

LÁZARO SANTANA

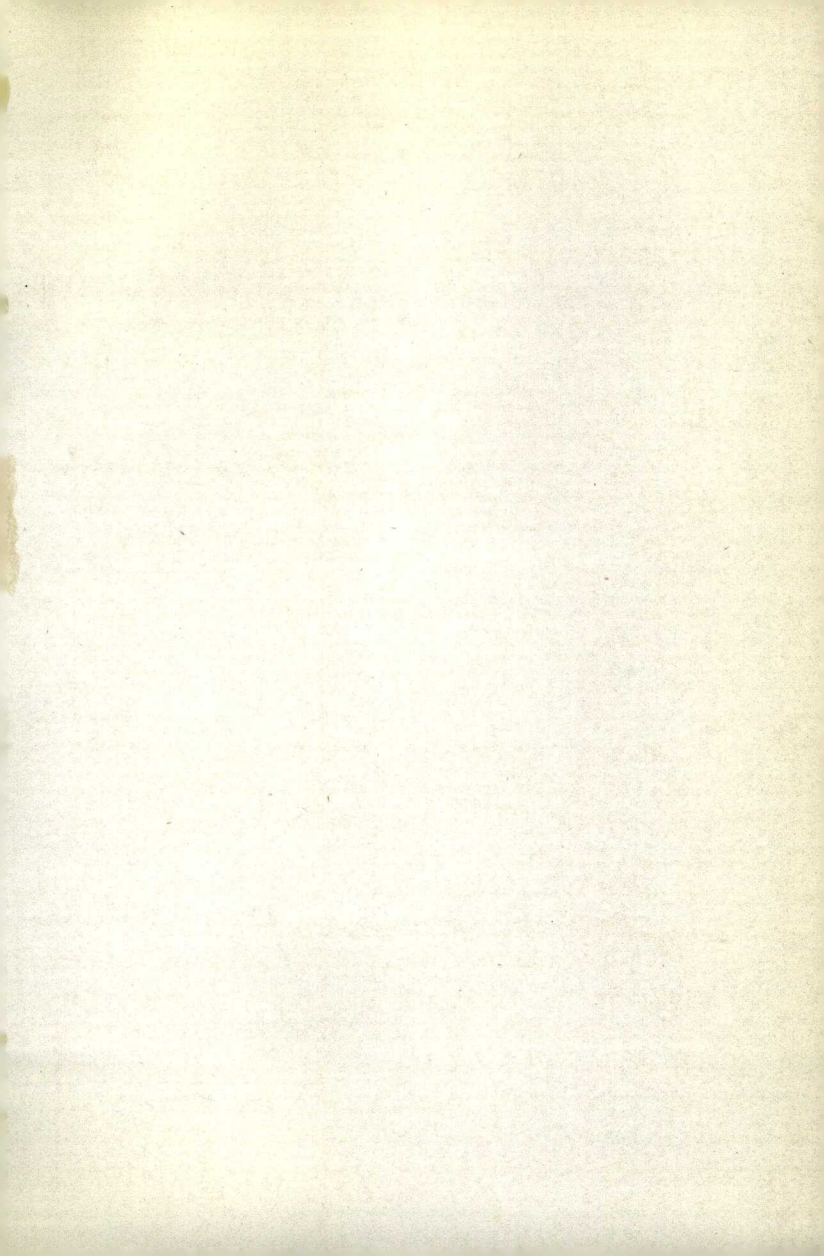
Juan  
Guillermo

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



Juan Guillermo fue uno de los pintores pertenecientes a la llamada "Tercera Escuela de Madrid", quizás, de ellos, el más descontento consigo mismo, y, por lo tanto, el más inquiridor de nuevas fórmulas de expresión. Observador del mundo rural castellano, sus lienzos reflejaron la problemática campesina sin caer en extremismos folklóricos ni testimoniales. Su pintura excede de la clasificación de "realismo social" en que a veces se la ha inscrito. El sórdido vagón de ganado, la carreta —otro sórdido vagón de ganado humano transhumante— reflejan una atmósfera patética; aunque esas criaturas parecen dotadas de un cierto fatalismo resignado, tienen también una dignidad y una fuerza de resistencia que eleva su condición por encima de la adversidad que configura su entorno.







Guillaume

# LÁZARO SANTANA

*Poeta, crítico de arte*



DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL

C 416 / 1

Juan  
Guillermo



R. 177905

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE  
EDUCACION Y CIENCIA.

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

Imprime: GAEZ, S. A. Ctra. Nacional n.º III - Km. 25,200.

Depósito legal: M-40.199-1977.

I.S.B.N.: 84-369-0432-X

Impreso en España.



## EL HOMBRE

Cuantos conocieron a Juan Guillermo coinciden al advertir los rasgos más peculiares de su personalidad: la bondad, la exhuberancia vital, el optimismo. La posesión de esas tres características hicieron de él un hombre que suscitaba en sus amigos una estima fuera de lo común. El pintor contó siempre con lealtades que se situaban al margen del profesionalismo, penetrando en el ámbito de una camaradería cordial, en virtud precisamente de su carácter. Juan Guillermo fue un ser sin afectación, sencillo, "un corpachón macizo — como lo describe Ramón Solís — bien pegado al suelo", de gesto "amable y acogedor, su mano siempre tendida a la amistad leal y franca" (1); un hombre ágil de espíritu, con una tranquilidad sin oscilaciones, innata en quien ha hecho de su vida una profesión de fe y de trabajo, sin que en el ejercicio de su tarea lo animara malicia o doblez alguna. Como artista vivía íntegramente entregado a su menester, que practicaba con tanta honestidad como

(1) Ramón Solís: *Juan Guillermo*. Catálogo Exposición Ateneo de Madrid, Madrid, 1965.

sabiduría. Como ser social, compartía con su esposa, sus hijos y sus amigos el gozo y la desazón cotidiana. Llevaba una existencia regulada, burguesa en un sentido amplio, sin restricciones ideológicas. Pacífico y cariñoso por naturaleza, su vozarrón — que conservaba, pese a la lejanía, algo del deje canario— se imponía sobre el rumor de las conversaciones en el Café Gijón, cuando discutía con sus compañeros temas de arte. Tal ánimo de exterior polémico completaba su sintomatología de inofensivo burgués liberal. En cierto modo, su actitud y el talante de su propio hogar, prolongaban el ambiente de aquel otro donde había nacido, en Las Palmas de Gran Canaria, el 25 de Junio de 1916.

El padre de Juan Guillermo — José Rodríguez Marro — era entonces propietario de una compañía de exportaciones; sus viajes frecuentes al extranjero habían europeizado su talante, y en su casa se respiraba un cierto aire de libertad. Los niños — Juan Guillermo y sus hermanos — asistían a un colegio muy de la época cuyos profesores utilizaban, entre otras normas pedagógicas, el conocido cartelito de “burro” que colgaban al cuello del desaplicado o rebelde (y que Juan lució más de una vez a la puerta del colegio, ante el regocijo de los transeúntes). Pero fuera del aula, los chiquillos campaban a sus anchas, especialmente por la orilla del mar, en cuyas proximidades (calle Cebrián) estaba situado el hogar del futuro pintor. Según recuerda éste, su carácter infantil era normalmente alegre, expansivo, amigo de travesuras: el chiquillo tenía fama de “mataperros” y parece que tal fama estaba bien ganada.

En 1924, por necesidades de su negocio, el padre de Juan Guillermo se trasladó con toda su familia a París. “De mi marcha de Canarias — dice Guillermo — no recuerdo casi nada importante. Del viaje, tan sólo la pavorosa sensación al ver al otro día que me encontraba

en un barco en medio del océano" (2). Sin embargo, la llegada a París quedó indeleblemente registrada en la memoria del pintor, quien la evoca treinta años más tarde: "Una de las impresiones más enormes que he experimentado en mi vida fue mi entrada en París. Me acuerdo perfectamente que desde la estación fuimos en un coche abierto hasta casa de mi padre, que vivía casi la mayor parte del año en París debido a sus negocios. Mi excitación en el 'auto' casi me cuesta la vida, ya que como mono furioso no hacía sino dar saltos de sorpresa ante todo lo que veía y en uno de éstos por poco paso por encima de la portezuela".

Juan Guillermo tenía entonces ocho años, y las impresiones recibidas a tan temprana edad, aunque se asimilan de manera inconsciente, resultan de capital importancia en la formación del niño. Durante el tiempo que permaneció en casa, antes de ir al colegio, recorrió París en compañía de su padre o de su tía. Una de esas excursiones tuvo como objetivo conocer el Louvre: "Recuerdo mi primera visita al Louvre. ¡Qué impresión! Estoy seguro de que entonces comenzó a germinar en serio mi deseo de ser artista".

Aquella felicidad de "estar en casa" y caminar por París sólo duró tres meses; a su término lo ingresaron en régimen de interno en el Lycée Michelet, "una finca suntuosa —anota Juan Guillermo— de cuatro kilómetros de perímetro, con un bosque espléndido". A la depresión inicial del chiquillo al sentirse lejos de su familia ("cuando yo me di cuenta de que se trataba de dejarme allí me agarré a una de las piernas de mi padre... vociferando como un energúmeno") siguió una etapa de adaptación. Tras familiarizarse con el idioma, Juan Guillermo inició los estudios de bachillerato en un

(2) Juan Guillermo: *Autobiografía*. (Incluida en: Sánchez Camargo, M.: *Pintura Española Contemporánea: la escuela de Madrid*. Madrid, 1954). Salvo indicación contraria, todas las citas de textos de Juan Guillermo proceden de esa publicación.

ambiente cosmopolita ("había estudiantes... del mundo entero") y disciplinado ("una disciplina severa, pero inteligente") que lo prepararían a él y a sus condiscípulos para ser hombres "cultos, fuertes y generosos", según sus propias palabras.

Juan Guillermo permaneció en el Liceo Michelet hasta 1935. Esos once años fueron decisivos en su formación; y no sólo por lo que aprendía en el colegio, sino también por la intensidad de su experiencia parisina. Con respecto a la enseñanza recibida en el Liceo, aparte de la actitud rectamente humanista de los profesores, hay que destacar las clases de dibujo. El pintor advierte que "para éstas se disponían de tres anfiteatros amplísimos y montados a todo plan". "Dudo — comenta Juan Guillermo — que en una Academia de Bellas Artes se de una formación artística más amplia que la que recibíamos como simples estudiantes de Bachiller en este colegio". Allí se cursaban perspectiva, dibujo decorativo, lineal y artístico, historia del arte, anatomía, modelado, acuarela, témpera, etc. Es decir: toda la amplia gama de disciplinas que constituyen la base técnica de un artista plástico.

Los domingos, Juan y su hermano mayor, Manolo (también alumno del Michelet), después de almorzar en casa de sus padres, paseaban por la ciudad, iban al cine o al teatro, o al circo ("la vida era fácil entonces en París"), regresando al colegio el mismo domingo al anochecer. Algún tiempo después, Guillermo se integraría en una pandilla juvenil que formaban él y tres condiscípulos del Michelet: Higgins, un inglés, "matemático fenomenal"; Lorquet, francés, poeta, "bohémio encantador"; Hajösi, húngaro, "pintor generoso, dibujante habilísimo". En esta relación, Guillermo se define como "vehemente, imaginativo, emprendedor". Los días de asueto de los cuatro jóvenes estaban invariablemente ocupados por estas actividades (una de ellas o

varias a la vez): cine, teatros, baile, paseos, novias, calaveradas benignas... Esto fue al principio; luego, "nuestros gustos y formación hicieronnos más exigentes". Los amigos se reunían entonces en algún café del Boul' Mich frecuentado por artistas famosos "a los que despreciábamos y admirábamos secretamente". El tránsito de la adolescencia a la madurez se iba realizando con su carga de curiosidad insatisfecha, de deseos de búsqueda: "Devoraba cantidades ingentes de libros, leídos sin orden ni método. Iba de la literatura francesa a la china; de la rusa a la española..." Al mismo tiempo que su pasión por la lectura se suscitó en él un frenético impulso de dibujar. Cuando aún vivía en Las Palmas, al chiquillo le gustaba dibujar, volcando en las hojas rayadas de las libretas del colegio las imágenes que le suscitaba la lectura de sus libros de texto. Incluso, uno de sus maestros, al ver algunos de aquellos ejercicios, había vaticinado: "Este niño es un zoquete para los números, pero será algún día un pintor". De todas formas, es ahora cuando de hecho comienza a tomar conciencia de sus propósitos: "En compañía de Hajösi llenábamos verdaderas toneladas de blocs de dibujos. Empecé a conocer París de cabo a rabo, de noche y de día, en sus más recónditos rincones, en sus más diversos aspectos". La curiosidad y el interés artísticos les conducían a dibujar cuanto la ciudad le ofrecía de variado y pintoresco: el París antiguo, el paisaje urbano, el París elegante, alegre, los tipos curiosos, "los mendigos debajo de los puentes del Sena". También estudiaban con aplicación la arquitectura de los edificios que daban carácter a París, tanto los situados en los barrios elegantes como los integrados en los suburbios. "Llegamos — dice Guillermo — a poner en práctica la famosa frase de Leonardo: 'Sed capaces de dibujar un albañil que se cae de un andamio'".

Fue aquella, como recuerda el pintor, una época de

discusiones "endiabladas", de controversias que se prolongaban durante semanas, en el colegio y fuera de él, de "ateismos desenfrenados, de reformas de la moral y de la estética con argumentos recién engullidos..."

En ese momento le sucede a Guillermo un percance que el pintor recordará con cierto escalofrío: "Una mañana, al levantarme en el colegio, comprobé que no podía abrir los ojos. Los tenía hinchados y con una supuración espantosa. Me los lavé con agua fresca y al querer mirarme en el espejo creí volverme loco: no veía nada". El oftalmólogo del colegio poco pudo hacer por aliviar la enfermedad; fueron consultados otros especialistas, que tampoco acertaron con la terapéutica precisa. "Permanecí en mi casa con los ojos vendados y una angustia mortal en el alma... fueron unas semanas infernales". Finalmente, uno de los médicos lo trató con eficacia y poco después le volvía la visión al ojo derecho; el izquierdo se había quedado casi inutilizado a consecuencia de la "nube en la córnea" producida por la infección. Con los años, esa mancha se fue reduciendo y el ojo adquirió alguna capacidad de visión. La enfermedad produjo en el pintor un cambio profundo: lo hizo un hombre esencialmente religioso; le devolvió, como él dice, la fe. "Tengo el suficiente sentido común y conocimiento —explica Juan Guillermo— para saber hasta qué punto mi organismo y el médico fueron la causa de que volviera a ver por uno de mis ojos; pero nadie, ni yo mismo, pude explicarme por qué yo, en la clínica del oftalmólogo, pensé que Dios se había apiadado de mí". Juan Guillermo conservaría siempre una religiosidad sincera, con pocos signos externos, pero hondamente sentida.

Con su recuperada visión, Juan Guillermo ve las cosas de manera distinta, con más intensidad y fervor. Ante el espectáculo del mundo, milagrosamente encontrado de nuevo, el pintor se hace una promesa: "que mientras me

durase la luz en el ojo sano, dedicaría mi vida entera a tratar de interpretarlo en todo su esplendor". Promesa que ha cumplido de forma especialmente satisfactoria.

Para concluir con la etapa parisina de Juan Guillermo hay que aludir a dos amigos muy especiales que hizo allí: uno, era "*Bouboule*", un bohemio, sujeto de mediana estatura, vestido "pobrememente, pero limpio". Su cara, según la describe el pintor, "era una mezcla de clown y de dolor". "Había nobleza en su rostro derrotado" —observa Juan—. *Bouboule* vivía en una cabaña situada en un solar de Montmatre; en ella había instalado un negocio de "fotografías al minuto"; la parte trasera de la cabaña estaba llena de los objetos más diversos: grabados, dibujos, armas antiguas, conchas de mar, ceniceros, ladrillos pintados, máscaras de Oceanía, libros, etc. En medio de aquel revoltijo, sobre un caballete de escultor, se situaba el objeto máspreciado de la colección: un cráneo, una calavera humana que según *Bouboule* era la de Enrique IV de Francia. Si alguien ponía en duda su autenticidad, el curioso viejecillo afirmaba: "Sólo es auténtico lo que uno ama". La amistad de Juan Guillermo con *Bouboule* se inició un domingo, cuando aquél acudió a fotografiarse al estudio del viejo. Charlaron; Guillermo le enseñó un cuaderno de sus dibujos; *Bouboule* se quedó con él, dándole a cambio "las más esplendidas planchas de grabar que he empleado en mi vida".

El otro amigo fue Raymond Maurice. Con él iba a tener Juan Guillermo ocasión de utilizar las planchas cambiadas a *Bouboule*. Raymond era un pintor-grabador que le enseñó el oficio y, además, lo hizo "devoto de la buena música". Raymond tenía un estudio en la *place du Terre*. "Grababa al buril con una habilidad pasmosa planchas de dimensiones casi murales —recuerda Guillermo—. Sus creaciones eran tal vez mediocres, pero su maestría daba a sus obras un empaque tremen-



do". Maurice era un hombre generoso, pese a que su situación económica no fuera muy holgada. A Juan y a su amigo Hajösi los solía llevar a los conciertos que se daban en la sala Pleyel y en la Wagan. En una ocasión le regaló a ambos un estuche completo de útiles de grabar. Raymond tenía una máxima: "El ejercicio de la bondad da ligereza al espíritu". Juan Guillermo no olvidaría nunca aquella frase.

En 1936, a comienzos del verano, Juan Guillermo regresa a Las Palmas, de vacaciones. Habían concluido sus estudios de bachillerato; era entonces el momento de discutir con su familia el curso de su inmediata dedicación. El padre quería que ingresara en la Facultad de Ciencias Políticas; pero Juan ya tenía muy claro su propósito de dedicarse profesionalmente a la pintura. Las diferencias se solucionaron de manera amigable y finalmente el padre consintió en que Juan Guillermo realizara sus deseos. Pero en julio de aquel año comenzó la guerra civil en España; el pintor dejó en suspenso su trabajo incorporándose a filas. Durante tres años, la sangre y las lágrimas, la ira y el dolor ocuparon el pensamiento de los españoles. Juan Guillermo fue uno más entre ellos. Luchó en el ejército nacional, recorriendo por primera vez los campos de Castilla.

Cerrado el "paréntesis", la vida continúa: el artista vuelve a su ciudad y a su oficio: pintar. En 1940 celebra, con éxito, su primera exposición individual en Las Palmas. Es entonces cuando se le plantea a Juan Guillermo el problema que, invariablemente, debe afrontar todo artista que vive en provincias: marcharse a la capital del país o permanecer en el pequeño rincón provinciano. Lo primero supone la casi única posibilidad de éxito; lo segundo, el paso definitivo hacia un ostracismo casi cierto. A Juan Guillermo, educado en el ambiente liberal, casi festivo del París de entreguerras, el clima intelectual de Las Palmas debió parecerle por



demás agobiante. En aquellos años — década del cuarenta — el vacío artístico era total en las islas. La brillantez experimental del período anterior (entre 1920 y 1936), asumida por los pintores, escultores y escritores ligados a la *Escuela Luján Pérez* y a *Gaceta de Arte*, había quedado totalmente eclipsada; sólo se practicaba un arte residual decimonónico que seguiría en vigor hasta finales de la década. Guillermo no dudó en la elección. Sin duda, hubiera preferido regresar a París, pero la “prolongación” de la guerra española a Europa habían convertido a la “villa de la luz” en un difícil y oscuro territorio. Optó por Madrid; una elección de circunstancias que marcaría decisivamente el talante de su obra futura.

El traslado a Madrid no fue fácil. Juan Guillermo había convenido con su padre que él, sin ayuda familiar, sufragaría sus propios gastos con su trabajo de pintor: deseaba demostrar que ser artista era una profesión tan rentable como cualquiera otra más “ortodoxa” (cosa que su padre no creía). Durante los primeros años, la creencia paterna se confirmó. Juan Guillermo, en Madrid, aparte de pintar, tuvo que dedicarse a otros menesteres para sobrevivir: hizo decoraciones y figurines, instaló escaparates, etc. Fue un tiempo duro que, lentamente, cedió el sitio a otro más fácil en que el pintor, ya con su exclusivo trabajo artístico, obtendría la suficiente ganancia como para atender a sus necesidades. Pero aún más importante que la obtención de esa compensación económica por su trabajo (que lo *justificaba* en el concepto de su familia) fue el hecho de la integración del pintor con Madrid, con su gente. “Amo a esta radiante ciudad como nunca llegué a amar a ninguna población”. Juan Guillermo se convirtió rápidamente en el pintor de Madrid: busca sus calles, sus rincones típicos; se deja deslumbrar por la luz del cielo, por el color de las casas, de las plazas, de las viejas

encrucijadas de caminos. Guillermo fundió la morbosidad lumínica atlántica con la parisina y la hizo plenamente madrileña; le dio una carta de naturaleza diferente, original.

En Madrid trata a algunos pintores de su predilección: Solana, Vázquez Díaz, Palencia, etc., junto a los cuales se siente como discípulo. En 1951 participa Juan Guillermo en una exposición colectiva en la que también están representados Alvaro Delgado, Menchu Gal, Redondela, Martínez Novillo, Palazuelo, García Ochoa, etc., pintores a los que se empieza a conocer como de la "Escuela de Madrid". Los artistas citados son bastante diversos entre sí; pero los unían algunas características comunes: una de ellas era su preferencia por pintar el paisaje de Madrid y de sus alrededores; otra, su incondicional amor por el bodegón. Guillermo trabó amistad con estos artistas, y especialmente con uno de ellos, Redondela. Fue la amistad, y también la relación que unía a Guillermo con la galería Buchhol (en la que había expuesto el año anterior) lo que lo vinculó, más que cualquiera otra cosa, al grupo de la Escuela de Madrid.

Muy pronto, al pintor, el paisaje y el paisanaje de Madrid le van quedando cortos, plásticamente hablando. Comienza entonces a recorrer los pueblos de Castilla — Soria, Segovia, Avila —; en ellos advierte la dramática esencialidad de la existencia, y se esfuerza por darle una convincente expresión plástica. Su visión está condicionada — o quizás sólo alentada — por la de Antonio Machado, uno de los poetas que el pintor relee con más frecuencia. También para Guillermo, aquellos son "campos tristes", "tan tristes que tienen alma". Su pintura va ganando en riqueza estética y en profundidad metafísica, ligada al campo y al hombre de Castilla. Al pintor concluye por apasionarle uno y otros. En la ciudad, en su casa de Madrid, siente su añoranza. Cuando por las mañanas observa el trajín de los gorrio-

nes desde una ventana, su vuelo le trae "la inmensa paz del campo", la "música de los ríos", que él guarda en el fondo de su espíritu.

Guillermo había contraído matrimonio en 1953 con Carmen F. Calzada, "la novia a quien quise". Sus años de aventuras concluyen, iniciándose un período de vida tranquila, segura, íntegramente dedicada a la creación. En el verano se refugia en Calafell; y cuando este pueblo se vuelve excesivamente ruidoso, descubre Denia. En esos meses Juan Guillermo se relaja de la tensión madrileña. Dibuja, escribe, pinta, lee, se baña en el mar sin preocupaciones y sin horario. El hijo del pintor lo recuerda en Denia, "por entonces su paraíso y el nuestro". "Puedo, aún hoy, —dice Juan José— oír el silbato que nos devolvía a casa cuando era necesario o el enorme cuerpo (que suponía el de mi padre para un niño de diez años) junto al mío en el agua, unas veces llevándome en sus espaldas buceando y, otras, dándome uno de los más exquisitos granos de uvas que comíamos sentados en el mar; y ¡cómo no! la tonada que siempre cantábamos al ir y venir de la playa (3). Allí era plenamente feliz, viviendo con una despreocupación casi primitiva. "Un día, en el porche de su casa, bajo la parra, al lado del mar, bajo un cielo brillante y disfrutando la brisa del Montgó, invita a comer fríjoles, y, para beber, agua de lluvia, del aljibe especialmente preparado con una cadena de barco ("prueba esta agua, tan exquisita no la has bebido en tu vida"); entonces, Juan Guillermo tuvo una exclamación, expresando su compasión por la humanidad ajetreada e inquieta: 'Pobre Onassis'" (4). La anécdota, narrada por un íntimo amigo

(3) Juan José Rodríguez: *Recuerdo de Juan Guillermo*. Catálogo Exposición antológica. Galería Lienzo, Madrid, 1974.

(4) Enrique Salgado: *Juan Guillermo*. Medicamenta. Madrid, 15 mayo 1969.

del pintor, el doctor Enrique Salgado, revela la filosofía vital y conformista de Juan Guillermo. A él, realmente, le bastaba con poco para ser feliz: el agua de la lluvia, el amigo para conversar... Sin embargo, se equivocaría quien creyera que el optimismo del artista era la consecuencia de haber resuelto todos sus problemas. También de vez en cuando se volvía taciturno; su rostro expresaba cierto desánimo. Esto ocurría en los momentos en que juzgaba con pesimismo su propio trabajo; cuando comprobaba la distancia que había entre sus proyectos y sus realizaciones. "Yo creo que es mejor poner un puesto de pipas que dedicarse a estos menesteres", decía. Entonces parecía, como observa Ramón Sáez, "un Solana clarificado y a punto de renunciar" (5). Pese a su exterior apacible, Juan Guillermo se planteaba cada día nuevas luchas ante el lienzo; éstas se resolvían o no a su satisfacción; lo cierto era que al día siguiente comenzaba de nuevo. No renunció nunca, por fortuna; y aquellas agonías, en definitiva, no hacían más que mantenerle vivo, artística e intelectualmente.

Algunos de sus más íntimos amigos ejercían la medicina. Uno de ellos, Julio Ortiz Vázquez, diagnosticó en el pintor, a comienzos de 1968, una enfermedad incurable. Ocultó el diagnóstico a Juan Guillermo; y éste, fiel a la fe que depositaba siempre en los amigos, confió continuamente en su curación. Mientras duró su enfermedad pintó poco; dejó sin concluir cuatro o cinco cuadros. Las últimas pinceladas las dio en el perro que está echado a los pies del pastor, que con recogimiento, escucha las campanas de "El ángelus" — así se titula esa pintura. Hizo también algunas anotaciones en su diario, anotaciones de carácter íntimo. "¡Las cosas que tengo que escribir cuando pueda!" — decía a Enrique Salgado. Murió el 15 de abril de 1968.

(5) Ramón Sáez: *¿Juan Guillermo fue así?* Medicamenta. Madrid, 1969.

## LA PINTURA

La madurez de los pintores integrantes de la "Tercera Escuela de Madrid" coincidió aproximadamente con la eclosión fulminante del informalismo. El éxito de éste a nivel internacional hizo que todo el trabajo que realizaban aquellos artistas quedara en segundo término con respecto a la atención pública y crítica: era, la suya, una obra costumbrista, folklórica, estrictamente doméstica; a diferencia de los, entonces, vanguardistas, hechiceros de un arte europeo, abierto, de signo universalista y contestatario. Así, la misma pintura que, en su momento, había significado un "razonable deseo de modernidad frente a una cierta pintura en exceso atendida a lo reproductivo y literal" (Lafuente), es considerada años más tarde tan sólo como "un fenómeno que tuvo tanta publicidad como escaso meollo" (Aguilera Cerni) (1). Nos interesa dilucidar, aunque sea brevemente, esta cuestión de principio, ya que atañe al fermento inicial de la obra de Juan Guillermo.

La intención del texto de Aguilera Cerni (una entre las varias intenciones que lo

(1) E. Lafuente Ferrari: *Arte de hoy*. Santander, 1955. Vicente Aguilera Cerni: *Panorama del arte español contemporáneo*. Madrid, 1966. Es

animan) es hacer notar el hecho de que, en tanto otros grupos más o menos contemporáneos de la Escuela propugnaban una inserción en "las directrices actuales de la cultura occidental", la Escuela misma suponía "un acontecimiento pueblerino", cerrado a todo estímulo exterior, válida —con reservas— de fronteras adentro. Lafuente, consciente de un momento histórico determinado, trata de establecer el valor real de esa pintura, de acuerdo con el arte que entonces se realizaba en España.

Desde luego aquí no tratamos de desempeñar ningún oficio reivindicador; pero el temperado juicio de Lafuente nos parece más preciso y justo que el, en exceso concluyente, de Aguilera. Este asume una exégesis parcial del arte a que es adicto —el informalismo, preferentemente— cuyo oportuno carácter europeo habría que considerar con el mismo rigor crítico que él aplica a la Escuela (y en cuyo caso, no pocos hallazgos de Tapies, Saura y Millares deberían ser puestos en cuestión). Pero tampoco es objetivo nuestro señalar o probar que unos y otros artistas españoles han andado a remolque del arte europeo —de esa hipotética "cultura occidental" que señala Aguilera— sino de concluir que sus obras respectivas significaron un progreso en relación con la estética que se practicaba en su tiempo histórico, y precisamente en su país. En este sentido no creo que haya vacilaciones en afirmar que los pintores de la Escuela tuvieron una amplia preocupación por la modernidad de su arte; no de otra manera debe de ser considerado su propósito de establecer una conexión

curioso que Aguilera Cerni insista en señalar repetidamente, y como dato negativo, por supuesto, a la publicidad oficial de que fue objeto la Escuela. Una argumentación de este carácter es, desde luego, totalmente irrelevante; mi opinión al respecto es que el arte debe producirse con independencia de cualquier interferencia o aprovechamiento político (de cualquier signo). De todas formas, quizás resulte útil recordar que el lanzamiento internacional del informalismo español fue también tarea oficial.

entre su obra y cierto sector del arte republicano (Escuela de Vallecas), superando —o queriendo superar— el academicismo en que había devenido la pintura española de postguerra. En esos años, hablar no ya de Picasso, sino incluso de El Greco, suponía incurrir en un delito de imprevisibles consecuencias (y no todas de orden plástico) (2). Frente a la retórica instaurada —recuérdese que hasta Pancho Cossío pintó unos frescos teresianos— aquellos pintores vuelven a la tierra y al hombre, y tratan de reflejar —con realismo que luego fue sublimándose hasta adquirir tonos simbólicos— la raíz de una situación social determinada, sin utilizar otros medios de expresión que los puramente pictóricos.

De cualquier manera, una estimación colectiva de los pintores de la "Tercera Escuela de Madrid" proporcionará siempre datos poco precisos: cada uno de esos artistas —superadas ciertas afinidades iniciales— derivó su obra por derroteros bien distintos entre sí, lo que supone que todos ellos deben ser objeto de estudios individuales, dilucidándose distintamente su significación real. En el haber colectivo creo que debe anotarse especialmente aquel "propósito renovador" señalado por Lafuente; propósito que contribuyó decisivamente a animar el mundo artístico español de la década del cuarenta, y que hizo posible el advenimiento de otras estéticas de vanguardia más agresivas —y progresivas, si se quiere— que las asumidas, en principio, por los pintores de la Escuela.

Por lo que respecta a Juan Guillermo, su incorporación a esa Escuela se produce en fecha algo tardía: 1951. (La primera exposición colectiva del grupo había tenido lugar en 1945). Su pertenencia a la misma ha

(2) Véase el testimonio de Alvaro Delgado, incluido en la monografía de Carlos Areán sobre el pintor. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1975.

sido algo cuestionada (3), pero no puede dudarse de su efectiva — y afectiva — vinculación con ella, al menos en la etapa primera de su trabajo.

Antes de proceder al análisis práctico de la pintura de Juan Guillermo, conviene advertir que la vida y la obra de este pintor es un ejemplo determinante del artista metódico y tenaz que, consciente de sus virtudes y defectos, y de la distancia que media entre los propósitos que lo animan y la traducción plástica de los mismos, hacen de su trabajo un lento, laborioso y paciente esfuerzo por adecuar cerebro y mano, deseo y realidad. Guillermo no fue un artista precoz ni fácil (en el sentido de la repentización feliz o el hallazgo fortuito). Su maduración se produjo tardíamente, y todas sus obras (en detalle y en conjunto) fueron objetos de formulaciones previas a cuya solución obedece ese trazo determinado (a espátula o a pincel), o ese tono de amarillo, azul o rojo. Este esfuerzo evidente de superación y perfeccionamiento no pasó inadvertido a la crítica: usualmente, las reseñas que se hacían de sus exposiciones contienen algún párrafo que lo incluye: "Asombra el cambio operado en este pintor a la vuelta de pocos años", anota Ramón Faraldo en 1950; diez años después, Sánchez Camargo alude al "crecimiento constante, conseguido duramente y por el camino difícil". Por otra parte, Juan Guillermo fue un artista ajeno a las modas pictóricas; se preocupó conscientemente por su obra, procuró progresar en ella — con ella — sin interrupciones, importándole más la búsqueda que el hallazgo. Pero insistía siempre en su propia dirección, profundizando y aclarando su mundo personal, sin realizar esas piruetas y virajes tan frecuentes en la trayectoria de no pocos artistas españoles contemporáneos; artistas cuya obra, más que obedecer a las leyes

(3) En el citado libro de Carlos Areán, págs. 68 y 120.



de un lógico crecimiento interior, se motivan por la adopción de maneras externas que representan una supuesta y continua vanguardia.

Lo que primero preocupó a Juan Guillermo fue la materialidad del oficio, la técnica: conseguir un pleno dominio sobre sus medios de expresión: "Desde el primer momento — dice el pintor — me preocupó tanto el *oficio* como el *concepto*, pero tal vez me apasioné más por lo primero..." (4). Salvo una temporada en que trabajó en el estudio de José Aguiar, y el bagaje que le había proporcionado su estancia en el Liceo Michelet, Guillermo no realizó ningún otro aprendizaje académico mediante el cual pudiera aprovechar la experiencia ajena; su formación puede considerarse enteramente autodidacta. De ahí, posiblemente, su interés casi obsesivo por la técnica, tratando de corregir las ingenuidades y desmañas que presentaban sus primeras obras. En 1943, con ocasión de su segunda muestra individual, un crítico anotó que "las posibilidades de este pintor están por debajo de sus intenciones... (debe) trabajar en el conocimiento del oficio" (5). La censura iba dirigida especialmente a su inadecuado sentido del color; su facultad como dibujante ya era entonces considerada como buena. Lo cierto es que los cuadros de esa época temprana adolecen de estar tratados mediante una técnica impresionista algo confusa, de tendencia realista. Los temas que abordaba tampoco definían al pintor con claridad. Junto al paisaje y al bodegón, figuraban retratos, pinturas mitológicas y religiosas, desnudos, etc. No obstante, ya desde este momento, Guillermo empieza a destacar en lo que constituiría uno de sus temas capitales: el paisaje: "Lo

(4) Salvo indicación contraria, las citas de pensamientos de Juan Guillermo proceden de su "Diario".

(5) En "El Alcázar", 7-12-1943.

mejor de su exposición — señala un crítico refiriéndose a las obras exhibidas en la fecha citada anteriormente — con una gran diferencia, son los paisajes” (6).

El paisaje que, hasta 1954, aproximadamente, aparece en la obra de Juan Guillermo es el paisaje urbano, los viejos y típicos rincones de Madrid (Plaza de la Cebada, de Oriente, Las Vistillas, San Antonio de la Florida, etc.), y de los alrededores más inmediatos a la capital (Toledo, Cuenca, etc.), lugares que fueron también los preferidos por otros pintores de la Tercera Escuela de Madrid. Esos paisajes están elaborados mediante una técnica impresionista muy nítida: la luz, más que confundir y envolver, define con claridad cuanto aparece en la tela. El color tiene un resonante brillo *fauve*. Los paisajes de Guillermo — así como sus bodegones y retratos — son todavía fieles a la realidad; reflejan escuetamente sublimados lugares y situaciones localizables. El campo está visto a través de una perspectiva lejana, desposeída de calor. Allí sólo existe la pura — y bella — geología, o la escueta y solitaria construcción urbana. La influencia de Benjamín Palencia es entonces evidente, aunque a la sensualidad de aquél para el color, Guillermo sumaba su propia sensualidad atlántica (7). Sin embargo, otras obras del pintor en ese mismo período — algunas “tallas

(6) En “El Alcázar”, 7-12-1943.

(7) Gaya Nuño incluye a Juan Guillermo entre los pintores representantes del fauvismo ibérico (Zabaleta, Palencia, Redondela) pero matizando que su color era “más pastoso y fluido, con improntas más acusadas del fauvismo francés”. Ramón Sáez opina que “toda su obra... estuvo vinculada a la necesidad de ser fiel a su tierra canaria. Tórridos soles y cielos atlánticos parecían escoltar aquella necesidad de retener colores cálidos aún en paisajes gélidos y extraños”. Más que discutir esa diferente opinión sobre el origen de un mismo fenómeno, quizás sea mejor concluir destacando que la procedencia atlántica de Guillermo lo predispuso a la aceptación del fovismo francés (del que el español apenas es diferente).

antiguas" aparecían realizadas con tonos pardos y sordos —tradúzcase solanescos— que en el futuro iban a atemperar su exaltación *fauve*.

Ya en esas pinturas era advertible la existencia de un orden —a veces una rigidez— geométrica que refrenaba los impulsos del artista y otorgaba a su impresionismo aquella nitidez aludida. Ese gusto suyo por la pureza de la línea, unido a su indudable descontento con la obra realizada y a su permanente vigilia frente a toda permanencia en una manera adquirida le condujeron a la práctica de un neocubismo de muy peculiares características. Juan Guillermo, en esta nueva (segunda) etapa de su trabajo no pretende elaborar unas pinturas que muestren simultáneamente un objeto (una serie de objetos) descomponiéndolo, viviseccionándolo (aunque de hecho proceda así en bastantes de sus bodegones). Lo que principalmente intenta el pintor es "contarnos una historia" cuadriculando el espacio e insertando las imágenes en cada una de esas cuadrículas. "Es muy vieja en el hombre —advierte Guillermo— la necesidad de narrar de un modo sucesivo... A pesar de su obsesión por la síntesis, el artista... tiende a lo barroco. Se explica las cosas por un método de sucesión de ideas" (8). La historia en cuestión, esa sucesión de ideas a que alude Guillermo, no asume, desde luego, el carácter de una narración lineal, literal. En ella existe mucho de sugerencia, de símbolo cuya ambigüedad enriquece el significado de la pintura. Quizás no sea extemporáneo señalar algunas connotaciones entre esta pintura y la del realismo mágico: la presencia de espantapájaros, naipes y otros objetos extraños, le otorgan un carácter esotérico, cuya misteriosidad está, paradójicamente, potenciada por la precisión que define su realización (véase, como ejemplo, "El gran solitario", 1957). Técnicamente,

(8) Entrevista en "Diario Montañés", 23-3-57.

Guillermo alía procedimientos tomados tanto del constructivismo como del cubismo. Quizás las pinturas mejor conseguidas de esta época sean los bodegones, especialmente aquellos ejecutados con una simplicidad formal y de contenido extremos (un pan sobre una mesa, por ejemplo). Tales objetos poseen, al margen de su concreto sentido plástico, una significación de casi religiosa austeridad.

Durante estos años (entre 1954 y 1958, aproximadamente) Juan Guillermo había ampliado notablemente su universo temático, aunque quizás su descubrimiento más significativo fuera el del mar. Guillermo, a pesar de ser nativo de una isla, no advierte la existencia del mar hasta que visita algunos pueblos costeros mediterráneos (Calafell, Denia). Con la luz marítima penetran también en sus cuadros pescadores, barcas, redes, peces, la playa... Al contacto con el mar, su paleta se hace más brillante y cálida; los rojos, los naranjas, amarillos, azules y verdes se despliegan casi lujuriosos sobre el lienzo, desplazando a sus anteriores ocres de tierra mesetaria. Aquel deslumbramiento se apaciguó pronto, llegando a una conciliación sintética de tierra y mar: el artista pinta entonces unas barcas ruinosas, abandonadas tierra adentro; están lejos del mar, pero aún parecen guardar algo de su fulgor. Pese a tal contención, el color no volvió a tener las tonalidades oscuras de su etapa intermedia, enlazando con su fovismo primitivo, aunque ahora más sabiamente aplicado. Su mundo rural se había, por otra parte, enriquecido con nuevos hallazgos, resultados de una paciente y perspicaz observación: es el momento en que las máquinas (9) y los espantapája-

(9) Aunque Juan Guillermo veía en las máquinas —trilladoras, apisonadoras, etc.— “la continuación de mis juguetes infantiles”, aquí hemos de considerarlas, sin prescindir, por supuesto, de esa significación, en un contexto más amplio que abarca las sugestivas posibilidades de su traducción plástica mediante esquemas lineales y la de su

ros — lo nuevo y lo antiguo — invaden el paisaje, sobre el que también comienza a aparecer, bien definido, de cuerpo entero, el hombre. El lenguaje del pintor, tanto desde el punto de vista temático como desde el estilístico, se hace más diferenciado, acentuándose su personalidad. La tercera y última etapa de la obra de Guillermo consistirá en la integración armónica, coherente, de todos esos elementos, traducidos mediante una nueva manera de pintar.

Tal período de absoluta madurez se inicia hacia 1960; tiene su apogeo (en conjunto) en la exposición que efectúa en 1965 (Ateneo de Madrid), y continúa con la misma intensidad creadora hasta 1968, año en que muere el artista.

Para llegar, finalmente, a la maestría que evidencian las obras de esta etapa última, Juan Guillermo ha tenido que superar todo tipo de limitaciones y enfrentarse con problemas de compleja solución. Los progresos — como el mismo pintor advierte — “fueron laboriosos, difíciles y en alguna ocasión hasta dramáticos”. Su propia pericia técnica — de sus preocupaciones, la más vieja y arraigada — constituyó uno de esos escollos, quizás el más difícil de marginar. A la larga, esa preocupación por la perfección material de su obra supuso un retraso en su proceso evolutivo. “Yo daba por lógico — dice el artista — que a fuerza de adentrarme en los conocimientos de mi profesión, el concepto se daría por añadidura. Esto ocurre en parte así, es decir, que cuanto más se conoce el oficio el desarrollo intelectual se acelera mucho... pero no a la suficiente velocidad e incluso, como me ha sucedido a mí, puede ocurrir que el conocimiento técnico adormezca la auténtica vocación creadora”. No obstante, superada la subordinación del pintor con

conversión en símbolo casi subrealista. Unos años antes, otro pintor canario, introdujo la apisonadora en su pintura como símbolo destructor (la máquina amenazando a una rosa).

respecto a su "oficio", la destreza manual adquirida va a transformarse en un elemento positivo, al concederle sólo una parte ínfima de la atención, cuya totalidad está ahora inmersa en el proceso creador de la pintura. La elaboración de ésta sigue, desde luego, un método cuidadoso, que incluye la realización de bocetos de conjunto (generalmente a la acuarela) y dibujos de numerosos detalles parciales (manos, cabezas, figuras completas, etc.) Sobre el esquema dibujístico de la obra, aplicaba un óleo muy diluído y luego sucesivas capas de pasta más consistente, hasta lograr una materia de gran riqueza, atractiva a la vista y sugerente al tacto. La pincelada es muy breve y precisa (excepto en las figuras humanas en donde el pincel desarrolla trazos más amplios), limitando los distintos colores. Pese a lo corto de la pincelada, en la tela no se produce nunca la mezcla propia del puntillismo; la vibración del color provoca un sorprendente efecto musical, obtenido no tanto por la intensidad de los contrastes cuanto por la unidad orgánica y compacta del conjunto. La compartimentación del espacio ha desaparecido, aunque persiste el gusto del pintor por la línea, por los contornos netos y definidos de las cosas. Estas adquieren una consistencia más dúctil; la estructura de la obra revela una solidez arquitectónica (Guillermo no renunció nunca a su confesada preferencia por los artistas primitivos y renacentistas), pero sin que se advierta la rigidez propia de sus anteriores etapas. Su ambición por los grandes conjuntos se acentúa; sus lienzos son generalmente de gran formato, y en ellos el artista aglomera todos los variados signos iconográficos descubiertos por él y que constituyen los rasgos más pertinentes de su lenguaje pictórico. En esos años últimos de su vida, Guillermo está plenamente consciente de poseer, por vez primera tras veinte años de duro esfuerzo, un instrumento útil en su pintura, tanto en lo que él llamaba *oficio* como en el

*concepto*. Por ello, y como si previniera la cortedad del tiempo disponible, trabajó intensamente "tratando de llenar mi tarea de un respeto que hasta ahora no había sentido de forma tan apremiante... paladeando literalmente la más insignificante gama de colores, depositando la materia casi con unción sobre el lienzo".

El núcleo de la obra de Juan Guillermo lo sigue constituyendo el mundo rural, mundo donde el paisaje puro ha quedado recluído en segundo término. Es el hombre el que atrae primordialmente la atención del pintor. Mas, pese a ese relegamiento a un plano menos protagonista, la existencia del paisaje sigue siendo esencial, determinante: él, con sus intrínsecas cualidades físicas, es lo que hace comprensible la identidad de los hombres que lo pueblan. Desligados del ámbito que configura ese paisaje, tales seres parecerían ininteligibles.

Las andanzas del pintor por la geografía española le habían proporcionado un conocimiento directo y veraz de sus peculiaridades más genuinas. Ese conocimiento no se detiene en la epidermis folklórica o anecdótica de las cosas; por el contrario, profundiza en ellas intentando captar su auténtica idiosincrasia. La "verdad" manifiesta en la obra del pintor no es un mero trasunto realista: es una recreación personal, una versión metafórica de la realidad. Por eso parece poco afortunado el rótulo de "realismo social" aplicado comúnmente a esa pintura. En ella es evidente, desde luego, una intención testimonial inmediata, pero sin ninguna adherencia política (compromiso implícito en el realismo social). Las figuras enjutas de campesinos (sus manos deformadas por el trabajo duro y miserable, sus rostros atónitos), los diminutos cuerpos infantiles en cuyos ojos no parece haber brillado nunca la inocencia y la alegría, las fábricas abandonadas, los campos en ruinas, etc., constituyen evidentemente signos portadores de una

explícita denuncia social. Pero a Guillermo, más que concretar esa denuncia, le ha interesado la captación intemporal de unas formas de vida determinadas, y su traducción artística se ha realizado utilizando términos exclusivamente pictóricos, sin recurrir a ninguno de los recursos demagógicos profusamente incluídos en la pintura social o de testimonio (y a los que tan adictos fueron algunos informalistas, aunque en no pocos casos tales recursos eran más de índole verbal que plástica). De ahí que la pintura de Guillermo haya excedido la situación temporal en que estuvo inmersa sin perder ninguno de sus valores. Por otro lado, el artista no hizo nunca de su pintura un arma de propaganda; sentía por ella una especie de respeto (casi veneración) que le impelía a rehuir cualquier tipo de proyección pública que atentara a la intimidad y seriedad de su trabajo. Tal circunstancia, aunque no sea relevante a la hora de juzgar objetivamente el mérito de ese trabajo, es de destacar por la probidad ética que asume; probidad tanto más insólita cuando artistas y comerciantes de arte rivalizan desde hace bastantes años en la búsqueda de subterfugios que hagan más atractiva la mercancía que producen y venden.

El mundo rural de Juan Guillermo carece de acción; todo aparece allí detenido, expectante. Los lienzos se muestran llenos de cosas; ni un milímetro de superficie queda exenta de asumir su carga significativa. El pintor quiere ser explícito y es necesariamente acumulativo. La observación que hace a un amigo, comentando un texto de Neruda, aclara sus propias intenciones: "Cuántas cosas caminan por la tierra y por el tiempo hasta formar un hombre: lluvias, pájaros, estrellas, torres, jardines..." "Qué manera —observa Juan Guillermo— de superponer tantas cosas diversas del mundo como existen para el hombre, que no tendrían sentido sin el



hombre" (10). Justamente, el centro del universo de Juan Guillermo es el hombre; y todo cuanto rodea a éste contribuye a su explicación y se explica a sí mismo en relación con él. "Los detalles para él eran la verdad" — anota el hijo del pintor — (11). Los cuadros de Guillermo están repletos de preciosas verdades, de precisos detalles que él ejecutaba con la perfección y la paciencia de un miniaturista. Tales detalles se estructuran en una atmósfera densa, en la que están sólidamente establecidos los volúmenes, y que adquiere, en ocasiones, un carácter irreal. (Los andrajosos espantapájaros con cabeza de toro semejan objetos de un culto esotérico más que útiles guardianes de cosechas — sin que ambas utilidades se contradigan —). A veces, esa atmósfera asume un tono poético: esto ocurre preferentemente en los lienzos que tienen como protagonistas a los niños, tanto si están entregados al desempeño de su oficio ("El pastorcillo", por ejemplo) como si practican juegos propios de su edad ("Niño con barquito"). En ambos casos, las criaturas están tratadas con una evidente ternura; cierto que tienen un aura melancólica, ensimismada, pero el fulgor colorista que las rodea (los girasoles, el mar) establecen un equilibrio que hace posible la comunicación de esos seres con la naturaleza. Por último, el clima se hace patético en aquellas pinturas de Guillermo donde afloran las situaciones más rancias del mundo rural: el sórdido vagón de ganado, la carreta — otro sórdido vagón de ganado humano transhumante —. Esta última faceta del arte de Guillermo, pese a los calificativos "sórdido" y "patético" utilizados, no poseen la miserable apariencia de algunos lienzos de

(10) Julio Ortiz Vázquez: *Recuerdo de Juan*. Catálogo exposición "Recuerdo a Juan Guillermo". Galería Lienzo, Madrid, 1974.

(11) Juan José Rodríguez: *Mi padre*. Catálogo exposición citada nota 10.

Regoyos o Solana, artistas representantes de la España Negra en cuya tradición ha querido incluirse al pintor canario. Su adscripción a esa temática podría justificarse (sin duda con mejor oportunidad que en la del "arte social") si se tiene en cuenta la siguiente salvedad, que distingue a Guillermo de los pintores citados: éste ha dotado a sus criaturas, a las cosas que pueblan su mundo, de un cierto fatalismo resignado, pero también de una dignidad, de una fuerza de resistencia (ausentes por lo general en las obras de Regoyos o Solana) que elevan su condición por encima de la adversidad que configura su entorno, cerrado a la felicidad cotidiana, pero no a la esperanza. Guillermo no se complace nunca en la miseria del mundo que pinta. La imagen que él nos ha deparado de ese mundo, posee un acento ciertamente dramático, pero no tremendista; patético, pero no grosero; resignado, pero no indiferente. En definitiva, su versión del mundo rural español fue, como asegura A. M. Campoy, "la más feliz que nos dio la pintura española contemporánea" (12).

Con el paso de los años, la obra de Juan Guillermo no ha perdido nada del vigor y de la significación original. Construída recia y seriamente, con sabiduría y amor, sus colores siguen cantando hoy con la misma frescura que cuando fueran depositados limpiamente, "con unción", sobre la tela; y sus criaturas continúan transmitiendo un idéntico mensaje de drama y poesía: mensaje cuyos signos identificamos con los de nuestro propio idioma de seres acosados, pero no rendidos.

(12) Campoy, A. M.: Diccionario crítico del arte español contemporáneo. Iberico Europea de Ediciones. Madrid, 1973.



"DESNUDO EN LA PLAYA"



"EL COLECCIONISTA DE SELLOS"

"INTERIOR PUEBLECITO"





"PLAZA DE ORIENTE"



"VIEJOS REMENDANDO  
REDES"



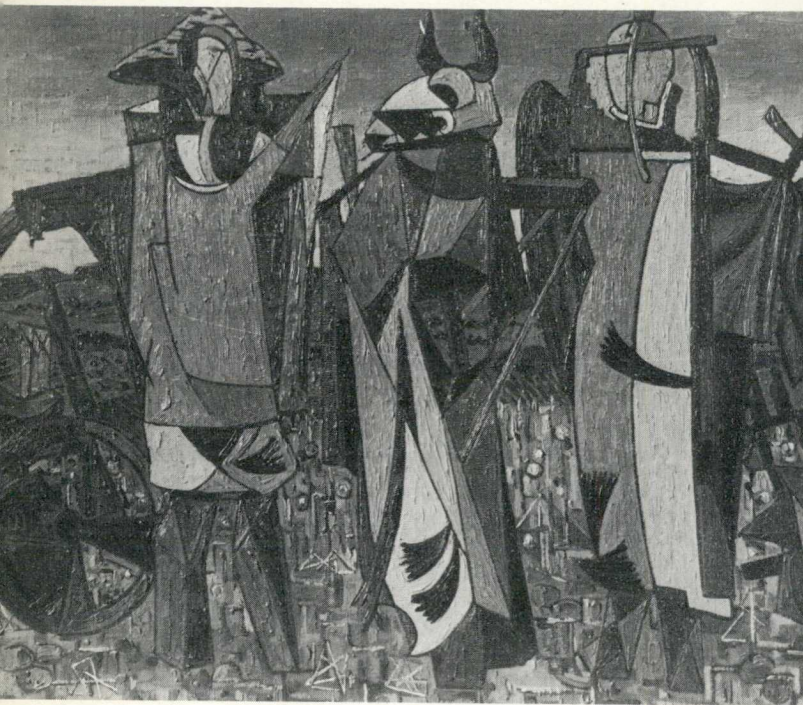
"COMPOSICION", 1955

"CANESTOLENDAS"



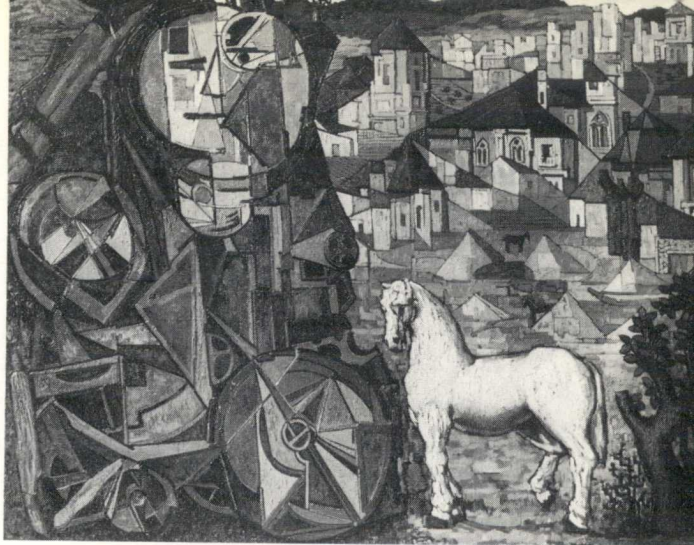


"BODEGON", 1957



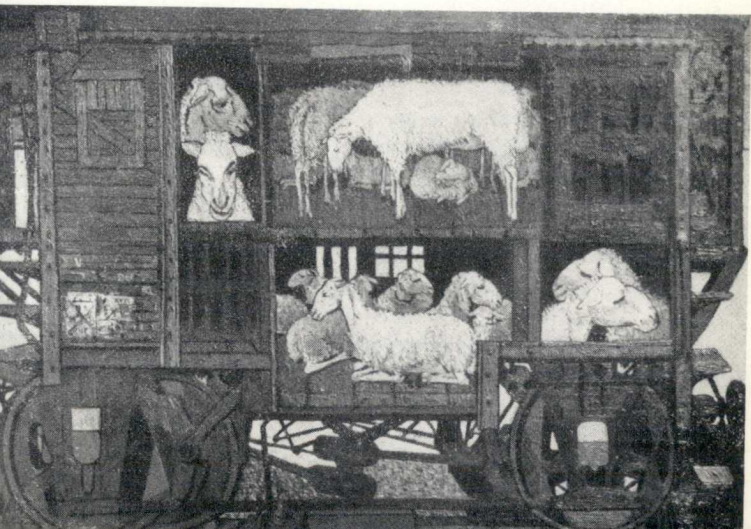
'ESPANTAPAJAROS', 1956





"EL PUEBLO"

"VIEJO VAGON DE GANADO"



"FAMILIA CAMPESINA", 1965





"RINCON DEL PUERTO", 1965

"BARCA VARADA", 1965



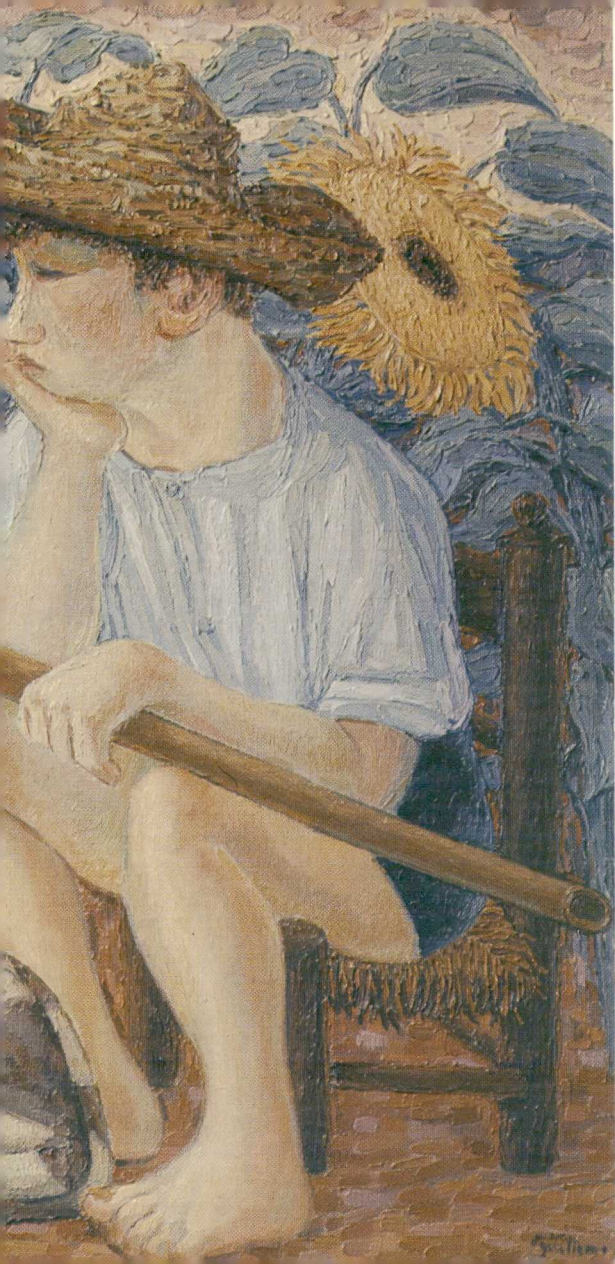


"NOCTURNO"

"ESPANTAPAJAROS"







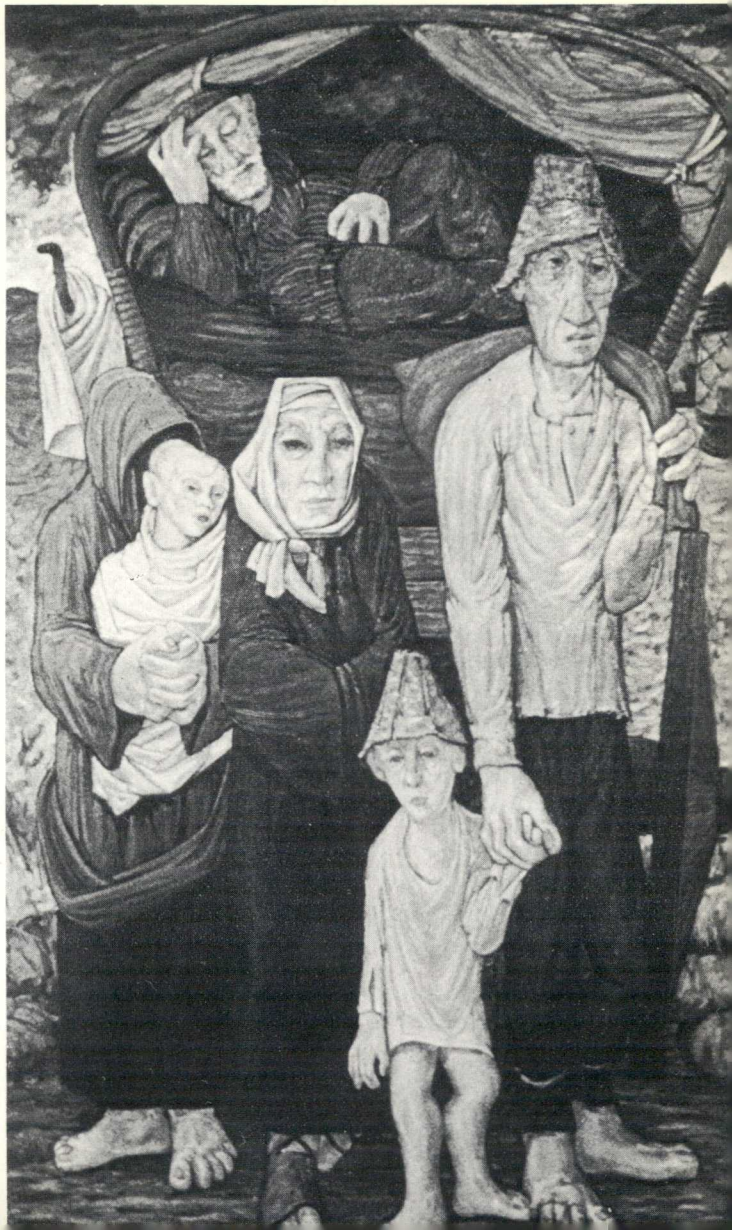
"EL PASTORCILLO",  
1966



"BODEGON DE LA PLANCHA"



"LA CARRETA", 1965





"NIÑO CON BARQUITO", 1967

## LA OBRA LITERARIA

La obra literaria de Juan Guillermo está integrada por una docena de relatos cortos, algunos fragmentos poemáticos —en prosa y en verso— y por las numerosas anotaciones de su diario personal, diario que se extiende desde 1961 a 1968 y ocupa seis gruesos tomos. En cantidad, esa obra no es muy considerable; y en cuanto a su calidad, no puede hablarse de ella en términos absolutos, como sería preciso hacerlo si se tratara de la única manifestación artística de su autor, caso que no es el de Juan Guillermo. Sus escritos deben considerarse siempre ligados a su personalidad pictórica: es a la luz de ésta como adquieren su verdadero significado, incluso desde el punto de vista estético.

A Juan Guillermo no le hubiera tranquilizado tal exégesis: él no sólo aspiraba con su literatura a crear un mundo expresivo independiente del de su obra plástica, sino que incluso, en un momento de su carrera, casi en los tiempos finales de la misma, estuvo a punto de

abandonar la pintura para dedicarse únicamente a escribir. No llevó a la práctica tal propósito. Pero su simple existencia indica hasta qué punto le sugestionaba la idea; de otro lado, revela la confianza que él tenía en sus posibilidades como escritor.

Juan Guillermo fue, indudablemente, un artista muy intelectual. Esa definición, que suele usarse frecuentemente con significaciones equívocas, la damos aquí como oposición a otro tipo de artista plástico dedicado a la exclusiva práctica de su arte, sin que le inquiete ninguna otra solicitud. Juan Guillermo no fue de esos. Durante sus años de estudiante en el Michelet había adquirido una formación auténticamente humanista, tan variada como sólida. Sus intensas y continuas lecturas posteriores (Camus, Faulkner, Capote, Kafka, Verlaine, etc.), mantuvieron y ampliaron su curiosidad inquisidora, el deseo de saber que había suscitado aquella formación. Con tales premisas, la expresión de la realidad a través de un sólo medio (el pictórico) debió parecerle al artista insuficiente en más de una ocasión (la continua búsqueda que significa la trayectoria de su pintura es no sólo consecuencia de perseguir un perfeccionamiento, sino también la prueba de una insatisfacción); por ello, el que intentara aprehender esa realidad utilizando otra herramienta distinta —la escritura— es un hecho perfectamente consecuente.

Los relatos de Juan Guillermo parten de su obra pictórica: ésta es un fragmento estático y corporizado de sus relatos; o, si se quiere, en atención a las prioridades, el relato es una prolongación movilizadora del cuadro. Cuando Juan Guillermo narra una historia, lo hace desde afuera: él es un espectador. Y lo que antes advierte al fijar su atención en los protagonistas y en su mundo circundante, son sus características externas, es decir: visuales. Luego, el protagonista reflexionará en voz alta, monologará consigo mismo: conoceremos algo

de su peripecia vital. Pero lo que principalmente retendrá el lector es la imagen plástica que va definiendo y estructurando la descripción objetiva del autor. En *Toni*, el relato de un viejo marino experto en el juego del dominó y en colocar certeramente sus salivazos, el episodio de su muerte será memorable no tanto por el acontecimiento en sí cuanto por la descripción del escenario en que ocurre, al pie de unos girasoles, próximo al mar: "Atardecía y la suave brisa marina mecía mansamente los grandes y granados girasoles que delimitaban el cobertizo. Los últimos rayos del sol iluminaban intensamente las corolas que, sobre la creciente oscuridad del cielo semejabán extraños y fulgurantes soles vegetales que emitieran por sus innumerables pétalos, una dulce y morada luz". El carácter eminentemente visual de la descripción es evidente; existe incluso una obra de Guillermo — "El pastorcillo", una de sus pinturas más poéticas y bellas — donde se refleja plásticamente el fulgor de esos "soles vegetales" (imagen que también es en sí misma un hallazgo expresivo dentro del propio ámbito literario). En otros textos igualmente descriptivos, el autor pone un gran énfasis en la definición de los colores: el "gris incierto del granito", el "enmarañado gris-amarillo del cabello", el "rosa sucio" de una mancha, etc. Pocos escritores repararían en la minuciosidad de esos detalles, salvo que fueran imprescindibles en el contexto del relato. Juan Guillermo lo hace porque, como pintor, está habituado a observarlos y a incorporarlos como elementos significativos en la estructura del cuadro.

También los fragmentos poéticos tienen esa característica descriptiva: al hablar de la claridad, que tiñe la pared de un "sucio rosa-gris", la define como "fría" y "descolorida", dos adjetivos de común aplicación plástica. Por último, cuando se refiere a la acción de la naturaleza, no puede evitar aludirla como si ella fuera un

pintor que en el ejercicio de la tarea hubiera fallado su "primera pincelada".

Desde otro ángulo, los relatos de Guillermo se insertan en el contexto de una narrativa realista, dentro de una tradición muy castellana cuyos representantes actuales podrían ser Cela y Ferlosio: crudeza e ironía y objetividad. Los escenarios son precisos y limitados (el campo, el E ar), con personajes muy definidos en una escueta y simple aproximación psicológica, y un lenguaje sencillo y servicial a los propósitos narrativos, carente de efectismos estéticos. Sus argumentos apenas tienen desarrollo: por lo general, el protagonista, en un momento crucial de su vida (la muerte o la toma de una decisión definitiva) rememora episodios de su pasado; esos protagonistas son seres humildes, transhumantes de tierra o mar, hombres de destino conformistas, sujetos a su hábitat y en perfecta simbiosis con el mismo. Quizás sea ésta una de las características más notables de esos relatos: la de lograr un "ambiente" sólido y congruente. Figuras y paisajes aparecen como aunadas en un "mismo espacio plástico" — la expresión es de Juan Guillermo — consecuencia y prolongación natural uno de otro. Guillermo conocía y amaba aquellos escenarios de tierra y mar; entendía a los hombres que lo vivían, y lo sufrían. En su prosa, económica y precisa, refleja la verdad, y por tanto la belleza, de sus observaciones que eran, también, parte de sus propias vivencias.

Por lo que respecta a su diario, sólo se conocen algunos fragmentos del mismo que hacen referencia al proceso de su actividad creadora como pintor. Esos fragmentos ya han sido glosados en otra parte de esta monografía. A tenor de los mismos, y de acuerdo con las informaciones que nos ha proporcionado su viuda, el contenido del diario es diverso: incluye la referencia a los detalles menudos de su vida cotidiana (llevar los niños al

colegio, por ejemplo) la reflexión sobre su trabajo (pasado, en curso o en mero proyecto), el comentario acerca de la actividad de sus amigos pintores, etc. Muchas páginas de esos cuadernos están cubiertas por dibujos, bocetos, etc.

Sin duda, el diario de Juan Guillermo podrá esclarecer muchos aspectos de su activa vida y de los resortes más íntimos de su trabajo, aunque no pueda ahora conjeturarse nada acerca de su validez desde un punto de vista más general. No obstante, la rica y profunda personalidad del pintor es un indicio de que esos textos excederán la mera peripecia autobiográfica para convertirse en un documento brillante y cierto de los años decisivos que vivió Juan Guillermo.

Las Palmas. Agosto, 1975. Enero, 1976.





## DOS TEXTOS DE JUAN GUILLERMO

### *Los niños y el mar*

La vieja, avanzando por la orilla, el cuerpo inclinado hacia adelante, intentando furiosa, torpe y obesa adelantarse al viento, salirse de él; la punta del delantal recogida en la mano apoyada en la cadera; la otra, desarticulada, grotesca al final de la manga negra, agitándola en el aire con rabia; los dedos muy abiertos. Sin dejar de caminar, a trechos casi regulares (existe cierta sincronización entre su ademán y el rítmico ruido de las olas), vuelve la cabeza y abriendo desmesuradamente la desdentada boca increpa a la niña que camina unos metros detrás de ella. Lo hace sin importarle que el sonido de sus palabras llegue a sus oídos, mecánicamente.

La nena va de su paso menudito rozando apenas la espuma que deja el oleaje en la arena. Su pelo rubio, hacia atrás, vivifica en pálidas llamas la brisa, y la naricita iluminada, recortándose sobre

el azul del mar, parece escoger lo más diminuto y exquisito de la colosal evaporación. Amarrado al extremo de la cuerda que la pequeña sujeta tras sí, con su trote saltarín, blandamente automático, el cachorro va dejando en leves huellas la grafía de su breve "pas de quatres".

La vieja, la niña, el perro, aunados entre sí por un mismo espacio, formando un triángulo de una obstinada voluntad que terminase en la indiferencia y la risa. La vieja, vociferando inútilmente por encima del verde clamor de las olas, como queriendo escupir a sus espaldas la furia que el levante restrega por su cara. La niña, ajena a lo que le rodea, los pies cubiertos de espuma, piensa divertida en las palabras de su abuela, que se ahogan en el agua turbia de la orilla y no le llegan.

El chucho, las orejas gachas, flácidas, aleteando en una imitación burda de alas, la lengua rosa, desesperadamente fuera, husmea en las ráfagas la posibilidad de encontrar una esquina para soltar un "pis".

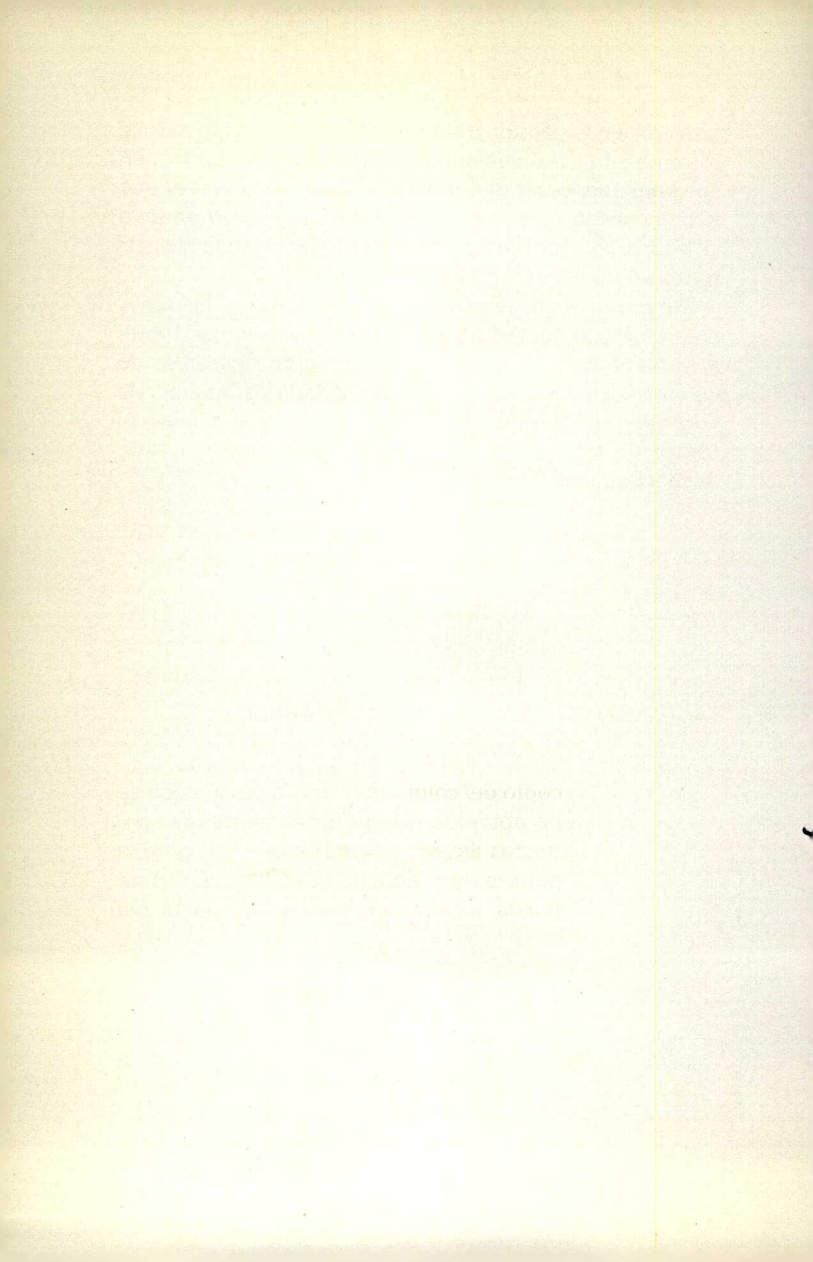
### *Por las mañanas*

Por las mañanas miro siempre la fachada de enfrente de casa... y, según el tono o la luz de sus ladrillos desteñidos, puedo adivinar el día que ha derramado el cielo. Hoy, desde la sombra del estudio, a través de los cristales, hace daño mirar el crudo resplandor que el sol pone sobre el muro. Es una claridad viva, pero fría de principios de primavera y descolorida: un brillo que tiene la pared de un sucio rosa-gris desabrido como si la naturaleza fallara su primera pincelada.

Debajo de la cornisa que limita el tejado, justo donde arranca el codo de la cañería que desagua la gotera, tienen, por lo que veo, su nido una pareja de gorriones. Me entenece y me colma de esperanza la incesante

tarea de estos pájaros urbanos; el ir y venir de su nido al torrente luminoso que inunda la calle, persiguiendo, con su vuelo nervioso y diminuto — juguete ingenioso al que le dan cuerda —, los invisibles insectos, y sembrando, a la altura de mis balcones, la intrincada estela de sus trinos sobre el ruido de los motores.

Me enternecen, me colman de esperanza y les estoy agradecido de remedar para mí todas las auroras, frente a mi ventana, la inmensa paz del campo perdida, de llenar mi corazón con la música olvidada de los ríos, de adornar mi soledad con las amapolas que crecen al borde de los caminos y, con su puntiagudo canto, despertar mi libre albedrío.



## **EL PINTOR ANTE LA CRITICA**

RAMON D. FARALDO

Ya digo que su determinación es la de un clásico: la de un primitivo, mejor. ( ) Me hace pensar en ello la aspiración de calma de sus ejecuciones, frente a la de drama, habitual en los modernos: su constructividad meticulosa, su gusto por el pormenor; la pasión de la obra bien hecha, bien acabada, su "seriedad". También me sugiere lo mismo su concepto del color, en el que la persuasión se ha obtenido no por la fuerza de los contrastes llevados al máximo — como en la pintura triunfante de nuestros días — sino por la unidad orgánica y compacta del conjunto. ( ) Es toda una pintura de hombre. La lucha interior del artista se ha sublimado... aquella lucha es la razón de ser de su calma; la fundamenta humanamente, la da el prestigio viril de lo que ha costado mucho. Cuadros como las eras de Jadraque, de una preciosa impregnación cereal, nos autorizan a hablar de una

maestría difícilmente alcanzada, dos veces ejemplar; por lo que ha llegado a ser y por lo cara que ha debido pagarse.

(en "Ya", 30 marzo 1952).

## A. DEL CASTILLO

...podemos incluirle (a J. G.) entre los realistas mágicos, aunque quizás sea más cercano su parentesco con la realidad inmediata, cuya esencia extrae en dibujos y notas acuareladas, con las cuales ejecuta los lienzos que en última instancia son confrontados con el natural. Pero en oposición a la comunión directa con la naturaleza de los realistas y en especial los impresionistas, se inclina, según él mismo dice, por poner aire entre el modelo y la pintura. El carácter subjetivo de la creación es así más personal.

Dando por sentada esta premisa, para Juan Guillermo la belleza de un cuadro debe tener como fundamento la armonía lineal, esto es composicional. En sus lienzos, en efecto, el juego de las líneas sigue unas consignas de un rigor absoluto. En segundo lugar entra el factor cromático. El color no rompe los ritmos lineales. Su misión es expresiva del sentimiento con que ve la naturaleza. Este brioso canario pinta el paisaje castellano en forma dramática. No hay ciertamente literatura ni apetencias de tragedia, pero por el colorido de entonaciones doradas hacia lo ardiente, para todas las tonalidades, se aparta de la visión liricocromática de Benjamín Palencia. En este sentido creemos percibir una reversión hacia los módulos de la pintura española a través, quizás, de Gutiérrez Solana. ( ) Los lienzos de Juan Guillermo tienen luz propia y su misión,

más que consecuencia obligada del color, tiene como fin situar los objetos en el espacio, esto es, en el sitio que la ordenación de la vida del cuadro por la construcción les ha reservado.

(en "Diario de Barcelona", 19 de marzo 1953).

## L. FIGUEROLA FERRETTI

Juan Guillermo, como algunos pintores de su promoción, había llegado a su etapa anterior a la actual con una producción mantenida de estimable calidad, pero tal vez de una identidad sostenida un tanto monótona; creo que en aquella ocasión de hace unos tres años aludí a ello en mi comentario, y aunque no me atribuyo la posibilidad virtuosa del reactivo crítico, sí quiero subrayar la magnífica elevación del carácter general de la obra de ese pintor que sin duda ha sabido desechar el comodín de una posición conquistada para entregarse a un enriquecimiento general de su pintura. El factor imaginativo peculiar de todo auténtico artista, incapaz de acomodarse a un repertorio limitado, ha experimentado en nuestro pintor un notable incremento; persisten, en verdad, ciertos elementos, antes puntuados, de su especial predilección, pero a ellos se han añadido otros nuevos que amplían la ancha galería de sus producciones, de una pintura que marca época en su magnífica trayectoria ascendente.

(1956).

## RAFAEL MORALES

Cuánto drama hay a veces en esos rostros, cuánta

tensión. Y, sin embargo, el pintor no lo expresa con un realismo a flor de piel, sino con una idealización o esencialización del drama. Los rostros que se asoman a una pelea de gallos —pongo por ejemplo— pudieran servirnos para aclarar cuanto afirmamos. Hay tristeza, hay soledad y silencio. Lo hay en esa s ovejas de ojos tristísimos donde el destino amargo que engendra su propia naturaleza está pintado, captado por el color y por la intuición del pintor, de este pintor que sin hacer *literatura* va más allá del mundo que el pincel puede abarcar en el terreno de su materia propia, la del dolor y de la forma, porque Juan Guillermo es un pintor trascendente. ( ) Juan Guillermo busca las esencias de la realidad y por eso, precisamente, no es un pintor realista. Capta, por ejemplo, el drama, pero lo idealiza en su esencia, sin rehuirlo, es decir, Juan Guillermo viene a entregarnos el espíritu de lo real y no la realidad misma. Sin embargo, en esta gran pintura no hay evasión ni cobardía, puede haber deformación poética como cuando nos muestra la raspa descarnada de un pescado que idealiza con rosas y azules, pero donde el ojo está abierto hacia un infinito para quitar el dolor de las pequeñas cosas. Y junto a la raspa sangrante, el acero de la bicicleta del afilador, donde ya no vemos el azul tierno del pescado, porque ese azul se nos ha hecho, en claro contraste de gran eficacia expresiva, duro e impasible como el ojo silencioso y frío que nos mira implacable desde su muerte.

(Prefacio del catálogo de la exposición en el Ateneo de Barcelona, 9 febrero 1957).

## M. SANCHEZ CAMARGO

Juan Guillermo, en esta época confusa, ha sido un solitario. Desde su estudio atalaya del viejo Paseo de la



Castellana, ha visto cómo unos y otros corrían en busca de la fórmula milagrosa que les diera gloria y satisfacción. El ha preferido encontrar cada día aumentada su paz, contento su sosiego. Para ello era preciso estar a solas consigo mismo en permanente diálogo entre la tela, el color y las formas; era necesario, después de andar — no viajar — por los campos de Jadraque, al buen compás de los consejos de Berceo y versos de Machado, quedarse a solas muchas horas; fuera de tanta ida, de tanta venida... ( ) Juan Guillermo es un arquitecto de la pintura. Huye de la facilidad; de la temible mancha; del equivocado boceto; de ese amagar y no dar tan frecuente; tan propicio para que parezcan las cosas lo que no son en realidad. Los lienzos de Juan Guillermo admiten la medida-oro. Están contruídos a conciencia, con ciencia, con paciencia lírica... Cada toque de pincel, cada hallazgo del color, es el resultado de muchas meditaciones entusiastas; de muchos silencios, de largas miradas por los hombres y los campos... Es una pintura fundamental siempre concebida en una órbita propia, con macizo eje, y también con rumor de pájaros en torno.

(Prefacio del catálogo de la exposición en la Dirección General de Bellas Artes,  
Madrid marzo, 1960).

## RAMON SOLIS

Juan Guillermo, como cada quisque, tiene su alma en su armario. En este caso, el armario es su corpachón macizo, bien pegado al suelo, su gesto amable y acogedor, su mano siempre tendida a la amistad y su sonrisa franca y leal. Dentro está su alma pugnando por salirse fuera. Cuando Juan Guillermo — que es un gran pintor — pinta, se va dejando el alma en sus cuadros.

Podrá variar la técnica, podrá variar la temática en ese continuo renovarse de su inquieto y maduro temperamento de artista, pero en la diversidad de su obra siempre nos encontraremos el común denominador de su fuerte personalidad, con el común denominador de su sinceridad. Porque la gran virtud de Juan Guillermo es que ha depurado su arte mirando siempre hacia el interior de su alma, auscultando día a día su pensamiento, buscándose a sí mismo, en la meditación y el estudio; y consecuencia de este escarbar en sus sentimientos es la austeridad de su pintura.

(Prefacio en el catálogo de la exposición en el Ateneo de Madrid, 1965).

## A. M. CAMPOY

Juan Guillermo, con aires sutilmente renovadores en su trayectoria, exalta a categoría de belleza las cosas menos ostentosas del vivir cotidiano: la pérdida majada, las barcas que se enjugan al sol, la oscura noticia campesina, y la doméstica felicidad de los pájaros, que lo enternecen y lo colman de esperanza. ( ) Se trata, en definitiva, de una obra evolucionada, hoy más rica que ayer y, posiblemente, casi granado anticipo de mañana. Juan Guillermo ha evolucionado con grandísima fortuna, su pincel es más suelto, más jugosa su paleta, más fresca su dicción. Creo que su versión del mundo campesino es la más feliz que hoy tenemos en España, la más dramática y la menos tremendista, y también la menos superficial. Es ésta, sobre todo, su pintura, pero su proyección sentimental no es menos extraordinaria.

(en "A B C" 28 abril 1965).

## JUAN RODRIGUEZ DORESTE

Esta dramática desazón, este afán por exaltar los trazos definidores de la realidad, reduciéndola a un sustrato expresivo, a una deliberada, vehemente y gráfica desfiguración, tras la cual se perfila la significación esencial del modelo, constituye la básica concepción estética del arte de Juan Guillermo. A su mejor servicio, como aliados indeclinables, supo poner un empaste jugoso, una gama matizada, tan honda como austera, una pincelada ancha y suelta, un diseño certero y sobrio que patentiza su maestría. Y bañándolo todo, un cariño indulgente e infinito por cuanto recorre su ávida mirada de artista auténtico y de hombre bondadoso. Kandinsky decía que el cuadro es un trozo de hielo en el que arde una llama. Los de Juan Guillermo son más bien candentes rescoldos, brasa encendida en que los sabios tintes de la paleta se funden con el bálsamo mágico de su genuino y comprensivo amor. Es precisamente este aura de ternura humana que todo lo envuelve, lo que confiera a sus cuadros, tanto más evidente cuanto menor es la jerarquía física del modelo, esa especie de acento o irrisación poética que ennoblece las cosas, que sublima su expresión, que las eleva a planos por donde parecen circular serenos y puros aires de permanencia, de eternidad.

(Prefacio del catálogo de la exposición antológica en "El Museo Canario",  
Las Palmas, mayo 1969).

## ENRIQUE SALGADO

En la obra de Juan Guillermo queda, en parte, el

reflejo de su tremenda y variada personalidad. Su pintura ha ido mostrando el camino del artista, el dominio progresivo del oficio, las orientaciones iniciadas y abandonadas, la variación de la temática, desde lo anecdótico a los motivos que calan en la vida humana y a los simbolismos sociales y de la raza ( ). Los cuadros de Juan Guillermo tienen el enorme poder de transmitir la inquietud del autor, de sugerir ideas. Para ello estaban pintados; cada figura, cada actitud, cada color, tenía su propia significación en la unidad del conjunto; su explicación del porqué de cada cosa, de las dudas planteadas al hacerlo, permitían calar a fondo en la creación de cada obra y en el motivo estético, humano o social que la justificaba. Juan Guillermo tenía la humildad, y la inteligencia, de aceptar las críticas de sus obras nacientes; sólo ante la insistencia machacona, con intención de oírle, terminaba diciendo: "¿Sabes lo que te digo...?" Y se le oía.

(en *Medicamenta*. Núm. 463. 15 mayo 1969).

## RAMON SAEZ

Sí, allí estaba la pintura suya en la querencia española. El quería parecer un taumaturgo con todos los establecimientos del cuadro repletos de sentido, de gentes, de ventanas... Aquello se había convertido ya en una gran cacería universal. Allí estaban los carneros, los establos, los vagones de mercancías, los ghettos, los calabozos, las cocinas rudimentarias, la sal y la pimienta, los fragmentos portuarios... El pintor canario iba inundando de rústica belleza y santa alacridad lo que otros querían olvidar. Era un existencialismo afirmativo. Ya no cabía más. Pasaban los cuadros como vagones de tercera con todos los departamentos ocupados. Y, sin

embargo, nunca se contempló un deseo de libertad tan sincero ni una imprecación tan honda (). Allí estaban sus retratos pintados, esculpidos, con esa fuerza resolutiva con que se hacen los bajorrelieves esmaltados. Eran incisivos e iriscentes, como pequeños núcleos armados. Representaban la sedición del pintor frente al modelo, y del modelo frente al espectador.

(en "Medicamenta", 1969).

## ROSA MARTINEZ DE LA HIDALGA

Adscribir a un estilo definido la pintura de Juan Guillermo resulta tarea difícil de realizar, dado que su obra, sometida a un continuo proceso renovador, fue introduciendo modalidades que fueron absorbidas por su capacidad devoradora. Síntesis de arraigado españolismo y de tragedia, sus campos arrebatados de color, de materia erosionada y ritmos agresivos, evocan ante el espectador matices de un fauvismo personalizado, donde la figura aparece distorsionada y patética, alumbrando en el lienzo espantapájaros monstruosos y bodegones tétricos. Ese dramatismo se hace a veces agobiante en las obras que pintó en los años cincuenta, donde las formas aparecen apretujadas en un tenso equilibrio bidimensional de trazo acusado y colores intensos. Todo ello resultaba compatible en el artista, atento también a otras sollicitaciones de tipo con trasfondo surrealista, que derivaría posteriormente en un expresionismo agigantado.

(1974).

## CARLOS AREAN

El hecho de que Juan Guillermo hubiese vivido largos años en París, en donde realizó estudios plásticos y extraplásticos, no le impedía sentir una enorme atracción por la temática campesina y por la circense. Sus colores eran muy ricos y parisinos y en su manera de compartimentar el espacio había a menudo ecos del constructivismo cerebral de Torres García. La pincelada de Juan Guillermo solía ser corta y jugosa, con ponderados efectos de materia y gran capacidad de vibración. Todo ello le permitía intensificar la variedad de las formas, incluso en sus creaciones de carácter neomodrianesco. Había, por otra parte, en esas obras una acumulación de figuras y objetos que podía resultar a veces agobiante, pero que intensificaba los sustratos expresionistas que con muy diversas dosificaciones puede rastrearse en casi todas sus obras. Su máxima monumentalidad la alcanzaba Juan Guillermo en sus lienzos campesinos que podrían competir en seriedad, sobriedad racial y grandiosidad de construcción con los del mejor Guinovart paleosocialista, o con los del mejor Zabaleta. En sus últimas obras. La expresividad intensa se alcanza con menos recursos y de una manera más natural y apegada a las realidades de los hombres de tierra, transfigurados con ternura y amor, pero sin ninguna suerte de mixtificación.

(en "Noticias Médicas", 29 diciembre, 1974).

## JOSE HIERRO

Juan Guillermo, uno de aquellos artistas que en la

postguerra andan buscándole el rostro a la actualidad. Un cierto fovismo inicial, disciplinado por el orden —Torres García o el cubismo— desembocarían en este arte suyo tan sólido y soleado, tan sano y plácido. La irrupción del informalismo no fue capaz de arrastrarlo en su torbellino. Prosiguió, y en sus últimos tiempos parecía atisbar rumbos más libres. Se renovaba sin ceder, ganando en imaginación, en frescura de toque, siempre dentro de sus esquemas rigurosos. En esta exposición antológica sorprende, sobre todo, la actualidad de una pintura que precisamente por inmediata, podría haber sufrido el paso del tiempo. No sucede así, como es natural, en quien fue honesto, grande, sin genialismos; artista de cuerpo entero, con un mundo muy vasto y rico, que había comenzado a manifestarse con toda su pujanza.

(en "Nuevo Diario", 24 noviembre, 1974).

## JULIO ORTIZ VAZQUEZ

Sin la prisa del vanidoso, sin remilgos de falsa modestia, con naturalidad muy distante del teatro con que otros artistas "preparan la escena" hasta para sus amigos, Juan se prestaba fácilmente a enseñarnos lo que estaba pintando desde nuestra última visita. Y luego, ante cada cuadro, solicitaba nuestra opinión. "¿Qué te parece esto?" Nos animaba a razonar por que ésto nos gustaba y aquéllo no; y tenía en cuenta nuestras razones, para rechazarlas o aceptarlas. Le interesaba nuestra opinión porque no era ni la del artista, ni la del crítico profesional, ni siquiera la del "entendido"; y él quería apreciar el impacto de su pintura sobre las personas de sensibilidad artística medianamente cultivada, pero no profesionalizada. He

visto a Juan ante tantos de sus cuadros, a lo largo de los años, que me parece estarle viendo todavía cada vez que contemplo uno de ellos.

(Prefacio del catálogo de la exposición antológica en "Galería Lienzo", Madrid, 1974).



## CRONOLOGIA

### 1916:

- Nace Juan Guillermo Rodríguez Báez en Las Palmas de Gran Canaria, el 25 de junio.

### 1924:

- Se traslada con su familia a París.

### 1924-36:

- Cursa el bachillerato en el *Lycee Michelet*, de París. Clases de dibujo.

### 1934:

- Obtiene el Premio "Crayons Conté". París.

### 1936:

- Regresa con su familia a Las Palmas.

### 1936-39:

- Combatiente en la guerra civil española.

**1940:**

- Primera exposición individual en Las Palmas.

**1941:**

- Se traslada a Madrid. Trabajos de decoración y escenografía.

**1943:**

- Exposición en la galería Dardo, Madrid.

**1945:**

- Exposición en la galería Macarrón, Madrid, y en el Gabinete Literario, Las Palmas. Obtiene Medalla de Mérito en el Salón de Otoño, Madrid.

**1946:**

- Exposición en la galería Marabini, Madrid.

**1950:**

- Exposición en la galería Buchhol, Madrid.

**1951:**

- Exposición en la galería Macarrón, Madrid, y en la galería Lima, Perú.

**1952:**

- Exposición en la galería Libros, Zaragoza, y en la galería Biosca, Madrid. Obtiene la Tercera Medalla en

la exposición nacional de Bellas Artes, Madrid, y el segundo premio "Arte en el Fútbol", Madrid.

### **1953:**

- Contrae matrimonio con Carmen F. Cancela. Exposición en la galería Caralt, Barcelona, y en la Asociación Artística Vizcaína. Obtiene el segundo premio "Christmas", del Ateneo de Madrid, y el accésit en el Concurso Nacional de Bellas Artes, Madrid.

### **1956:**

- Exposición en la sala de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid. Obtiene el premio "Dos de Mayo" del Instituto de Cultura Hispánica, Madrid.

### **1957:**

- Exposición en el Ateneo, Barcelona, y en la galería Sur, Santander. Obtiene la segunda medalla en la exposición nacional de Bellas Artes, Madrid.

### **1958:**

- Obtiene el segundo premio Provincial de Bellas Artes, Alicante.

### **1959:**

- Obtiene el segundo premio de concurso "Feria de Montilla".

### **1960:**

- Exposición en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, y en el Museo de Arte Moderno, de Bilbao.

**1963:**

- Exposición en las Escuelas de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, Salamanca.

**1965:**

- Exposición en la Sala Santa Catalina, Ateneo, Madrid.

**1968:**

- Muere Juan Guillermo en Madrid, el 15 de abril.

**1969:**

- Exposición antológica en el Museo Canario, Las Palmas.

**1974:**

- Exposición antológica en la sala Lienzo, Madrid.

## EXPOSICIONES ANTOLOGICAS

- Desde 1944, Juan Guillermo ha participado en todas las Exposiciones y Concursos Nacionales de Bellas Artes.

### 1952-54-56

- Bienales Hispanoamericanas.

### 1950:

- Arte Español. El Cairo. Decenio de Arte Moderno. Buenos Aires.

### 1953:

- Arte Español, Santiago de Chile. Pintura Española, Lima. Arte libre, París.

### 1954:

- Bienal de Sao Paulo.

### **1956:**

- Antología Bienal Hispanoamericana, Ginebra.

### **1958:**

- Pabellón español en la Exposición Universal, Bruselas.

### **1959:**

- 20 pintores españoles, Lisboa, y en otras colectivas celebradas en Venezuela, Nueva York, Méjico, etc., así como en numerosas ciudades de España.

## **MUSEOGRAFIA**

Poseen obra suya el Museo de Arte Moderno, Bilbao; Museo de Arte Contemporáneo, Madrid; Museo Provincial de Bellas Artes, Las Palmas; Ayuntamiento de Las Palmas; Diputación Provincial de Alicante; Diputación Provincial de Montilla; Banco Ibérico, Madrid y Las Palmas; Dirección General de Bellas Artes, Instituto de Cultura Hipánica, y diversas galerías y colecciones privadas españolas y extranjeras.

## ESQUEMA DE LA EPOCA

### 1905:

- Vlaminck y Derain se interesan por las máscaras negras. Gaudí realiza la Casa Batlló. Aparición del fovismo francés.

### 1907:

- Picasso pinta *Bailarín Negro* y *Les demoiselles d'Avignon*.

### 1911:

- Kadinsky pinta la primera acuarela abstracta.

### 1912:

- Aparición del orfismo.

### 1917:

- Objetos y relieves dadaístas de Duchamp, Man Ray y Arp.

### **1918:**

- Fundación de la Escuela Luján Pérez, en Las Palmas.  
Fundación de la Bauhaus, en Weimar.

### **1920:**

- Se publica "La España negra" de Solana.

### **1922:**

- Manifiesto de los pintores mexicanos, Ribera, Siqueiros, Orozco.

### **1924:**

- Se publica el "Manifiesto del surrealismo", de André Bretón.

### **1927:**

- Muere Juan Gris. Faure publica "L'Espirt des Formes".

### **1929:**

- Primera exposición de los alumnos de la Escuela Luján Pérez.  
Exposición universal de escultura, en París.  
Exposición universal en Barcelona.

### **1932:**

- Fundación, en París, del Grupo Abstracción-Création.



Publicación del primer número de *Gaceta de Arte* (Febrero), en Santa Cruz de Tenerife.

**1933:**

- Retrospectiva de Vlaminck en la galería Bernheim. Establecimiento de los primeros campos de concentración en Alemania.

**1936:**

- Se inicia la guerra civil en España.

**1937**

- Picasso pinta *Guernica*.

**1938:**

- Batalla del Ebro. Sartre publica "La Náusea".

**1939:**

- Fallece Antonio Machado. Termina la guerra civil española.

**1940:**

- Bretón, Leger, Ernst, Dalí, Mason en EE. UU. Asesinato de Trotsky.

**1942:**

- D'Ors crea el Salón de los Once y la Academia Breve de Crítica de Arte. Exposición de Pancho Cossío en

Estilo, Madrid. Ceta publica *La familia de Pascual Duarte*, y Albert Camus *L'étranger*.

**1945:**

- Fallecen Zuloaga, Solana y Sert.

**1947:**

- Fallece Pierre Bonnard. Comienza a publicarse la colección de poesía "Adonais".

**1948:**

- Se funda el Grupo "Dau-al-set", en Barcelona. Ceta publica *Viaje a la Alcarria*.

**1949:**

- Mueren Ensor y Torres García. Burri utiliza la arpillerá. Guerra en Indochina.

**1950:**

- Se funda en Las Palmas el Grupo *Ladac*. Fallece Max Beckman. Restablecimiento de las relaciones diplomáticas con España.

**1951:**

- I Bienal Hispanoamericana de Arte. Picasso pinta "Los fusilamientos de Corea".

**1953:**

- Curso de arte abstracto en la Universidad de Me-

néndez Pelayo, en Santander. Celebración del último de los "Salones" dorsianos.

**1955:**

- Fallece Emil Nolde. España ingresa en la ONU. Primeras arpilleras de Millares.

**1957:**

- Fundación del Grupo *El Paso*. Primer Sputnik ruso.

**1958:**

- Muere Vlaminck.

**1960:**

- Muere Marañón. Conflictos en el Congo y Senegal.

**1963:**

- Fallece Braque. Asesinato de Kennedy. Pabellón Español en la Feria de Nueva York.

**1966:**

- Muere André Bretón. Abolición del "Índice" vaticano.

**1967:**

- Revolución cultural china. Muere Magritte.

**1968:**

- Independencia de Guinea. Fallece Leonardo Fujita.



## BIBLIOGRAFIA

### 1. Obras generales

- AGUILERA CERNI, Vicente: *Panorama del nuevo arte español*. Madrid, 1966.
- AREAN, Carlos: *30 años de arte español*. Guadarrama. Madrid, 1972.
- CAMPOY, A. M.: *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*. Madrid, 1973.
- FARALDO, RAMON D.: *Espectáculo de la pintura española*. Madrid, 1953.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La pintura española del siglo XX*. Madrid, 1973.
- LARCO, J.: *Pintura española moderna y contemporánea*. Madrid, 1955.
- MORENO GALVAN, J. M.: *Pintura española actual*. Madrid, 1960.
- RODRIGUEZ AGUILERA, C.: *Antología del arte español contemporáneo*. Barcelona, 1965.
- SANCHEZ CAMARGO, M.: *Pintura española contemporánea: La Escuela de Madrid*. Madrid, 1954.

## 2. Monografías y catálogos

- MORALES, Rafael: *Juan Guillermo*. Ateneo Barcelonés. 1957.
- SANCHEZ CAMARGO, M.: *Juan Guillermo*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1960
- SOLIS, Ramón: *Juan Guillermo*. Ateneo de Madrid, 1965.
- RODRIGUEZ DORESTE, Juan: *Juan Guillermo*. El Museo Canario. Las Palmas. 1969.
- SALGADO, Enrique: *Juan Guillermo*. Medicamenta, núm. 463. 15-15-1969.
- ORTIZ VAZQUEZ, Julio: *Recuerdo de Juan*. Sala Lienzo. Madrid, 1974.

## 3. Reseñas

Las exposiciones de la obra de Juan Guillermo fueron objeto de numerosas reseñas en periódicos y revistas especializadas. Incluir en la presente publicación esa bibliografía completa ocuparía un espacio excesivo. No obstante, señalamos — a título indicativo de la atención que suscitaba el arte de este pintor — el nombre de algunos de los críticos que las firmaban: José Camón Aznar, Figuerola Ferretti, Castro Arines, Alfredo Marqueríe, Lloséns y Marañón, Eugenio D'Ors, C. A. Areán, Enrique Azcoaga, Sánchez Marín, Marino Gómez Santos, A. del Castillo, Angel Marsá, C. Rodríguez Aguilera, Luis Travazo, Eugenia Serrano, C. Lasterra, Manuel Arce, Lafuente Ferrari, Jesús Suevos, Vázquez Zaomora, R. Manzano, L. F. Vivancos, Juan Antonio Cabezas, Ramón Saz, etc.

# I N D I C E

	Pág.
EL HOMBRE .....	7
LA PINTURA .....	19
LÁMINAS .....	33
LA OBRA LITERARIA .....	49
DOS TEXTOS DE JUAN GUILLERMO .....	55
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA .....	59
CRONOLOGÍA .....	71
EXPOSICIONES ANTOLÓGICAS .....	75
ESQUEMA DE LA ÉPOCA .....	77
BIBLIOGRAFÍA .....	83





## COLECCION

### "Artistas Españoles Contemporáneos"

- 1/ **Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopena.
- 2/ **Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/ **José Lloréns**, por Salvador Aldana.
- 4/ **Argenta**, por Antonio Fernández Cid.
- 5/ **Chillida**, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/ **Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
- 7/ **Victorio Macho**, por Fernando Mon.
- 8/ **Pablo Serrano**, por Julián Gallego.
- 9/ **Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó.
- 10/ **Guinovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/ **Villaseñor**, por Fernando Ponce.
- 12/ **Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
- 13/ **Barjola**, por Joaquín de la Puente.
- 14/ **Julio González**, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/ **Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
- 16/ **Tharrats**, por Carlos Areán.
- 17/ **Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
- 18/ **Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/ **Failde**, por Luis Trabazo.
- 20/ **Miró**, por José Corredor Matheos.
- 21/ **Chirino**, por Manuel Conde.
- 22/ **Dalí**, por Antonio Fernández Molina.
- 23/ **Gaudí**, por Juan Bergós Massó.
- 24/ **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.

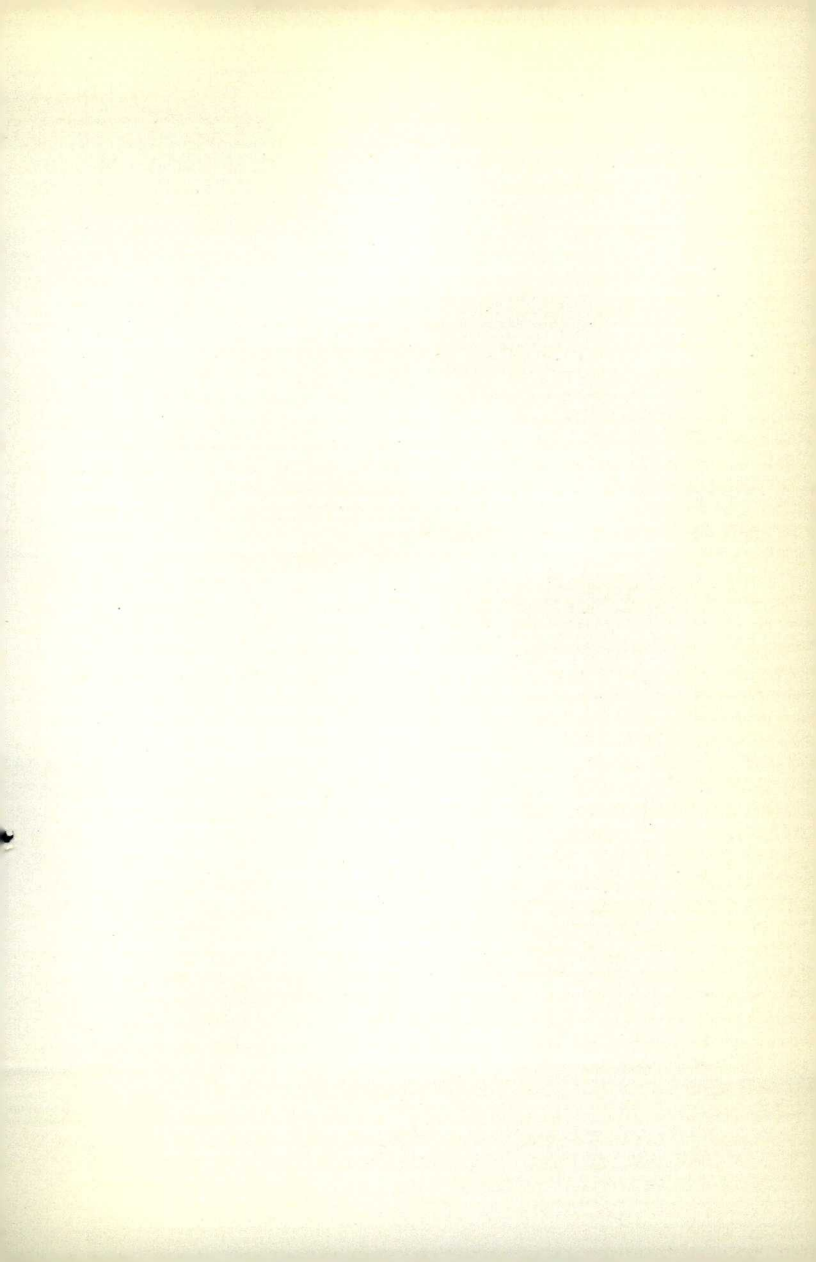
- 53/Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.  
54/Pedro González, por Lázaro Santana.  
55/José Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.  
56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.  
57/Fernando Delapuerta, por José Luis Vázquez-Dodero.  
58/Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.  
59/Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.  
60/Zacarías González, por Luis Sastre.  
61/Vicente Vela, por Raúl Chávarri.  
62/Pancho Cossío, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.  
63/Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.  
64/Ferrant, por José Romero Escassi.  
65/Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.  
66/Isabel Villar, por Josep 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 José 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. Arroyo.  
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 del 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. Montsalvatge, 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 V. Aguilera Cerni.  
108/Eduardo Vicente, por R. Flórez.  
109/García Ochoa, por F. Flores Arroyuelo.  
110/Juana Francés, por Cirilo Popovici.

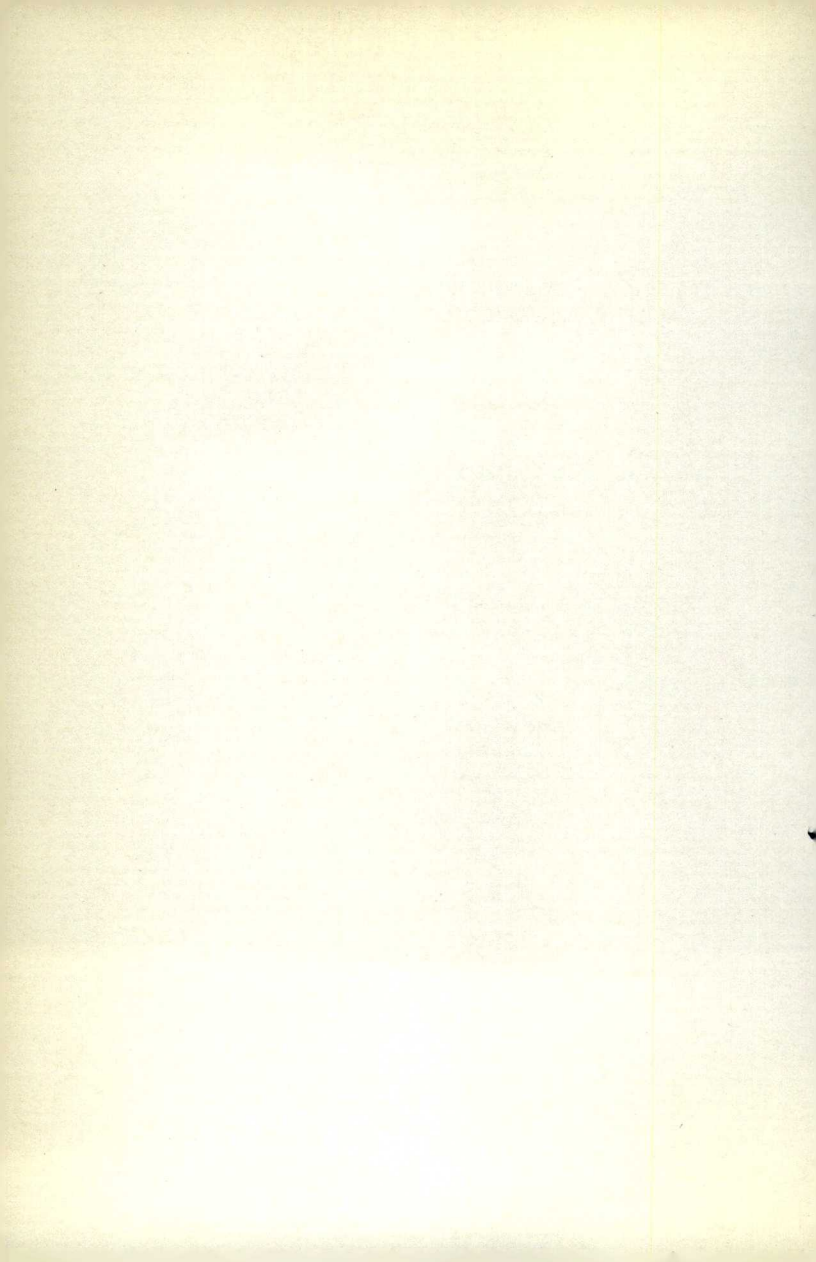
- 111 / **M. Droc**, por J. Castro Arines.  
112 / **Ginés Parra**, por Gerard Xuriguera.  
113 / **A. Zarco**, por Rafael Montesinos.  
114 / **D. Argimón**, por Josep Valles Rovira.  
115 / **Palacios Tardez**, por Julián Marcos.  
116 / **Hidalgo de Caviedes**, por Manuel Augusto García de Viñolas.  
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 Antonio 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 Westerdhal.  
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 Soría**, 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.



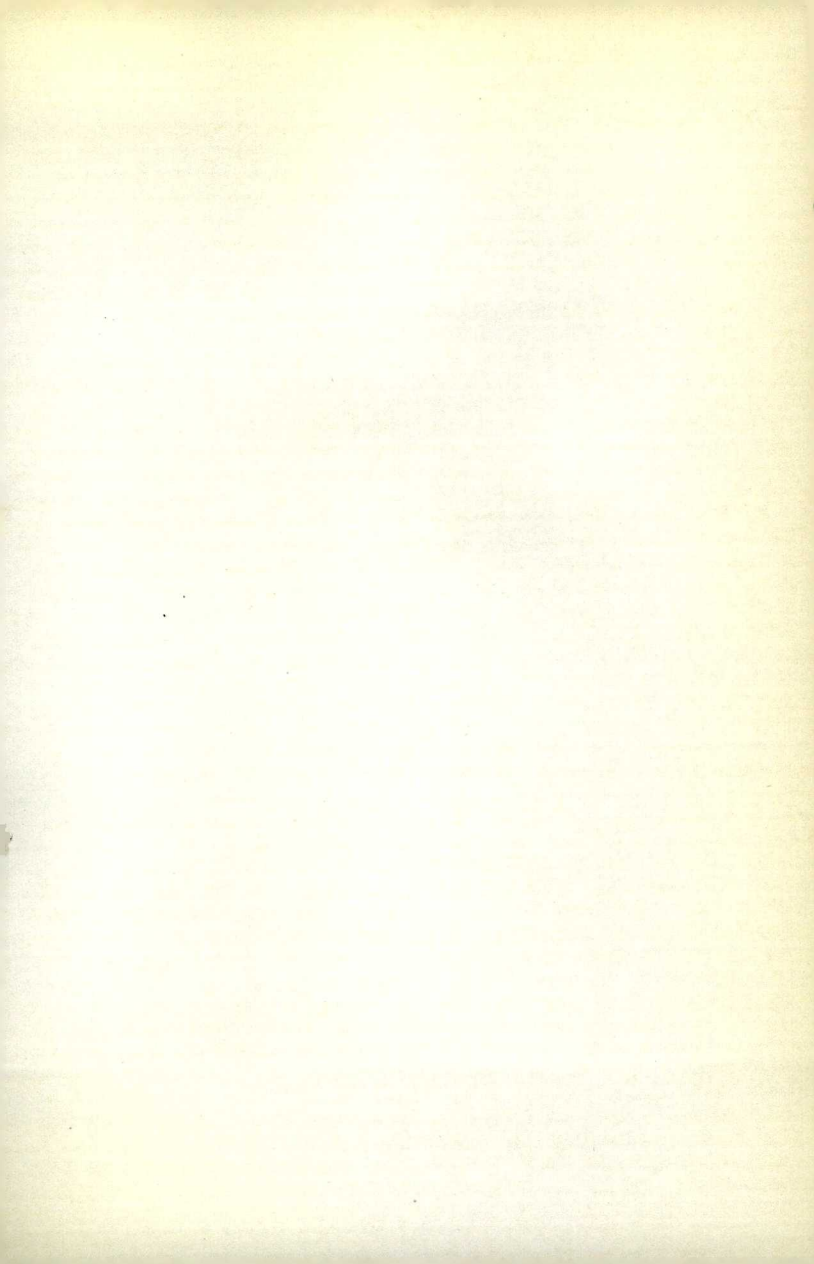
Esta monografía sobre la vida y la obra  
del pintor Juan Guillermo ha sido reali-  
zada en Arganda del Rey, (Madrid) en  
los talleres de Gaez, S. A.















Guillermo, un hombre profundamente bueno, amigable, campechano, comprensivo, no se complació nunca en la miseria del mundo que su obra reflejaba. Ese mundo es dramático, pero no tremendista; patético, pero no grosero, resignado, pero no indiferente. Hay, sobre todo, en la pintura de Juan Guillermo un gran aliento poético: una poesía que funde verdad y belleza como consecuencia final de un trabajo honesto, meditado, lleno de intuición y sabiduría.

Como escritor, sus textos breves, insisten en el tratamiento de su mundo habitual: gente humilde del campo y de la playa. El "diario" del pintor registra, al compás del azar cotidiano, sus reflexiones acerca de las funciones de la pintura, sobre su propia obra, etc.

Juan Guillermo nació en Las Palmas de Gran Canaria, en 1916; residió bastantes años en París (entre 1924 y 1936); a partir de 1940 lo hizo en Madrid ("Amo a esta radiante ciudad como nunca llegué a amar a ninguna población"), donde falleció en 1968.

## SERIE PINTORES

