. Surge entonces lo que más se aprecia, lo personal, lo original y rico en el arte que es el matiz que va separando a cada artista de los movimientos comunales y le diferencia tan profundamente de los sumisos artesanos''.

Francisco San José

Pilar Aranda

El crédito adquirido por la Escuela del Bosque influye en

la aceptación que uno y otro tienen como pintores en Venezuela; aunque también ocurre en parte lo contrario. Tanto Monta. Exposiciones, encargos, retratos... Hay un momento —lo he podido comprobar en numerosos recortes de prensa— en que Pilar Aranda y Francisco San José son ya considerados por los venezolanos como propios. La etapa venezolana de Francisco San José, por otra parte, está marcada por la luz que inflama aquella tierra, por el ritmo diferente de la vida, por el clima y el ambiente, tan distinto al español.

Las cosas marchan bien y ello les permite hacer un viaje a España en 1962. Francisco hace una exposición en la Galería Prisma, de Madrid. El deseo de ambos es regresar, pero las cosas no parecen propicias. El regreso definitivo tiene lugar en 1970, aunque luego de esto hay, en 1975, una nueva estancia de varios meses en Caracas, donde quedan muchos amigos, muchos amantes de su pintura, donde aún funciona la Escuela del Bosque que ellos fundaron. Los éxitos de las exposiciones de San José en Galería Theo (1970), Galería Columela (1973) y Galería Biosca (1975), contribuyen a despejar del horizonte cualquier posibilidad de nueva evasión. Son los años del "boom" de la pintura y a los pintores les van bien las cosas en Madrid. Pilar y Francisco se instalan en la calle de Cartagena y se hacen construir en La Olmeda —pueblo elegido por otros pintores como Frau, Alvaro Delgado y Luis García Ochoa para sus expansiones de fin de semana— un chalet, donde no deja de haber un estudio tan grande y tan bien dotado como el de Madrid. En uno y en otro, Francisco San José, pintor madrileño vuelto a sus lares, continúa su labor. Aunque él suela decir que todavía hay una cosa que le gusta más que pintar, y que es no hacer nada, yo pienso, después de largos ratos de charla con él, en La Olmeda y en Madrid, que es un pintor nato; que la pintura es la razón más importante de su vivir.

CARACTERIZACION DE LA PINTURA DE SAN JOSE

En el catálogo de la exposición celebrada por Francisco San José con su mujer en la Galería Salamandra, de Caracas, en agosto de 1970, se recoge una opinión suya sobre su ser de pintor figurativo. ¿Siempre figurativo? Sí, por supuesto. "No puedo pintar de otra manera. Veo figurativo, pienso y siento figurativo. La abstracción está en el detalle que se suprime, que se sintetiza, que se deja fuera del cuadro. Lo demás no es para mí. El arte es completamente inútil, como decía Oscar Wilde, pero asimilable, comprensible, intercambiable. No puedo pintar para mí, conmigo solo. Se pinta para todos, en un lenguaje universal".

Esta quizá sea, positivamente, la primera característica a anotar en la pintura de San José: su figuración, que quizá habría que llamar más propiamente "neofiguración", puesto que no se caracteriza sólo por su representatividad, es decir, por contener objetos reconocibles del mundo exterior, como es el caso de toda la pintura tradicional, sino también por encarnar elementos formales y técnicos derivados de una ruptura consciente con el realismo verista.

Ya hemos hablado de la decidida vocación de modernidad del pintor que estamos estudiando. Aun antes de conocer "científicamente" lo que es el arte moderno, ya le vemos preferir la torpeza de los pintores callejeros a la maestría de los pintores consagrados; y de todos los cuadros que contempla en los museos, preferir un marinero de Gregorio Prieto por sus colores jugosos y sus formas "no amarradas".

Es lógico que cuando se ponga a pintar en serio, acuse influencias de Vázquez Díaz, su primer maestro. En sus primeras obras, en efecto, hay reminiscencias de don Daniel, aunque muy pronto su paleta se oscurece, sin duda porque la claridad andaluza, adquirida por contagio, cede el paso a la visión personal, en este tiempo netamente castellana.

Con Castilla se identifica San José a través de sus lecturas y de la influencia de su tío Diego y, más adelante, por sus andanzas mesetarias al lado de Benjamín Palencia. Tendrá que venir el resplandor excepcional de la exuberante tierra venezolana, del sol tropical, para que la parda visión machadiana de los campos de Castilla, la adustez comunicada por sus gentes, dé paso al arcoiris incendiado de una pintura mucho más iluminada.

Pero entre los de Castilla y Venezuela hay un paisaje interior. Una pintura que, sin ignorar ciertamente las influencias del medio, se cuece en el pensamiento. San José es un pintor culto y un experimentador nato. Por eso, antes de remansarse en su estilo definitivo, ha de pasar por diversas experiencias. Así hemos de señalar sus relaciones con lo que Gaya Nuño denominó fauvismo ibérico(*) y, sobre todo, con el postismo — con el poeta Carlos Edmundo de Ory, los pintores Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi, entre otros— que, como su nombre indica, quería ser el último de los *ismos*; más aún, algo culturalmente situado más allá de los *ismos*. En un intento de descripción fenomenológica del postismo literario, ha escrito Rafael de

(*) Juan Antonio Gaya Nuño: *La pintura española del medio siglo*, Ediciones Omega, Barcelona, 1952.

Cózar que fue un "intento serio de enlace con la modernidad europea", una "visión revisionista de la estética surrealista" y una "reacción contra una manida poesía oficial de posguerra", añadiendo: "Representó el aislamiento social como reacción provocadora y lúdica, proyección de la libertad en el lenguaje, la imaginación y el sentido profético, subconsciente, del espíritu, un reencuentro vital en las zonas del desequilibrio, la locura, el absurdo, el humor o el patetismo, procedentes del momento estético actual" (*). En cuanto al arte plástico derivado de esta actitud, podemos decir que se trató, aparte de todo lo dicho en la anterior descripción, de hacer un arte derivado de los dibujos y las pinturas de los niños, en un intento de minimizar, de quitar solemnidad a la pintura que protagonizaba los diversos cambios de estilo, en medio del furor vanguardista, por lo que puede decirse que, en cierto modo, constituyó un anticipo del *minimal art*. Y en lo que se refiere a San José, hay que registrar una etapa suya, situable en los alrededores e 1948, en que su pintura consiste en una especie e mezcla de postismo y fauvismo.

Aparte estos experimentos, más o menos soterradamente persiste en la directriz plástica, llamémosla así, de Francisco San José otra característica que unir a su irrenunciable figurativismo. Es su voluntad de orden. Desde muy joven, a él le interesaron, sin que al principio supiese muy bien por qué, todos los pintores geometrizarantes. Por eso ha de tener tanta importancia para él el descubrimiento de la ley numérica, de la sección áurea, que le habrá de llevar no sólo a planificar sus cuadros con arreglo a ella, sino también a una serie de lecturas relacionadas con el pitagorismo y, a su través, con las religiones comparadas.

El caso curioso es que, siendo San José un pintor que, como Cézanne, piensa que la pintura, las artes plásticas en general, en sus grandes épocas se basa en la geometría, mientras que en las épocas de decadencia se aparta de ella, ha podido ser caracterizado justamente, en más de

(*) V. su prólogo a la edición de *Metanoia*, de Carlos Edmundo de Ory, Ediciones Cátedra, Madrid, 1979.

una ocasión, de expresionista, lo cual podría parecer contradictorio. ¿Apolíneo o dionisíaco? Pues bien, yo diría que ambas cosas y que en ello radica un tercer elemento definitorio de su quehacer. El soporte armónico que, tanto en lo compositivo como en lo crómico, sostiene toda la obra de madurez de este pintor, no es incompatible con un expresivismo que yo calificaría de poético y que a mi juicio proviene de un acercamiento cordial a los objetos que pinta, razón de ser sin duda del irrenunciable figurativismo de que hemos hablado ya. En el mismo catálogo en que se recogía la opinión que hemos transcrito al principio de este apartado, él, respondiendo a una pregunta sobre cómo se clasificaría a sí mismo, decía: "Es lo más difícil, enchiquerarse; me dicen expresionista, tal vez con razón; también parece ser que tiendo a ser fierista. Soy un pintor simplemente representativo. Elijo lo que me gusta y lo meto en el cuadro, como se mete lo que se quiere en un cajón; pero no cierro, no pongo llave". Yo pienso que en ese "se mete lo que se quiere" está la explicación.

DOCE PREGUNTAS A FRANCISCO SAN JOSE

Por tratarse en este caso de un pintor que, como se ha visto al relatar su vida, es a la vez un teórico de la pintura y que, por su preparación cultural y su cultivo, en tiempos, de la literatura, está capacitado para exponer sus teorías, me ha parecido interesante recabar su opinión sobre una serie de temas, unos de ellos relativos a su propia obra y otros referentes al arte en general. En tal sentido, le he sometido un cuestionario de doce preguntas, que transcribo a continuación con sus correspondientes respuestas.

1.— En tu obra se nota una preferencia por el paisaje. ¿Qué sentido tiene esto para ti?

Se me ha dicho en varias ocasiones que pinto paisajes animados o figuras animadas con paisaje. En realidad no me considero paisajista, que es un género especializado y con reglas peculiares que no aparecen nunca en mi pintura. Me considero pintor en constante aprendizaje, dispuesto a revisar

todos mis conocimientos y prescindir de lo que sea en cada pintura que inicio. He pintado muchos retratos, flores y bodegones. Pero el paisaje como sujeto de estudio es universal; es lo que está ahí pacientemente. Además, los movimientos artísticos a los que siempre me he considerado ligado (impresionistas, postimpresionistas, fieristas, vallecianos) partieron del paisaje y de ahí nacen los ismos, las vanguardias, la no figuración. Es algo que parece inevitable a los que adoptamos una postura no académica en la pintura.

2. — Para ti, la pintura, ¿es fundamentalmente una cosa mental, intuitiva o sentimental?

Ninguna de las tres. Leonardo dijo lo primero como hombre del Renacimiento y por motivos personales de índole aristocrática. Según las definiciones aristotélicas, se consideraba a la mente el templo de Dios. Luego ha sido repetido hasta el cansancio por los más dispares pensadores y artistas. Las otras dos definiciones no las entiendo. Para mí la pintura es un oficio que necesita un largo y adecuado aprendizaje y un ejercicio constante para dominarlo siquiera en sus mínimos rudimentos. Ahora bien, el pintor es un oficial que se distingue de los oficiales de muchos otros oficios por la condición más acusadamente intelectual que requiere la índole de su trabajo. Podríamos decir que es un oficio de oficios o con muchos oficios. Como ha sido -es- un testigo de la Vida y su devenir la Historia (hasta hace poco tiempo nos llamaban pintores de Historia), tiene condiciones de letrado y en caricatura de sabihondo. Está poco acostumbrado a obedecer porque necesita otros oficiales y ayudantes, que capitanea en sus empresas. De ahí que se crea a menudo un ser extraordinario y un Genio que viene de la mente de Dios. Por otra parte, las Artes tienen origen religioso. Solían estar reservadas a sacerdotes, santones, jefes o privilegiados. La pintura ha sido la más apreciada de las Artes. En nuestro tiempo ya ha dicho

Cézanne: "Pintar una manzana es tan religioso como pintar el rostro de una Madonna". Pienso que ahí está la respuesta: para una mayoría de pintores su oficio es muy trascendente, una religión en sí, sea cualquiera el género que cultiven.

3.—A pocos artistas se les ha oído hablar tanto últimamente de la "sección áurea" como a ti. ¿Por qué te interesa tanto? ¿Crees que es necesario conocer esa ley para hacer obras con arreglo a ella? Convendrás en que hay pintores que, conociéndola, consiguen malos productos, y viceversa, quienes, desconociéndola los consiguen óptimos.

Esta respuesta, en buena parte, es consecuencia de lo que digo con anterioridad. La "sección áurea" es la media y extrema razón de las matemáticas, la constante que más se repite en la Vida y en la Historia. Desde muy antiguo aparece en las Artes, sobre todo en las grandes culturas, también en la nuestra "Civilización de los Ingenieros"; aparece en las grandes máquinas, pues éstas obedecen a la ley económica del máximo rendimiento por el mínimo esfuerzo y para solucionararlo hay que recurrir a la media y extrema razón; no sólo es una ley económica sino estética. Nosotros y todas las máquinas vivientes del planeta obedecemos a esta Ley "sine quan non". Los grandes artistas la eligen como columna vertebral de su técnica desde Egipto, el Partenón, la Mezquita de Córdoba, las Catedrales, hasta el Entierro del Greco, las Lanzas de Velázquez, el Guernica de Picasso, etc., etc. Únicamente en etapas de decadencia, transición, improvisación o crisis no aparece — me refiero a la pintura—. Hay que buscar dónde emigra y allí está el arte. Es muy conveniente conocer "la regla" como parte grande del oficio y digo "conveniente". Allá cada cual con su responsabilidad.

4. — Tú, también, en contra de lo común, eres un buen conocedor de todo lo relativo a la fabricación de pigmentos y pastas pictóricas, e inclusive te fabricas las que utilizas... ¿Todas? ¿Sólo algunas? ¿Por qué esto, con lo fácil que es ir a una tienda especializada?

Es que el oficio hay que conocerlo desde abajo; no es tan complicado. Es lo que diferencia a un profesional de un diletante. Si no se conocen las leyes básicas y físicas con que trabajamos vamos a ciegas y no podríamos pintar cuando no tenemos a mano las casas especializadas, que es mucho más frecuente de lo que parece. Hoy todo el mundo cree que puede pintar. La pintura no es ningún "hobby" para jubilados u ociosos. Tapies, en una visión deformada de la pintura, en plan de "niño terrible", dice que ha de hacerse de la manera más deleznable para estafar al "consumista" especulativo. Que se caiga cuanto antes. Aunque desde cierto ángulo depresivo no le falten razones, sobre todo pensando en los estúpidos, semejante aberración no la comparto. La pintura debe durar mucho, todo lo que la ciencia del pintor alcance. Su conservación muy fácil y cómoda, su proceso natural de desgaste y deterioro muy lento y subsanable. Sólo conociendo a fondo los materiales y su empleo esto es posible. La pintura, siendo tan frágil, puede durar mucho. En los siglos pasados, los grandes pintores sabían hacer durar sus obras muchas centurias, conservando buena parte de su original frescura. No veo las razones para que no siga ocurriendo. Lo que no se puede es dejar a un "bricolagista" más o menos "manitas" la ejecución de las obras de arte que representen nuestra época. Es decir, aquellas obras que digan al futuro lo que somos hoy serán, no las que dicte nuestro capricho y nuestra fantasía, sino las capaces de durar. ¿Qué hubiera sido del Greco, poco apreciado en vida y tan olvidado prácticamente durante casi trescientos años, si hubiera sido un chapucero o comprado en las "tiendas especializadas"?

5.—Tú has pintado en España y en Venezuela. ¿Ha influido esto, en cada etapa, en tu obra? ¿De qué manera, si es que sí? La diferente luz, el clima, el ambiente, el ritmo de vida...

Sí, mucho. Fueron veinte años casi seguidos. Un trasplante con traumas profundos en las raíces. Diferentes formas en la Vida, costumbres e interpretación de la Historia. Puedes pensar los ímprobos esfuerzos de adaptación y la capacidad maleable de nuestra sensibilidad moldeada en principios bien diferentes. Allí la luz es como un relámpago, mientras la nuestra es como un grabado antiguo. El clima es una eterna primavera donde no cambiamos el modo de vestir en cada estación; se viste igual de enero a diciembre. En el modo de ser son muy nacionalistas; en tertulias y reuniones sociales, forman grupo excluyentes; aunque carecen de rudeza o grosería, saben apiñarse entre ellos con sutileza muy criolla, empleando su lenguaje más vernáculo para mayor eficacia. Y esto se nota mejor en las reuniones políticas, intelectuales y artísticas, donde no puede meter la baza nadie que no sean ellos. ¡Adorable país, lo admiro! Más desde aquí, donde abrimos la boca ante los extranjeros, sean Pollock, Bacon o lo que sea y les damos "gratis et amore" las salas de honor de nuestras mejores "Fundaciones" para que se siga cumpliendo más y mejor el "inri" de la pérdida de nuestra identidad y sigamos siendo el "culo de saco" de Europa, mediocres repetidores de movimientos ajenos, que no nos representan. Luego, como somos muy "carismáticos", sólo aceptamos el Uno, sean Picasso o Miró, que son unas especies de Remordimiento nacional, y ya no hay más. En Venezuela hay sitio para muchos, siempre que sean venezolanos. Aclaré mi paleta y acendré mi amor a España. Aquí me deprimó a menudo y tengo que luchar contra la España Negra.

6.—Tu opinión sobre el arte del siglo XX: los ismos, las vanguardias, los cambios rápidos de estilo, la desaparición de la imagen en buena parte de la producción plástica, los nuevos materiales, la experimentación en general...

Los ismos, las vanguardias, los cambios rápidos de estilo, la desaparición de la imagen, nuevos materiales, etc. son el reflejo del agitado discurrir de nuestra cultura. "El arte es reflejo de la vida", decían los clásicos y se cumple la inexorable verdad. Vivimos una época de suprema inestabilidad. Nunca la hubo igual en la Historia. Quizá falta poco para llegar a la perfección de la era tecnológica, al estado plano en que todo programado alcanzaremos el final de la inquietud, paz de sepulcro casi por muchos siglos. Pensemos que los hombres estuvieron más de quinientos mil años sin variar apreciablemente sus modelos de hacha de sílex. No habrá ismos, ni vanguardias, ni experimentación. Así es que todavía prefiero este guirigay del siglo XX con el derecho a la diversidad.

7.—¿Qué artistas, verdaderamente grandes, españoles y extranjeros, ha habido, a tu juicio, en nuestra época y por qué?

Creo en Cézanne y Van Gogh. Creo en Matisse, que era un pintor tan inefable que se hundía en los botes de color alegremente y se reía porque no sabía salir de ellos. Y creo en Benjamín Palencia, aunque todos son islas como yo, que están muy lejos de la perfección del arte de los Ingenieros.

8.—Has nombrado, como esperaba, a Benjamín Palencia. ¿Qué ha representado, según tú, en la pintura española y, concretamente, para ti?

Descubridor de una visión personal aislada del paisaje de Castilla. Tiene un claro antecedente en Van Gogh, en su mística, en su fervor. Pocos antecedentes tiene en nuestra pintura española, aunque en sus obras de

juventud estudió mucho a Regoyos, Zuloaga, Anglada y Solana, pero revisándolos e incorporando a su estilo. Hizo copias también del Greco, Zurbarán y Velázquez, muy ajustadas a los originales. Pero en su obra personal siempre luchó contra lo negro, la ambientación, la ambigüedad de los frotos turbios y medias tintas; tampoco aplicó los recursos del "luminismo Mediterráneo", ingredientes todos muy del gusto de su época. Tampoco mezcla blanco en sus colores, sólo en lo que es blanco. Casi siempre solo, su postura en la vida y su conducta es como la de una cucaracha en un baile de gallinas. Yo le conocí saliendo de la Escuela de Bellas Artes, después de la guerra española; me lo presentó Alvaro Delgado discípulo conmigo de Vázquez Díaz y desde entonces es mi primer maestro. Vázquez Díaz fué el profesor de mis primeras enseñanzas. Benjamín Palencia, el compañero y maestro de las definitivas.

9. —¿Qué significó la Escuela de Vallecas? para ti y para la pintura española en general.

La escuela de Vallecas la crearon el escultor Alberto Sánchez y Benjamín Palencia, a continuación de la Exposición de los Artistas Ibéricos (1925), de sus paseos a este pueblo.

Se les unieron en ocasiones Maruja Mallo, Rafael Alberti, Juan Manuel Caneja y Luis Medina Castellanos. Querían poner en pie el nuevo arte nacional, que compitiera con el de París. Dice Alberto: "Queríamos llegar a la sobriedad y la sencillez que nos transmitían las tierras de Castilla". "El origen de la Escuela de Vallecas está en la ciudad de Toledo". "Los campos abiertos de Vallecas me llenaban de felicidad. Yo deseaba que todos los hombres de la tierra disfrutaran esta emoción que me causaba el campo abierto. Por eso siempre he considerado este arte un arte revolucionario que busca la vida." Todos son dichos de Alberto; que murió en Moscú, 1962, en un exilio sin retorno y

lleno de nostalgias, haciendo de memoria Vallecas y Castilla. A Benjamín Palencia le he oído muchas veces en tono vociferante: "Siempre hay que hacer lo nuevo, sin imitar a nadie. Hay que crear siempre y dibujar todo lo que alienta a nuestro alrededor. Hay que ver cómo vive la gente y estar siempre dibujando. Hay que verlo todo y medirlo con la sección áurea, el compás; el pintor también debe ser poeta, escultor, músico, arquitecto... hay que hacer arte vivo..."

En Palencia, la pintura es una religión y una gran mística que excluye toda otra ideología o confesionalidad que pudiera tener. No conocí a Alberto Sánchez sino a través de Palencia y de sus escritos. Este me contaba: "Ya le verás, porque un día u otro vendrá. Ha elegido el peor sitio para el exilio, ¡qué equivocación!, pero vendrá. Es como nosotros. Una criatura angelical. En sus manos unas piedras de río se convierten en verdaderas maravillas. Prepárate a recibirle como a Juan el Bautista. En España no hay nadie como él y yo." No volvió y me contaron de él sus últimos años llenos de tristeza y nostalgia.

Pero la verdadera aventura de Vallecas surgió en la posguerra, capitaneados por Benjamín. Es historia conocida, pues está contada ya en muchos libros y para diversos gustos. Fuimos Alvaro Delgado, Pascual de Lara, Gregorio del Olmo, Núñez Castelo, "Penecito" (hoy Soler Azorín) y yo. Intenté incorporar a Martínez Novillo y de vez en cuando nos acompañaba Luis G. Ochoa.

Teníamos en común haber asistido todos a las clases de pintura de Vázquez Díaz, además de querer pertenecer a movimientos de vanguardia. Benjamín nos hablaba de Miró y de Lipchitz, de Boreas o Kandisky, nombres para nosotros absolutamente crípticos, lo mismo que Matyla Ghycka o Le Corbussier. Para mí fue transcendental el encuentro de Vallecas. Teníamos un sistema de vida inspirado en la Confraternidad Pitagórica y, a mi juicio, fue el más acertado camino que tomó la pintura española del siglo XX.

10. — ¿Qué significa ser artista en la actualidad?

Es más difícil que en otras épocas. Es sencillamente demencial, por la confusión que nuestra profesión genera. Carecemos de unas tablas claras que nos expliquen qué es ser estas cosas. Si para informarse consulta uno libros especializados en la materia, no se aclaran las ideas, pues lo que afirma una autoridad lo refuta otra no menos autorizada en el tema. Yo creo que artista es un creador y pintor un hombre de este oficio. Y en la actualidad, que sea acorde con los gustos y técnicas de hoy.

11. — ¿Qué piensas de la tan traída y llevada "muerte del arte"?

No creo para nada en ella. Tan majadera como la muerte de Dios. Las dos hipótesis van muy ligadas. Son puro sofisma. El hombre es un animal eminentemente artista y religioso. Lo que puede cambiar es el sentido de ambas cosas.

12. — ¿Cuál es, para ti, la misión del artista y del arte en una sociedad como la que se está configurando?

La misión del arte es testimonial y, a ser posible, ejemplar. Al Arte y al artista les pedimos que se identifiquen con nosotros en los pequeños y grandes acaceres. Nos den respuesta en el deambular por la existencia. Quizá los artistas no tengamos otros medios que "resaltar" la armonía que hay en la Vida, incluso en la Muerte.

La sensibilidad del hombre actual es diferente de la del hombre de otras épocas. El auténtico artista lo capta. La contemplación de una obra cubista, hoy, fuera del entorno en el que fue concebida, nos habla un lenguaje muy distinto que el que habló a sus contemporáneos y más si este lenguaje está sugerido por una especial circunstancia temporal o intelectual como en

este caso. El arte del pasado nos produce una dulce nostalgia, mientras el arte nuevo, el que estamos ahora viendo por primera vez, nos sacude, nos puede producir la perplejidad, y la duda también — me refiero a un arte pasado conocido—.

El Arte va en simbiosis con la Vida, se renuevan sin cesar, aunque en ocasiones nos parezca que apenas renuevan sus moldes, los espíritus sensibles contemplándolos se llenan de admiración y asombro.

Para poder juzgar del ser y la aventura del hombre sobre el planeta lo hacemos mejor por medio de las huellas que va dejando el Arte.

ESQUEMA DE SU VIDA

1919

- Nace en Madrid, el 25 de abril, hijo de Rafael San José de la Torre, madrileño, y Marta González Rodríguez, de Navatalgordo (Avila).

1925

- Primera visita al Museo del Prado, con su tío, el escritor Diego San José.

1931

- Ingresa en la Escuela Superior de Comercio.

1932

- Asistencia a las clases de la Escuela de Artes y Oficios de la calle de Ramón de la Cruz.
Amistad con Núñez Castelo.

1936

- Concluye los estudios de Comercio.
Empieza a dibujar estatuas en el Casón del Buen Retiro (Museo de Reproducciones Artísticas).
Ingresa en la Escuela de Bellas Artes. Alumno de Vázquez Díaz.
Amistad con García Ochoa, Alvaro Delgado, Martínez Novillo, Gregorio del Olmo...

1938

- Es movilizado por el ejército republicano.

1939

- Conoce a Benjamín Palencia.
Escuela de Vallecas. Discípulo de Benjamín Palencia.

1943

- Zabaleta le presenta a Pilar Aranda.

1953

- Mención honorífica en la exposición "Paisajes de Madrid", celebrada en Manila.

1956

- Se casa, el 5 de mayo, con Pilar Aranda.
En agosto, marcha a Venezuela.

1959

- Fundación de la Escuela del Bosque, en Caracas.

1961

- Realiza, con Pilar Aranda, una imagen de la Asunción de María (6,20 x 2,75), para la iglesia del mismo nombre, de Caracas.

1962

- Primero de una serie de viajes a España.

1969

- La Escuela del Bosque celebra el décimo aniversario de su fundación con una exposición colectiva.

1969

- La Escuela del Bosque celebra el décimo aniversario de su fundación con una exposición colectiva.

1970

- Regreso definitivo a España.

1975

- Viaje a Venezuela.

PRINCIPALES EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1948. — Sala Clan, Madrid.

1949. — Sala Clan, Madrid.

1950. — Galería La Palma, Madrid.

1951. — Instituto Internacional de Boston, Madrid.

Sala Clan, Madrid.

Sala Estudio, Bilbao.

Sala Tanagra, Madrid.

Galería Sagra, Madrid.

Galería Velázquez, Buenos Aires.

1952. — Sala Artis, Salamanca.

1954. — Galería de la Asociación Artística Vizcaína, Bilbao.

Galería Estilo, Madrid, con Pilar Aranda.

Palais de Beaux Arts, París.

Sala Macarrón, Madrid.

1958. — Galería Norte-Sur, Caracas.

- 1958.**— Galería Norte-Sur, Caracas.
- 1962.**— Galería Prisma, Madrid.
- 1966.**— Galería Marcos Castillo, Caracas.
- 1968.**— Galería Polo y Bot, Caracas.
Sala Libros, Zaragoza.
La Pinacoteca, Caracas.
- 1970.**— Galería Theo, Madrid.
Galería Salamandra, Caracas.
- 1972.**— Galería Portibello, Caracas.
Galería S'Art, Huesca, con Pilar Aranda.
- 1973.**— Galería Sur, Santander.
Camarote Granados, Barcelona.
Galería Columela, Madrid.
Sala Grin-Gho, Madrid.
- 1974.**— Galería Galateo, Valencia.
- 1975.**— Galería Biosca, Madrid.
- 1977.**— Galería Marcos Castillo, Caracas.

PRINCIPALES EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1944.**— Concursos Nacionales
Salón de Otoño.
- 1945.**— Concursos Nacionales
Salón de Otoño.

- 1946.—“La acuarela en la Joven Pintura Española”, Sala Buchholz.
- 1948.—Galería Buchholz, Madrid, con Zabaleta, Martínez Novillo, Alvaro Delgado, García Ochoa, Pedro Bueno, Lago, Gregorio del Olmo...
“Pintura Española”, Estocolmo.
“Pintura Española y Postismo”, Zaragoza.
- 1950.—Círculo de Bellas Artes.
- 1951.—Sala Tanagra, Madrid.
“Tres pintores de hoy”, con García Ochoa y Julio Antonio, Sala Estudio, Madrid.
“Peinture Moderne Espagnole”, Biarritz.
- 1952.—“Paisajes de Madrid”, Manila.
- 1953.—“Pintura Española Contemporánea”, Lima.
“Arte Español Actual”, Santiago de Chile.
II Bienal Hispanoamericana, La Habana-Países del Caribe.
- 1962.—National Art Galleries of Spain. New York.
- 1967.—La Pinacoteca, Caracas, con Pilar Aranda y varios pintores venezolanos.
- 1974.—Catorce Artistas en Art-Press, Madrid.

EL PINTOR ANTE LA CRITICA

JOSE CAMON AZNAR

Francisco San José es uno de los más puros y fuertes representantes del fauvismo ibérico. Su ruta pictórica exacerba la coloración, colocando su interés temático y emocional en las violencias de los tonos. Predominan las formas simples, los colores irritados, lo que brota de un primer plano óptico. Es la suya una gama coruscante, con tintas que emergen pungentes y precipitadas hacia el espectador. Y ello condiciona un dinamismo frenético, como de torbellino. No están estos colores unidos al volumen y hacen su juego elemental, radicados sólo en su puro deslumbramiento. Ello conduce a un auténtico ingenuismo, con poblados y tipos casi navideños.

Se ha planteado este pintor un universo desintegrado en manchas vivas, en fuertes cuajos de color, que devoran perspectivas y matices y matices de claroscuro. El empaste queda así sólido y suelto, refulgiendo las superficies en un puro cromo. Algo fuerte y de rústica seducción palpita en estos óleos de Francisco San José. Hay un

sincretismo en el dibujo y un tono virginal en los colores, que son la base de su arte. La bronca simplicidad de los primeros cuadros de este pintor se ha mantenido, pero encuadrada con más rigor, con visiones más orgánicas. Sus paisajes, sus perspectivas urbanas, sus bodegones han conservado la violencia cromática. En sus cuadros castellanos hay finas transparencias, que vitalizan los últimos términos y dan al cuadro, dentro de su térrea textura, una delicada entonación.

Francisco San José potencia hasta extremos poéticos algunos elementos muy típicos de su arte. Los senderos, que se alejan como la ruta flexible de un ensueño; los álamos solitarios o reunidos en esos sotillos que enternecen el duro campo español, y las nubes lejanas, que puntúan y sitúan en términos precisos el horizonte desmesurado.

“XXV años de arte español”, Publicaciones Españolas, Madrid, 1964.

ANTONIO M. CAMPOY

¿Por qué sentimos esa vaga melancolía ante los paisajes de San José? ¿Cómo puede herir nuestra sensibilidad un género al que hace indiferente la costumbre? Si Francisco San José hubiera vivido en el siglo XVIII, como William Hogarth, nos habría dado con gran conocimiento de causa las historias de la mujerzuela y del libertino, pero el costumbrismo —doliente casi siempre en la pintura española— se clausuró con Solana. Todos los sentimientos del pintor se han proyectado en la tierra, en las gentes que todavía la habitan con noble inmediatez. Ese es el secreto de San José. No hay argumentos rurales, ni melodramáticos asuntos al viejo modo. Hay la tierra, el labrador, los buenos animales. Hay, en definitiva, un casto amor a todo.

Digo, pues, que no hay fórmula ni amaneramiento, pues donde se aplican, desaparece la castidad. Tan conmove-

dora es la actitud de San José que casi se retrotrae al naif, sencillamente porque su corazón es sagrado. Repugna aplicar al motivo de su amor cualquier sabiduría. Por eso son estos paisajes así de castos, por eso rondan así de silenciosamente lo pueril. Otros, mediante la sabiduría —el oficio— quieren imitar el espíritu adolescente de las mañanas del paisaje, pero son como los ancianos disfrazándose de mozos. La ingenuidad, aquí, no puede ser balbuceo ni precariedad expresiva. Es un estado de alma, muy parecido al estado de alma de los primitivos. El paisaje que amaneció en Vallecas, después de un proceso retórico, vuelve a ser una casta amanecida en Francisco San José. En los demás suele ser —y ello en los casos mejores— una apasionada preceptiva.

Obsérvese en San José el equilibrio entre línea y color, entre la accésit mental de lo mirado y su ascunción amorosa. No llega el dibujo a intelectualizar la composición, pero sí que nos la advierte habitando un orden claro, como una disciplina. El color no se enfiebrece hasta su irracionalismo sensual, queda en el sereno gozo de sí mismo, pura fruición. Inicialmente sí fue un fauve casi airado San José, más ya no puede señalarse como un expresionista del color. Su sentimiento del paisaje no es ya exaltación, sino sensación entrañable, incompatible con el grito enfiebreceado y con el arabesco trémulo. Ha amado demasiado esta tierra —un amor en distancia— como para formularla ahora en un vulgar fovismo expresionista. Vuelve a ella como el aprendiz de ella misma, vuelve a verla en una mañana sin prejuicios esteticistas, y así de sencilla y tibia la encuentra. Ocurre, claro está, que esta aproximación sin prejuicios acaba siendo más personal.

Y ésta ha de ser la liberación del paisaje desde el arte de hoy: convertirlo en una pura sensación amorosa, humanizarlo, reencontrarlo como testigo de amor y, si es preciso, aprovecharlo como crónica de un sentimiento. Lo demás será academia, o patológica evocación ciudadana. Se dice que Fra Angélico se ponía de rodillas para pintar sus Anunciaciones, y que Regoyos también se arrodillaba

sus Anunciaciones, y que Regoyos también se arrodillaba para pintar una col. Francisco San José, en todo caso, sonrío a la tierra que pinta, la toca con sus manos, dulcemente, como una cuna, una novia, una mortaja.

“ABC” - Madrid - 15-VI-75.

ANGEL CRESPO

Francisco San José muestra en esta exposición un claro conocimiento del post-impresionismo, que interpreta recia y jugosamente. Hemos de empezar el análisis de su obra por la materia. Esta es abundante, rica, tanto que, a veces, la obra fluctúa entre la pintura y el relieve, sin llegar a las exageraciones de Villá. La pasta modela los homoplatos de un bañista o el traje de una mujer. La sombra se produce aquí de un modo natural.

La estructuración de las masas está llena de solidez y aplomo —es ejemplo característico el cuadro “Colinas”—, y el color de los mismos es simple y alegre.

Aunque sabemos que San José camina hacia una mayor abstracción, con serlo grande la de sus figuras, en estos lienzos todavía domina lo sensorial sobre lo abstracto. No obstante, estos cuadros son un festín de los sentidos.

Madrid, 1948

RAMON D. FARALDO

San José es un inventor entusiasta e inspiradísimo de líneas, de colores, de materias. Sus líneas son las de un primitivo, de una elemental y redonda plenitud, lo bastante personales y poderosas para ser orgullosamente incorrectas, para imponer su ritmo vasto y cordial a toda servi-

dumbre académica o rutinaria. San José no pretende demostrarnos que ha aprendido a dibujar copiando funerariamente durante años y años estatuas exánimes, sino tratando de apresar lo que respira y vive, lo que alienta a su lado. Su dibujo es, pues, una forma de vida, de libertad, no de esclavitud ni de muerte.

En el color está acaso la fragancia de esta pintura y de su irresistible encanto. Los dos cuadros son concebidos precisamente como grandes flores, como corolas expandidas al máximo de su fulgor. Las mezclas y las tintas compuestas no tienen sitio aquí. Sí las policromías más audaces, las alternativas primaverales, el juego frenético del sol irisando la tierra y sus criaturas. San José es un colorista excepcional, un descubridor de gamas violentas y exquisitas, en las que se une un instinto certero de la armonía y un refinamiento que no excluye jamás el vigor. Como sus materias, que sabe hacer por un proceso manual y artesano extremadamente sensibles, espesas o transparentes, ásperas o pulidas, según el carácter del paisaje, que lleva así a la plenitud de su expresividad.

Y luego esta obra relata algo más bello y más trascendente que su posibilidad decorativa. Relata una poesía y un amor. Relata un hombre deleitado hasta las fibras por la hermosura y el sonido de la tierra y el mar ibéricos. Toda ella es como un retablo jovial de aquéllos, impregnado de pasión y de fresca hermosura.

Rústica, directa, conmovedora, yo colocaría esta obra en la línea que inician en nuestra Patria Darío Regoyos y Aureliano de Beruete, y llega a su apogeo en Benjamín Palencia. Pero con un acento, con una dicción autónoma de la más fecunda esperanza.

“YA”, Madrid, ¿ ? , 1949

RAMON D. FARALDO

Uno ha escrito tanto sobre este pintor de ley, compañero antaño y hogaño de andanzas, lealtades y disidencias,

que se encuentra un tanto gramofónico repitiendo la misma saga sobre el honor, la pelea, el entusiasmo y la saña de pintar.

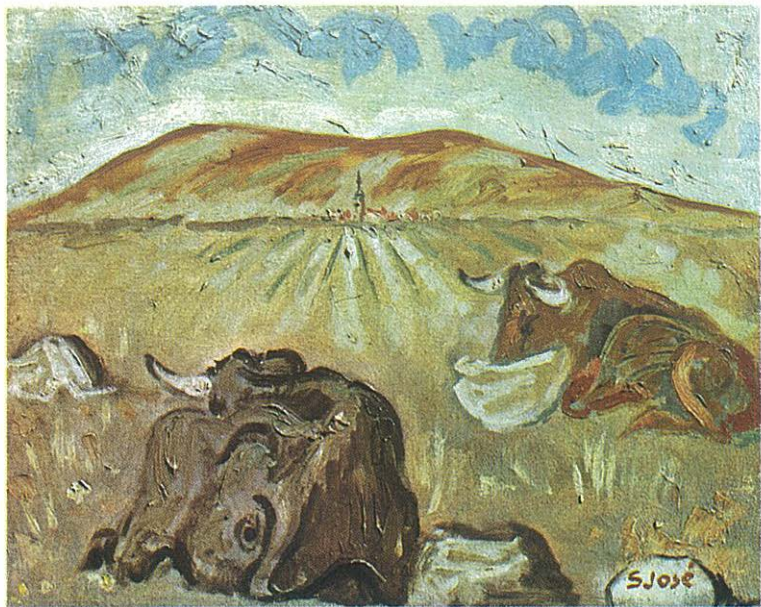
Dentro de la llamada escuela —¿por qué no desescuela?— de Madrid, con entronque eternizable en Alberti el paradero, y accidental con el honorable, archigenializado, fántico y pernicioso B. Palencia, Francisco San José hace sentir su fresca potencia, su amante y respetuoso saber, una maestría que se efectúa siempre aprendiendo más que dogmatizando, dando más que al contrario, sin humillamiento y sin altivez. Como quien fue, como quien es, como está mandado, como él, si quiere, puede mandar y manifestar.

Su largo exilio, su residenciación de muchos años en el otro hemisferio, el brillo allí alcanzado y la posibilidad de aumentarlo no bastaron para retrasar la hora del regreso cuando ésta sonó. El que vuelve es el mismo que había partido, más acendrado en su convicción por distancia y anhelo. Como el Dedalus de Goya, él parece haber ido a buscar "en la ausencia y el silencio la conciencia increada de su raza".

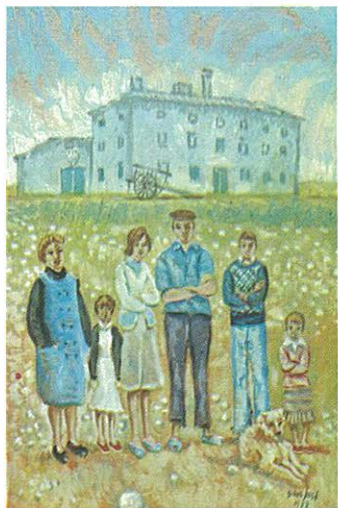
Entre los aguerridos militantes del grupo de Vallecas y sus agregados por coincidencia o por conciencia, San José podría individualizarse por el sabor artesanal de su trabajo, por su austera hosquedad, por el fluir sereno connatural, indomablemente inocente y sabio a la vez, de inspiraciones y soluciones. Su pintura responde a una pasión y a una teoría equilibradas y ejecutadas, sin ocultamientos, sin virtuosismos, primaria y refinadamente, en compulsación directa con el tema enfrentado. Los dominantes azules o atezadas, arcilla y éter, piedras ancestrales y cobaltos adolescentes, aceramientos de siglos que vuelven a germinar en cada aurora, otorgan a cada tela una vivacidad acrisolada por el inmutable.

Enhorabuena, amigo mío. Y gracias por lo que a ambos nos toca.

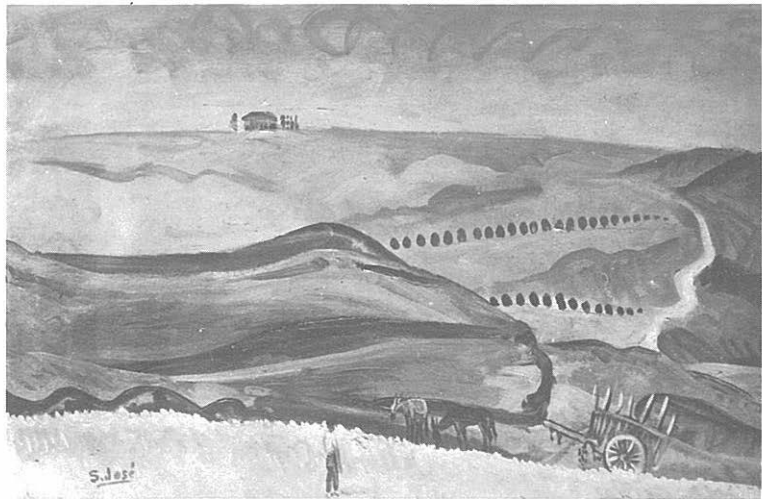
"YA", Madrid, 26-VI-75



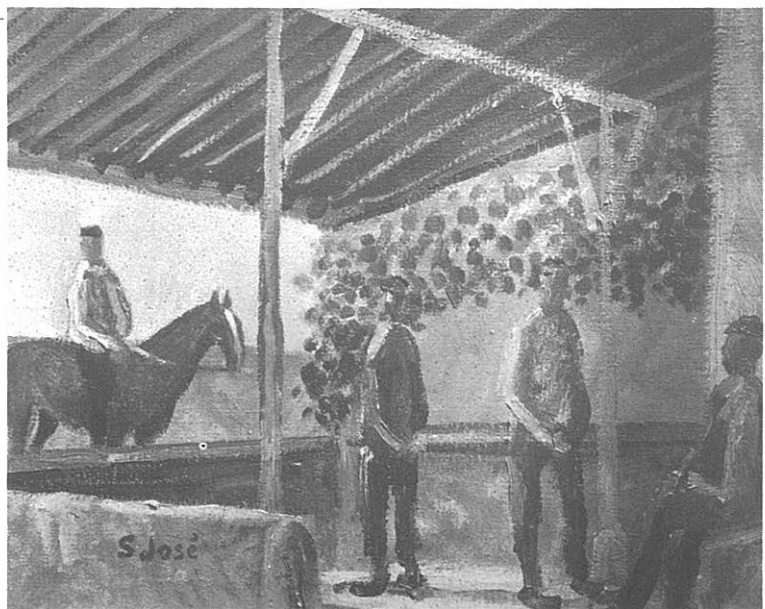
DESCANSO DE YUNTA. 1943



FAMILIA DE LA MANCHA. 1959



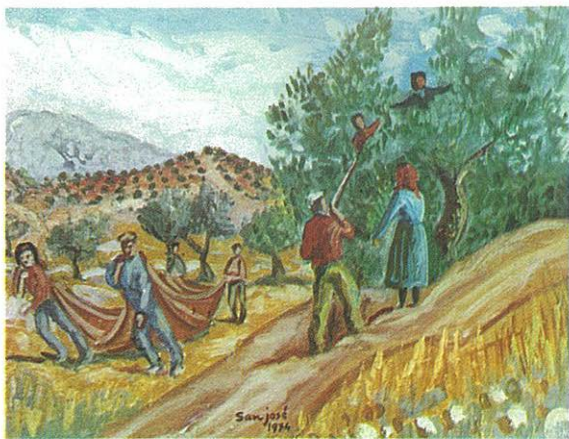
PAISAJE DE VALLECAS. 1943



EL VENTORRO DE LA RUBIA (Vallecas). 1943

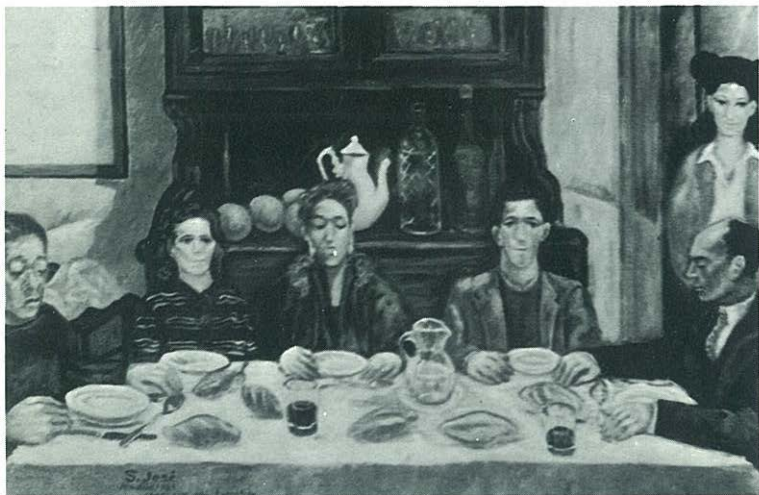


LA TABERNA DE ANTONIO SANCHEZ. 1944

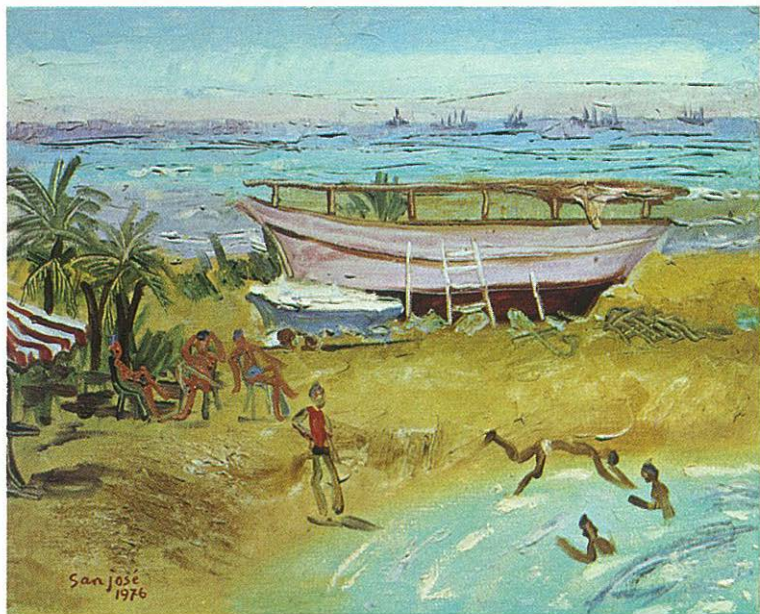


ACEITUNEROS. 1974

CENA CON MI FAMILIA. 1944



BAÑISTAS. 1976



MANCHEGO COSIENDO ESTERA. 1944



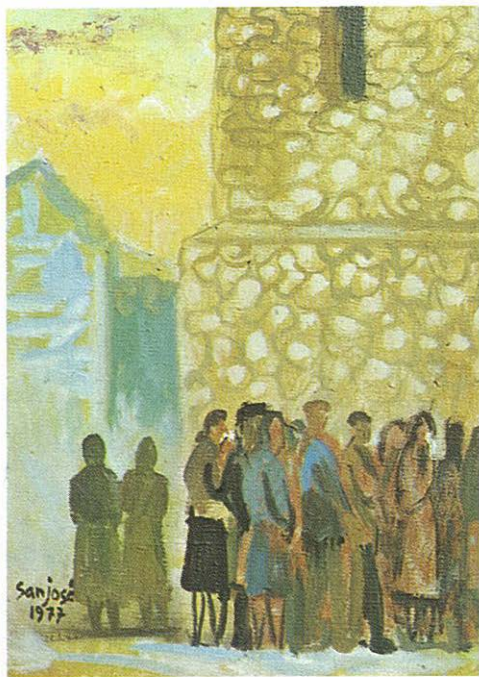
MUJER COSIENDO (Vallecas). 1944

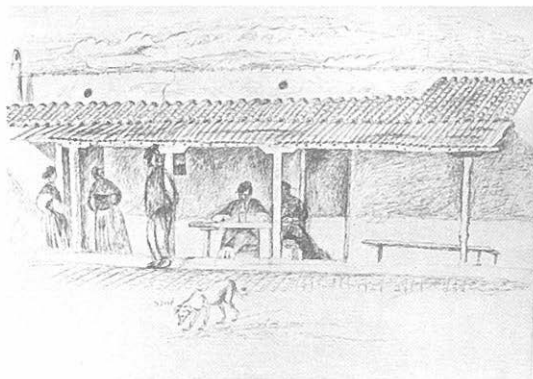




PAISAJE DE LA OLMEDA. 1976

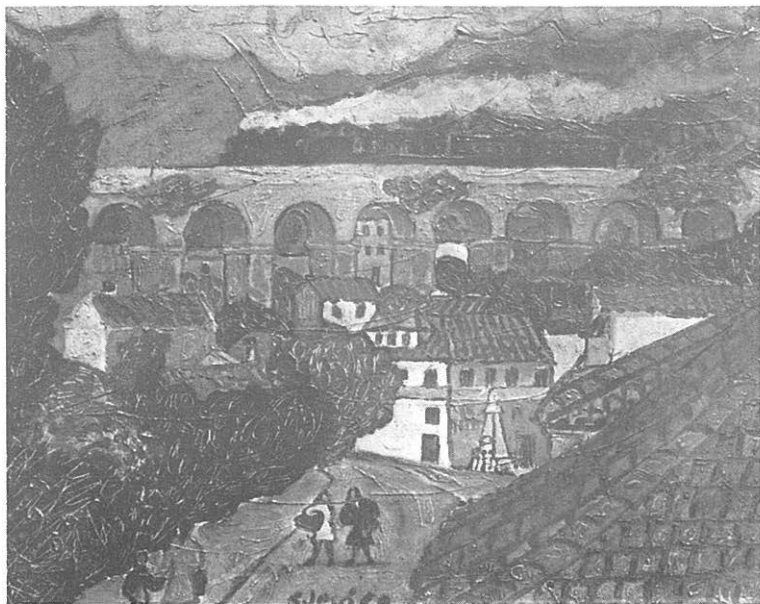
EL PESAME. 1977





EL VENTORRO DE LA RUBIA (Vallecas), 1945

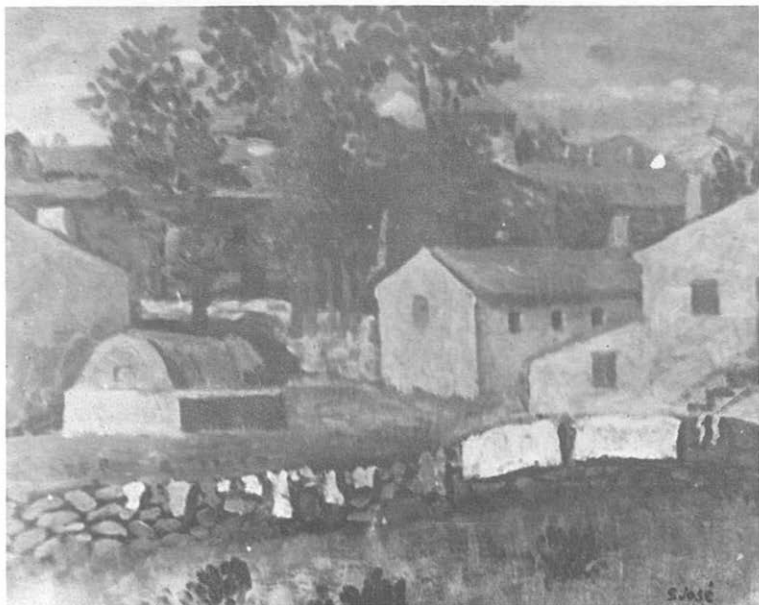
EL PUENTE DE REDONDELA, 1948





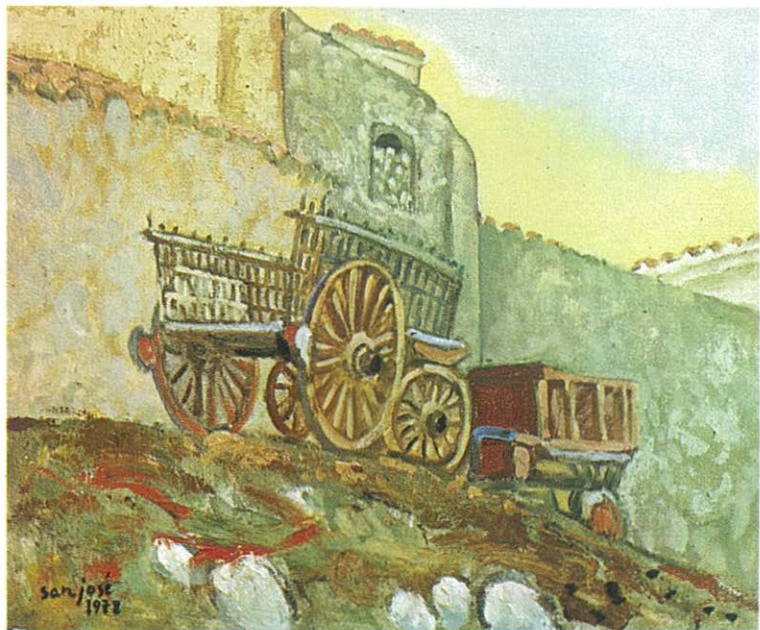
PAYASITO. 1946

CASAS DE PEGUERINOS. 1951



ACACIAS Y TERCIOPELOS. 1977



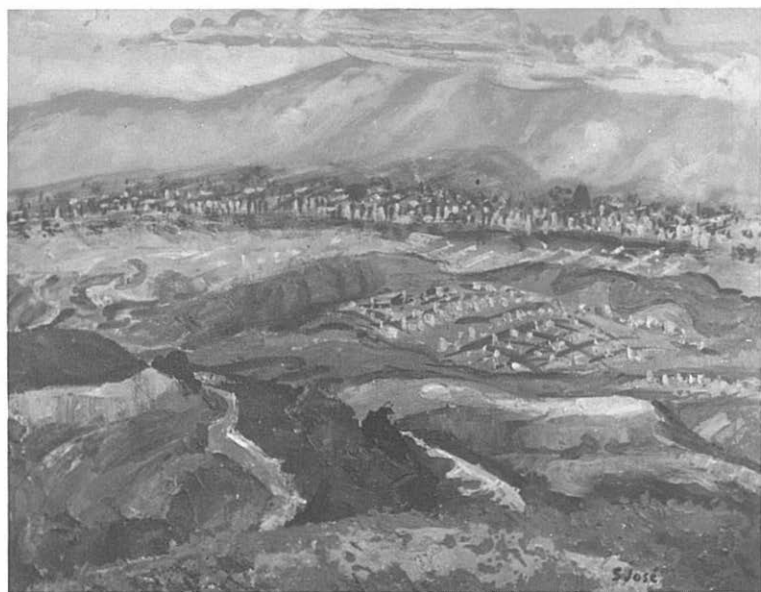


CARROS. 1978

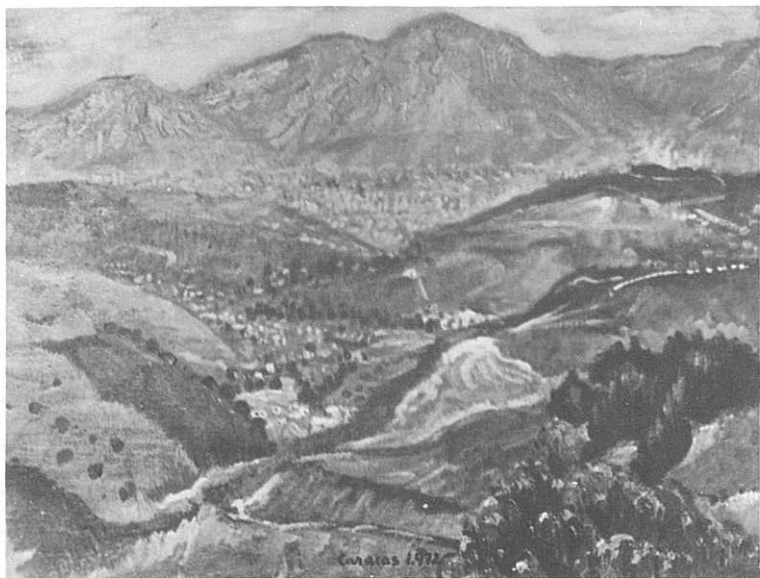


LITORAL VENEZOLANO. 1962

VISTA DE CARACAS. 1964



VISTA DE CARACAS. 1972



ALMENDROS. 1978



LUIS FIGUEROLA FERRETTI

Cuando mi querido colega Galla Nuño escribió el comentario reproducido en el catálogo de esta exposición, seguramente San José no había dejado enfriar, hasta el extremo perceptible en estas obras, sus colores habituales. Quizá entonces mantenía todavía los resabios de una tutela bien conocida y divulgada, y que en el terreno de la joven pintura ha hecho y hace aún estragos similares en tono y timbre a los que en el de la poesía hizo, en tiempos, el romancero de García Lorca. San José ha querido inteligentemente tomar ruta propia, y sobre la misma topografía bien amada del paisaje castellano -no siempre estepa y llanura- tratar de encontrarse con su exclusiva dotación y poder interpretativo, ya resguardado de añejas influencias.

Adelanto con esto la mutación habida en su pintura a la que ha concedido una mayor placidez y ha hecho propicia a una fina armonización de verdes, pardos, tierras y amarillos, resumidos en una sensación plateada de luz grisácea. Se comprueba así el intento de evadirse de una fórmula para ir a otra, quizá más adecuada a su sensibilidad del matiz, más sutilmente afín a la sinceridad de su retina; pero en ese traslado, en esa búsqueda de su estilo nos parece advertir una mengua de algo tan importante como la categoría del concepto. En este sentido creo percibir un desfallecimiento ideal, un vacío de intención, reemplazado inútilmente por una descriptiva que en ciertos paisajes se amana en la minucia de un paredón de piedras y en otros queda violentada por el contraste de la levedad vegetal, deliciosa casi siempre en su insinuación de mancha, con el perfilamiento de vacas y caballos concebidos, como cierto caserío con propensión de cuadro hecho, de receta inválida hoy, sin esa impronta de fino desgaire que San José sabe y puede imponer en su obra.

Creo urgente un punto de meditación para este joven pintor; creo imprescindible que, paralelamente a ese loable intento del hallazgo de su propia personalidad a través de

la pura técnica, recupere el concepto. Si ayer podía aprovecharlo, como el que disfruta una herencia bien ganada, le importa mucho, ya en pleno y libre caminar, dotar a su pintura de la idea que supere el mero reflejo de un paisaje, justamente eso que los románticos llamaban alma o calor, y que, en definitiva, no es sino la capacidad poética de sugestión de toda obra plástica.

“Arriba”, 7-XII-52

ELENA FLOREZ

Francisco San José expone óleos y dibujos en la galería Columela. Abarcan varias fechas de ejecución y diferencia de técnicas: desde la década de los años cuarenta hasta los realizados durante sus estancias en Caracas.

Fue el paisaje, nueva línea y emoción, lo que buscara el pintor en los temas de los primeros cuadros citados. Son los cielos del suburbio vallecano; el campo inmediato a lo que entonces fuera confin de Madrid; las labores artesanas y agrícolas; el tipo de una raza más diferenciado, entonces, del centro de la Villa. Que estaba, en aquellos años, más necesitada de reconstrucción que sugerente para el estudio pictórico.

San José imprime, sin embargo, en sus lienzos esa verdad humana que surge tras una catástrofe. En los lienzos de aquella época nos parece hoy que enlazado con un estilo vigoroso en la materia, el color y el dibujo, se encuentra la inquebrantable fe en el hombre. Tanto como la calidad de sus composiciones — estudios de perspectiva, valoración numérica de espacios abiertos y ocupación de las figuras, etc. —, tanto como toda esa lección en la cual el artista es maestro, habrá que señalar la importancia psicológica de sus testimonios vida-arte.

Lo tenemos en su espléndido cuadro “La siembra”, donde la actividad humana es afirmación del trabajo como

resurgimiento. La parta, espesa y matizada en múltiples matices cromáticos, contiene una riqueza expresiva que salvo en algunos otros cuadros, sólo volveremos a encontrar en su ciclo de Caracas. El concepto general de estos lienzos de San José contiene cualidades humanísticas profundas. Tierras, atmósferas, seres, animales y cosas están representados esencialmente. Volúmenes, sombras, masas y color tienen ordenación de ritual pictórico. Son presencias que representan; no escenas interpretadas con talento. La materia es bloque de piedra que va esparciéndose sobre el soporte. Incluso en sus temas de figuración escueta, como esos campos llanos donde retozan asnillos o reposan los aperos de labranza en patio rural; incluso en sus dibujos más poéticos, donde pocas líneas ya nos presentan unos paisajes de extraordinaria sutileza, San José ajusta su visión a los cálculos resultantes entre lo que se nota y lo que es.

En esa cuestión quizá sea el pintor más científico de la pintura española actual. Así lo demuestra en toda su producción y esta muestra en el soberbio cuadro "Las maestras", ejemplo irreversible de que en una superficie plana pueden "pintarse" dos estupendas esculturas.

"El Alcázar", Madrid, 1-III-74

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

He aquí algunos títulos de los cuadros de Francisco San José: "Fachadas de Peguerinos", "Bebedor de vino", "Isaías el vaquero". Es decir, el Peguerinos de la guerra, y el vino tinto de las posadas de Tajuña, y el Isaías, que no es preciso decir sea Vaquero porque ya se supone, aunque el Isaías de mi pueblo era barbero. Bien, pues Francisco San José es el principal discípulo de Benjamín Palencia, y le sigue de cerca por los rastrojos amarillos y por la pista de las perdices acaloradas que se cogen a sofoco. Así van es-

tos buenos pintores agarrando el paisaje de España: a so-foco, pero propio.

La pintura española del medio siglo, Ediciones Omega, Barcelona, 1952

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

De los mismos años que Redondela es Francisco San José, el más dilecto de los discípulos de Benjamín Palencia en su ya legendaria Escuela de Vallecas. Consecuente con las enseñanzas de Benjamín, prologó sus criterios de pintura rural española en modo singularmente afortunado, haciendo un arte de abundantes temas serranos y madrileños, bien digeridos los principios inculcados por su maestro.

La pintura española del siglo XX, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1970

MIGUEL LOGROÑO

El nombre y la figura de Francisco San José están originariamente unidos a la Escuela de Vallecas, que impulsara pictóricamente, hacia 1941 Benjamín Palencia. Madrileño de nacimiento —1919—, San José “comprendió” muy pronto el espíritu y la forma de aquel momento innovador con el planteamiento de una visión distinta del paisaje y la figura castellanos. Históricamente se le ha considerado a este pintor como el primer discípulo de Palencia.

La exposición que ha creado la galería Columela resume, prácticamente, toda la trayectoria de Francisco San José, desde los iniciales años cuarenta —cuando la relación con lo vallecano era más inmediata—, hasta el presente. Incluida su larga estancia en Venezuela. Treinta

y siete óleos y catorce dibujos ayudan a efectuar el recorrido.

Asunto protagonista de la muestra es, naturalmente, el paisaje: el hombre y la tierra. Trascendidos según los diversos períodos y épocas del artista. Por ejemplo, el período de las pinturas sin materia, con el dibujo muy acentuado, del que es exponente "El hombre del vaso de vino"; la serie de "Los oficios", con los lienzos llamados "Las choriceras" y "Los queseros"; así como la época caqueña, en la que surge una tonalidad distinta en la luz y en los colores de su raíz ibérica.

Castilla se erige en el fondo de los lienzos de Francisco San José, pintor con una peculiar significación dentro del moderno arte español; fiel, en la apreciación y en el tratamiento plásticos, a un mundo singular de incitaciones.

"Blanco y Negro", Madrid, 16-II-74.

ANTONIO MARTINEZ CERESO

Francisco San José nos recuerda en cierto aspecto a Eduardo Vicente. Más en la apariencia cromática, en la temática barriobajera y rural. En sus composiciones es como si, de pronto, alguien hubiese tocado el mundo para convertirlo en pura humildad. Humildad sin reniegos ni patleos, humildad llevada con dignidad y resignación. San José ve el mundo apacible. En apariencia. Porque según se penetra en la obra se observa que una carga de melancolía baña las dos dimensiones. Refuerza este efecto el lirismo con que San José ve las cosas. Con pincelada sutil, con dibujo mentalmente aññado — que no puede ocultar la seguridad de trazo que encierra — San José huye de todo lo innecesario para provocar esa ternura poética que caracteriza todo su quehacer.

En la última etapa parece más inclinado a utilizar el color

puro con amplitud de trazo. Personalmente, prefiero aquéllas donde el color licuado se yustapone creando ligerísimas veladuras.

“La Gaceta del Norte”, Bilbao, 27-5-73

J. M. MORENO GALVAN

...El paisaje en San José está más humanizado. Hace, creo yo, un par de años, ya escribí sobre ese Paco San José que América nos devolvía. Traía entonces, y algo de eso creo que trae también ahora, paisajes para esa América colosal que él ha conocido. Sin embargo, las chicas que llevan la galería Columela me dicen, sin saber explicárselo, que el público lo que prefiere de San José son los paisajes españoles, los que pintó aquí o ha pintado ahora, a su regreso. ¿Por qué? Mi explicación acaso no sea válida más que para mí mismo, pero la comunico aquí por si alguien puede servirse de ella. Porque el paisaje que la geografía de América nos depara es *descomunal* —descomunal, que no tiene ningún elemento que sea común con nosotros; que frente a él, ni los hombres pueden “paisajizarse”, ni el mismo paisaje humanizarse; que es desmesurado, porque no tiene medidas, las cuales siempre son siempre elementos humanos— ... Y es lógico que el espectador, sobre todo el espectador de aquí, que lleva en su linfa algo de ese paisaje que no es común, comprenda mejor el paisaje nuestro porque, al verlo reflejado, se siente comprendido en él. Esa ley general del paisaje es, muy especialmentate, ley del paisaje de Paco San José. Es curioso que San José vuelve siempre, incluso sin pretenderlo, a esa especie de llamada primordial del paisaje, de esa manera de ver el paisaje, que descubrieron con él los hombres de la primera Escuela de Vallecas, particularmente el escultor Alberto y el pintor Benjamín Palencia.

En esta exposición, Paco San José reencuentra la ley de sí mismo y de aquella gente: Ve la osamenta del paisaje; presente en cada rugosidad de la piel de toro eso mismo, la piel de un toro que casi es un hombre... Y cuando pinta a un hombre de los que pululan por esa geografía, su cabeza tiene un sentido topográfico de la misma manera que su paisaje tiene algo humanográfico. Es muy hermoso que, al cabo de sus largos periplos americanos, Paco San José vuelva a pintar paisajes y hombres con color de jara y de lentisco, como aprendió en sus paseos meditativos por las inmediaciones del Cerro de Almodóvar que preside los secanos de Vallecas.

"TRIUNFO", Madrid, 9-III-74

JAVIER RUBIO

Francisco San José irrumpe ya en los salones nacionales de los cuarenta con una decidida vocación de "hacer" su propio paisaje y, a lo largo de estos treinta últimos años, lo viene consiguiendo. No se trata, evidentemente, de copia, sino de ejecución, en sentido musical. San José intuye los colores laborales de las primeras edades geológicas —malvas, azules, amarillos, rojos, verdes feroces— y defiende la realidad contra la apariencia óptica. Los niños "saben" que el mar es azul, el tejado rojo, el árbol verde. El pintor se sitúa en este mismo punto ideal de observación y niega un universo cambiante a cada segundo. En este sentido, su violencia es conservadora y trata de estabilizar y definir un determinado concepto "ideal" el paisaje, no en un instante pasajero, sino en un arquetipo de paisaje.

Pero se equivoca quien piense en una pintura "de memoria". San José ha sido, y es, un frecuentador de los campos y los campesinos; un captador de aire libre, con los colores siempre dispuestos que surgen, por simpatía, y

los colores siempre dispuestos que surgen, por simpatía, y atacan el lienzo. San José hace cantar el arco-iris y el crepúsculo en directo y cada uno de los cuadros es como una interpretación distinta a la anterior.

El hombre es un invitado a esta fiesta y nunca tiene papel de protagonista. Habita las casas, ocupa los espacios, pero son las casas y los espacios el objeto, el pretexto del pintor, su trabajo. Objeto que también apasiona, en su momento, a otros componentes de la llamada "Escuela de Vallecas", y que reaccionan con el mismo impetuoso deseo de crear que San José. Se le ha calificado, por ello, de "fauve". En todo caso, es una fiereza ibérica la suya, no edulcorada como la de París.

Hay unas frases del propio Francisco San José que retratan el sentir general de aquel grupo de artistas jóvenes, perdidos en la postguerra: "España es un país de grandes artistas. En la antigüedad, que llega hasta hace muy poco tiempo, relativamente, España tubo siempre más importancia que Francia. ¿Por qué no va a contar con un arte moderno de primera fuerza e importancia exterior, por lo menos sin beber las fuentes de París? Hay que hacer un arte moderno contando con España, centralizado en Madrid y ligado con los grandes pintores de España...". Este pensamiento y la acción consiguiente habrían de caracterizar la pintura de aquella vigorosa Escuela de Vallecas, cuya finalidad era lograr un arte universal por español.

Volviendo a Francisco San José y a los cincuenta y seis cuadros recientes de su exposición en la Galería Biosca, ¡qué alegría la de estos trigales amarillos! ¡Qué eclosión de verdes que, alguna vez, como en esos "Olivos en la niebla", se matizan hasta llegar a ser plata! Alegría casi pagana, himno a la naturaleza en los sembrados, los bosques, las colinas. En este marco, las ceremonias nupciales, púdicas, cobran un significado pánico. La recolección, un valor de rito a Ceres. Y la taberna es un templo consagrado a Baco.

Con todo, la españolidad de Francisco San José no está únicamente en la "furia". Su pintura es pintura en libertad,

combativa, "Esta ha de ser la liberación del paisaje desde el arte —señala Campoy—: convertirlo en pura sensación amorosa, humanizarlo amorosamente, reencontrarlo como testigo de amor: amor pasional, ardiente, por la tierra. Francisco San José lo expresa a través de su siempre joven pintura.

"Blanco y Negro", Madrid, ?, 1975

MANUEL SANCHEZ CAMARGO

Este condiscípulo de Benjamín Palencia ha recogido del maestro el concepto ascético de la pintura, y en su última exposición, con aciertos propios, que, si bien revelan identidad de impulso, no señalan vasallaje; presenta una interesante colección de obras que afirman una personalidad que se afianza al paso del tiempo. El buen temblor de una mano gozosa de los traslados y siempre con ambición de permanencia aparece en cada título expuesto, que obedece a la sinceridad de una sensibilidad en contacto directo con circunstancias esenciales, como son la Tierra y su habitante, que siempre en esta serie, aún en la invención, dejan adivinar la honda raíz de este pintor, tan escueto e interesante en sus aportaciones.

"PUEBLO", Madrid, ¿?, 1949.

MANUEL SANCHEZ CAMARGO

"He aquí un ejemplo de renovación, de renacimiento, que consiste en volver a las fuentes más claras y serenas de la pintura. Francisco San José, frente a los paisajes amañados de los pocos paisajistas que él conoció presenta un escenario abierto, jugoso, ingenuo, como el de un primitivo. Claro es, que el artista es un primitivo del siglo XX, con todas las mejores características del primitivismo. El es, él, quien con más arrojo tira por la borda todas las

malas enseñanzas y malos aprendizajes, e intuye que solamente Benjamín Palencia es el llamado a enseñarle algo, y ese algo es la calidad y forma de una piedra, el rojo de una amapola, el amarillo de una espiga y la gentil esbeltez del tallo y grano, así como el color de la flor del romero, del tomillo y de las flores silvestres; de esas flores que no sabemos su nombre, y que surgen un día, humildes, entre la geografía lunar de los campos de Castilla, como una ofrenda temerosa de la tierra al cielo. Es un heredero de Arellano, y como él, Francisco José, también hizo ramilletes a la orilla del Jarama, y siguiendo los consejos del maestro se fija en los afanes de los hombres, en esos trabajos cotidianos del campo, merced a los cuales todo marcha. Y son pastores al cuidado de las camadas, y son perros guardianes, y son caballos en solaz tras el trabajo, y son los pacientes bueyes, cansinos, lentos, con el alma de esclavos que les dejó el hombre para su explotación y servicio.

“Una poesía que podría firmar Berceo, o el de Hita, emana de estos lienzos, sin máculas, una poesía entrañable, eterna, esa que a través de los tiempos liga estrofas del romancero con versos de Machado, Panero o Miguel Hernández. Es una poesía plástica sin artificio, sin mancha, con una inmaculada realización que tiene en su poder un niño, y véase en este sustantivo aplicado a Francisco San José, el gran elogio que mereció el Giotto, y no entiéndase en sentido peyorativo; aunque creemos que nadie lo puede entender así contemplando cómo la ingenuidad es sabio producto transmitido al artista por ese compás de los tiempos que radican la onda tradicional en los elegidos que sean ellos los que, frente a fórmulas, falsillas y ortodoxias academizantes pongan otra vez las cosas en su verdadero sitio. San José quiso, desde el primer momento, ser pintor al margen, solo y en libertad...”

Reproducido sin referencia en Catálogo de la
Exposición en Galería Biosca, en 1975.

VILLAGOMEZ

San José, al que le han colocado los exégetas en la casilla correspondiente de la llamada Escuela de Vallecas, está dotado de un lirismo sensual e ideológicamente matizado que le permite una visión instantánea de las cosas y los trigos potencialmente bellos.

San José tiene una gracia especial para pintar el extrarradio de Madrid. Y un pincel independiente de la compraventa y, posiblemente, el pincel más inteligente de su generación

“La Codorniz”, Madrid, Mayo de 1970.

BIBLIOGRAFIA BASICA

OBRAS GENERALES

- A. AREÁN, Carlos. La pintura española. "Ed. Giner", Madrid, 1971.
- AZCOAGA, Enrique. Los nuevos en la Pintura Española. Madrid, 1955.
- CAMON AZNAR, José. Veinticinco años de Arte Español. "Publicaciones Españolas". Madrid, 1964.
- CAMPOY, Antonio M. Diccionario Crítico del Arte Español Contemporáneo. "Ibérico Europea de Ediciones". Madrid, 1973.
- CIRLOT, Juan Eduardo. La pintura española contemporánea. "Ed. Argos". Barcelona, 1951.
- COGNAT, Raymond. Historia de la pintura. "Ed. Vergara". Barcelona, 1957.
- CHAVARRI, Raúl. Mito y realidad de la Escuela de Vallecas. "Ibérico Europea de Ediciones". Madrid, 1975.
- FARALDO, Ramón. Espectáculo de la pintura española. "Ed. Cigüeña". Madrid, 1953.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. La pintura española del medio siglo. "Ed. Omega". Barcelona, 1952.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. La pintura española del siglo XX. "Ibérica Europea de Ediciones". Madrid, 1970.
- GARCIA VIÑO, Manuel. Arte de hoy, arte del futuro. "Ibérico Europea de Ediciones". Madrid, 1976.
- GULLON, Ricardo. De Goya al arte abstracto. "Ediciones Cultura Hispánica". Madrid, 1952.
- MARTINEZ CERREZO, Antonio. La Escuela de Madrid. "Ibérico Europea de Ediciones". Madrid, 1977.
- MORENO GALVAN, José María. Introducción a la Pintura Española Actual. "Publicaciones Españolas". Madrid, 1960.
- RODRIGUEZ AGUILERA, Cesáreo. Antología de la Pintura Moderna Española. "Ed. Barna". Barcelona, 1955.
- SANCHEZ CAMARGO, Manuel. Diez pintores madrileños. "Ediciones Cultura Hispánica". Madrid, 1965.

ARTICULOS

- CAMPOY, Antonio M. Francisco San José o el paisaje humanizado. Catálogo de la Exposición en Biosca. Madrid, 1975.
- CRESPO, Angel. La vuelta de Francisco San José. "Artes". Madrid, 1962.
- DELGADO, Rafael. La verdad desnuda (diálogos con San José). "La Verdad". Caracas, 3, nov. 1970 y 19 y 21, ene. 1971.
- FLOREZ, Elena. Arquitectura de la composición de los cuadros de Francisco San José. "El Alcázar". Madrid, 1 marzo, 1974.
- FLOREZ, Elena. Las lecciones de Francisco San José. "El Alcázar". Madrid, 17 de julio de 1975.
- LOPEZ ANGLADA, Luis. Francisco San José, de Vallecas al futuro. "La Estafeta Literaria", n.º 573. Madrid, 1 de octubre de 1975.
- RIAL, José Antonio. La pintura venezolana de Francisco San José. "El Universal", Caracas, 18 de julio de 1966.
- RIAL, José Antonio. Francisco San José expone en Madrid temas y visiones de Venezuela. Catálogo de la Exposición de Prisma, reproducido de una revista venezolana.
- RUBIO, Javier. San José: la imposición de la naturaleza. "Blanco y Negro". Madrid, 1975.
- RUIZ GARCIA, Enrique. Artistas Españoles en Caracas. "Índice", n.º 152. Madrid, agosto, 1958.
- R.G., E. San José: La generación pictórica de la posguerra.
- VELASCO, Julio. Para la Escuela de Vallecas. El pasado se hace presente (entrevista). "Pueblo". Madrid, 11 de junio de 1974.

INDICE

	Pág.
UN ARTISTA EN UN MOMENTO HISTÓRICO... ..	7
...NATURAL DE MADRID... ..	13
...CON VOCACIÓN DE PINTOR... ..	21
...QUE, SIGUIENDO LAS RUTAS DEL ARTE, FORMA PARTE DE LA ESCUELA DE VALLECAS... ..	29
...QUE SE MARCHA A VENEZUELA Y REGRESA A ESPAÑA. ...	35
CARACTERIZACIÓN DE LA PINTURA DE SAN JOSÉ	39
DOCE PREGUNTAS A FRANCISCO SAN JOSÉ	43
ESQUEMA DE SU VIDA	53
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA	59
REPRODUCCIONES	65
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	93

COLECCION

“Artistas Españoles Contemporáneos”

- 1/Juan 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/Tapies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Giménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Angel 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 Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
57/Fernando Delapuenta, por José Luis Vázquez-Dodero.
58/Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
59/Cardona Torradell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60/Zacarías González, por Luis Sastre.
61/Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
62/Pancho Cossío, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63/Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
64/Ferrant, por José Romero Escassi.
65/Adrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.
66/Isabel Villar, por Josep Meliá.
67/Amador, por José María Iglesias Rubio.
68/María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.
69/Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.
70/Canogar, por Antonio García-Tizón.
71/Piñole, por Jesús Baretini.
72/Joan Ponç, por José Corredor Matheos.
73/Elena Lucas, por Carlos Areán.
74/Tomás Marco, por Carlos Gómez Amat.
75/Juan Garcés, por Luis López Anglada.
76/Antonio Povedano, por Luis Jiménez Martos.
77/Antonio Padrón, por Lázaro Santana.
78/Mateo Hernández, por Gabriel Hernández González.
79/Joan Brotat, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80/José Caballero, por Raúl Chávarri.
81/Ceferino, por Jesús María Iglesias.
82/Vento, por Fernando Mon.
83/Vela Zanetti, por Luis Sastre.
84/Camín, 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. Arrollo.
89/Rafael Pellicer, por A. M. Campoy.
90/Molina Sánchez, por Antonio Martínez Cerezo.
91/María 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 de Villar.
96/Orlando Pelayo, por M. Fortunata Prieto Barral.
97/José Sancha, por Diego Jesús Jiménez.
98/Feito, por Carlos Areán.
99/Goñi, por Federico Muelas.
100/La postguerra, documentos y testimonios, Tomo I.
100/La postguerra, documentos y testimonios, Tomo II.

- 101/Gustavo de Maeztu, por Rosa M. Lahidalga.
102/X. Montsalvetge, por Enrique Franco.
103/Alejandro de la Sota, por Miguel Angel Baldellou.
104/Néstor Basterrechea, por J. Plazaola.
105/Esteve Edo, por S. Aldana.
106/M. Blanchard, por L. Rodríguez Alcalde.
107/E. Alfageme, por L. Rodríguez Alcalde.
108/Eduardo Vicente, por R. Flórez.
109/García Ochoa, por F. Flores Arroyuelo.
110/Juana Francés, por Cirilo Popovici.
111/M. Droc, por J. Castro Arines.
112/Ginés Parra, por Gerard Xiriguera.
113/A. Zarco, por Rafael Montesinos.
114/D. Argimón, por Josep Valles Rovira.
115/Palacios Tardez, por Julián Marcos.
116/Hidalgo de Caviedes, por Manuel Augusto García de Viñolas.
117/Teno, por Luis G. de Candamo.
118/C. Bernaola, por Tomás Marco.
119/Beulas, por J. Gerardo Manrique de Lara.
120/Hermanos Algora, por Fidel Pérez Sánchez.
121/J. Haro, por Ramón Solís.
122/Celis, por Arturo del Villar.
123/E. Boix, por José María Carandell.
124/Jaume Mercadé, por José Corredor Matheos.
125/Echaz, por M. Fernández Braso.
126/Mompou, por Antonio Iglesias.
127/Mampaso, por Raúl Chávarri.
128/Santiago Montes, por Alvaro Lara.
129/C. Mensa, por Antonio Beneyto.
130/Francisco Hernández, por Manuel Ríos Ruiz.
131/María Carrera, por Carlos Areán.
132/Muñoz de Pablos, por Isabel Cajide.
133/A. Orensaz, por Michael Tapie.
134/M. Nazco, por Eduardo Westerthal.
135/González de la Torre, por L. Martínez Drake.
136/Urculo, por Carlos Moya.
137/E. Gabriel Navarro, por Carlos Areán.
138/Boado, por Ramón Faraldo.
139/Martín de Vidales, por Teresa Soubriet.
140/Alberto, por Enrique Azcoaga.
141/Luis Sáez, por Luis Sastre.
142/Rivera Bagur, por A. Fernández Molina.
143/Salvador Soria, por Emanuel Borja Jareño.
144/Eduardo Toldrá, por A. Fernández-Cid.
145/Cillero, por Raúl Chávarri.
146/Barbadillo, por Jacinto López Gorgé.
147/Juan Guillermo, por Lázaro Santana.
148/Fernández Sáez, por Miguel Logroño.
149/José A. Díez, por A. Delgado, L. M. Díez y J. M. Merino.
150/Guajardo, por Ignacio Olmos.
151/Rafael Leoz, por Luis Moya Blanco.
152/Vázquez Díaz, por Manuel García Viñó.
153/Enrique Gran, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.

- 154/Venancio Blanco, por Luis Jiménez Martos.
155/Gloria Torner, por Miguel Angel 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.
159/Francisco Barón, por Paloma Esteban Leal.
160/Maruja Mayo, por Consuelo de la Gándara.
161/Lapayese del Río, por José Gerardo Manrique de Lara.
162/Anzo, por Manuel García Viñó.
163/Miguel Angel Lombardía, por Luciano Castañón.
164/Luis Badosa, por Juan Sureda Pons.
165/Gloria Alcahud, por Rosa Martínez de Lahidalga.
166/Luis Caruncho, por Fernando Mon.
167/Molina Ciges, por Carlos A. Areal.
168/Francisco San José, por Manuel García-Viñó.

Esta monografía sobre la vida y la obra del pintor Francisco San José ha sido realizada en Alcobendas (Madrid) en los talleres de Galea, S. A.

ño, a quien presenta como uno de los más fieles detentadores del sentimiento de la naturaleza, el cual lleva a sus cuadros de una manera que no tiene nada que ver con lo que se considera paisajismo como género.

PINTORES ESPAÑOLES

Portada
PAYASITO. 1946
(Fragmento)

