



GASPAR GOMEZ DE LA SERNA

CARPE

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





Antonio Hernández Carpe ocupa una posición singular en la pintura española de posguerra, no solamente por su honesto laborar al margen de modas y de grupos, sino también por la personalidad de su estilo, mantenido a través de los muchos avatares del arte contemporáneo. Notable muralista, esta faceta que en su quehacer ocupa un lugar relevante le ha llevado a profundizar en su oficio de pintor a partir de una solidez artesanal que falta en tantísimas improvisaciones de nuestros días.

Hay un sustrato geométrico en toda la producción de Carpe, que en cierto modo le filía al movimiento cubista, dentro de la línea que parte de Cézanne y pasa por Picasso, pero con implicaciones

**MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y FORMACIÓN PROFESIONAL
BIBLIOTECA DE EDUCACIÓN**

14 NOV. 2018

**ENTRADA
DONATIVO**

CARPE

GASPAR GOMEZ DE LA SERNA
Escritor



DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO Y CULTURAL

66972

CARPE



12794090

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA. 1974

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y
Ciencia. 1974

Imprime: Ind. Gráficas Castuera, San Blas, 4 - Burlada - Pamplona.

I. S. B. N 369 - 0381 - 1

D. L. NA. 202

Printed in Spain.

EL HOMBRE

Enfrentémonos, ante todo, con la apariencia humana, la consistencia física del pintor. Carpe es un hombre de estatura baja, cuerpo macizo, piernas y brazos a su tamaño y manos finas y chicas; el cráneo más bien redondo con pelo rizado que fue rubio y hoy, doblado el cabo del medio siglo, tiene un color que trasmuda al ceniciento. Los ojos claros, azules, de mirada penetrante llena de astucia y de viveza; nariz más bien ancha, boca proporcionada y mandíbula bien marcada por los signos de la voluntad. Parece un muchacho de la huerta de Murcia, de Espinardo su pueblo, madurado en maestro de cualquier oficio campesino o manual. Y a él, que le gusta haber sido lo que fue, le divierte parecerlo: subrayar su figura originaria, lejana ya, con el gusto, la palabra, el atuendo de hombre del pueblo; aunque todo eso suavemente conjugado con los correctivos que aña-

dieron la edad, el refinamiento del arte, su propia autoeducación estética y vital.

Porque Carpe es un hombre que se ha hecho a sí mismo y sabe lo que cuesta y lo que vale cada pulgada de su estatura actual. Ha tardado bastante más tiempo del preciso en concederse el **status** económico y social que hacía años que había logrado ya, y al que tiene derecho a fuerza de trabajar mucho y muy bien; como si le costara despegarse a sí mismo del álbum modesto de su mocedad, hecho a la escuela de una austeridad en la que la dureza del vivir, más que la libertad de la bohemia, tallaron la categoría humana de su temple, su resistencia, su tesón. Sus años de becario, bandeándose sin un duro por las pensiones de Madrid, donde anidaban también los jóvenes escritores —Aldecoa, Quinto, Sastre— que venían a conquistar la Capital de aquella España pobre de postguerra, como sus años de aprendiz en Italia mirando las li-ras de canto, le hicieron ver la vida a la radiografía, descubriendo cuál era su propio esqueleto sustancial, imprescindible para seguir adelante costase lo que costase y donde, a la vez, estaba el objetivo fundamental indeclinable de todo aquel alegre y esforzado sacrificio. Así mezcló a su natural huertano una cierta picardía de chico de Madrid que las ve venir y una profunda sabiduría de la existencia, con un norte indudable hacia el que señalaba, dentro de él, implacablemente, como una flecha de acero fundida con sus huesos. Ahora que tiene toda su economía más que bien resuelta y sólidamente fortificado su entorno familiar, rodeado de cuadros, de tallas, de cerámica, de antigüedades que compra

mejor que nadie, esa flecha continúa marcando su ideal, hacia el que cada día se dirige como si no tuviera nada, como si estuviera aún estrenando sus pinceles necesitado de ganar cada día también una cota más para su arte.

Pues lo valioso de este hombre que maneja tan bien la aguja de marear, es que su vocación y su autenticidad como pintor es superior a todo. Que al cabo su enorme capacidad de trabajo, traducida últimamente en una larga etapa triunfante de pintor mural, no se ha aplicado sino para reafirmar su propia personalidad como artista; quiero decir que la pintura de encargo que es siempre la pintura mural, no le ha hecho jamás apartarse de sus propios cánones estéticos, sino, por el contrario, le ha servido para ir escribiendo y perfeccionando en el muro su propia y personalísima caligrafía de pintor. Otros hubieran cedido a los condicionamientos de los encargos con mansa complacencia, amoldando su arte a las exigencias del cliente, grandes entidades económicas, políticas o sociales que suelen entender el arte como una ilustración cromática de sus propios objetivos, algo plegado a la letra de lo que administrativamente son o aparentan ser. Carpe, por el contrario, pintor figurativo, les ha parado siempre los pies, o, mejor aún, no les ha preguntado nada, sirviéndoles una figuración sólo poéticamente relacionada con la demanda, pero siempre libremente entregada a su despiece geométrico de luz y de color, a sus íntimas exigencias de artista cuyos planteamientos, técnicas, exigencias, fórmulas y soluciones van única y estrictamente ceñidas a los caminos y progresos de su propio arte. Y eso se ve en

que Carpe no se despinta en ninguna de sus obras, murales o no, en que se le reconoce en el acto, haga lo que haga y pinte donde pinte. El curso de su carrera profesional sigue un rastro de autenticidad donde siempre está él empujándose a sí mismo, y sin permitir que nadie, ni el halago, ni el dinero, ni el poder, le digan lo que tiene que hacer. Es un hombre de una pieza, aunque su manera sea dúctil y su habilidad astuta y captadora, que sabe lo que quiere estéticamente y que lo impone allí donde aplica su pincel, sea quien sea el destinatario.

Esa personalidad la impuso desde la Escuela de San Fernando, en donde, becado por su ciudad capital, Murcia, acudiría dispuesto a aprender sin ceder nada de lo que llevaba dentro. Por eso, en cierto modo Carpe es un autodidacta, que ha aprendido las formas y se sabe bien el arte, sus técnicas y su historia, pero que tenía una personalidad superior a los ejercicios de academia, que nadie podía condicionar ni moldear. Cuando descubrió un maestro —Vázquez Díaz— sí que aprendió y retuvo algo de él; pero era un maestro que iba, por delante cierto es, pero por su mismo camino.

Y además de esa especial forma de adquirir y ejercer sus saberes de artista, lo que de otras disciplinas y aconteceres no ha tenido tiempo de aprender Carpe lo intuye, lo huele en el trato con el mundo que él frecuenta y cultiva mucho más de lo que parece. Carpe está atento a lo que pasa en torno de él, principalmente en su patria que lleva muy honestamente anclada en su corazón. Todo lo intuye, lo aprende a su modo y lo disecciona con una rara claridad utilitaria que al

cabo se resuelve en un modo de sabiduría popular ilustrada por una serie de precisiones de carácter intelectual que forman como una armadura disimulada e invisible, pero consistente.

Carpe, buen mediterráneo, extrovertido, locuaz y cordial, es hombre de muchos amigos. Sabe escuchar y tiene siempre como una antena extendida que actúa como una cosechadora de bienes culturales con la que continuamente enriquece su espíritu. Es buen conversador que cuenta las cosas con un gran relieve plástico, pese a que no pocas veces envuelve su decir en ciertas expresiones polivalentes de raíz popular o coloquial que le sirven de un lado para subrayar, como antes decía, su querido perfil murciano originario, aunque apenas conserva un ligero acento de su tierra, y de otro para extender ante su interlocutor, si no es su amigo leal, un cierto campo de imprecisión, una especie de barrera por la que saltar para evitar la cornada de un compromiso cualquiera. Le gusta la conversación abierta, la compañía, tomarse una cerveza, echar un pitillo o cenar con unos amigos y apurar la tarde o la noche compartiendo el mundo; es todo lo contrario de un solitario porque tiene para la vida, como para el arte, no un sentimiento trágico, sino un sentido esencialmente, profundamente jovial impulsado por una necesidad de comunicación, de corroboración de sí mismo y de cuanto le rodea.

El, que ha tenido unos comienzos difíciles, asistido de un alma emprendedora y enérgica, parece entender los riesgos de la vida como un juego; sabe que vivir es un peligro, pero, como los que diariamente corren los artistas del circo

que tanto le gusta, un peligro que ha de afrontarse lúdicamente, deportivamente; de modo que para él el triple salto mortal que para otros es una desesperada pirueta forzada por la necesidad, viene a ser una prueba de arrojo, de alegría, de limpio vuelo por el aire libre del arte. Una prueba de maestría, de habilidad humana, con o sin red que proteja del salto. No le importa la red, lo que le importa es la alegría del salto, su vuelo en el vacío, la curva que dibuja sobre la lona del circo, el destello de color que cabrillea en las lentejuelas y las mallas en vuelo.

Y yo creo que esa idea del mundo y del arte, que obedece originariamente como a una eclosión mediterránea del vivir, la ha reforzado Carpe en su contacto con Italia. Allí su inteligencia natural, agudísima, ha percibido y asimilado ese punto de lucidez humana que desbarata hasta pasarse el grave armazón de lo que aquí llamamos unamunescamente el **sentimiento trágico de la vida**, dejándolo en paños menores, quitándole tensión cuando esa tensión está artificialmente subida de punto y aún cuando no lo está. Esa casi cínica facilidad italiana para descubrir dentro del gigantesco mascarón retórico de la tragedia el ganapán que le sirve de cimientó, ha alertado a Carpe desviándole de los intentos trascendentalistas o seudotrascendentalistas del arte, para hacer de él una pasión más vividera y alegre, cuya raíz, porque no es ni mucho menos superficial, está en otra parte, en otra profundidad: que es la de la tierra misma, donde la raíz germina y nacen los colores y las formas y surge la belleza como un milagro natural.

Mas por debajo de ese entendimiento de la

vida que opera, digamos imprecisamente, de puertas afuera de sí mismo, surcan los cimientos de su personalidad unas vetas profundas de creencias y de afectos muy concretos que tienen la solidez de la raíz popular, de algo elemental y auténticamente apegado de modo directo a la tierra o a la sustancia de la propia vida. Por ahí va su exigente y callado sentimiento religioso, el amor casi feroz a los suyos, la devoción siempre panegírica por su tierra murciana, su patriotismo esencial, el sentido de la amistad y todo el caudal secreto de una vida honesta y limpia de hombre de bien.



SU HISTORIA

Antonio Hernández Carpe nació en 1923 en el número 16 de la calle Mayor de Espinardo, puebló de Murcia que es ya un barrio de la capital. Pero en 1923 Espinardo era todavía un pueblecito de la huerta murciana, casi una amplia calle, con casas a uno y otro lado de la carretera de Madrid, que daba entrada a la huerta, donde ésta se abre para rodear y respaldar suntuosamente a la capital. El terreno es llano y fecundo de hortalizas, de olivar, de maíz, de frutales olorosos, de pimientos que se secaban entonces al sol para pulverizarlos en la industria del pimentón, que ha prevalecido aún sobre la de la seda que fue su fuerte en el pasado.

La infancia de Carpe en Espinardo está enmarcada en el mundo de la abuela y de su madre —el padre murió muy pronto—, como la de cualquier niño huertano de entonces, engranado en un ámbito lu-

minoso y cerrado, rural, al que, sin embargo, traspasaban de estímulos exteriores, de llamadas a fuera los primeros automóviles que cruzaban por el antiguo camino real entre Murcia y Madrid, iniciando un tráfico que hoy es masivo y parte en dos la consistencia del pueblo. A la orilla de ese camino real está la casa donde nació Carpe y transcurrieron sus primeros años. Así que en Espinardo vio los primeros colores y las primeras formas del mundo, y allí, con las primeras letras, aprendió por sí sólo a seguir los dictados de su mano hacia el dibujo y el color.

De esa natural disposición para **pintar** se hizo eco muy pronto su madre, que a los trece años le envió a aprender a la Escuela de Artes y Oficios de Murcia en donde tuvo la suerte de que su primer maestro fuera otro artista de Espinardo, el gran escultor José Planes que acababa por entonces de fundar la Escuela o, más exactamente, conseguir que se le concediera reconocimiento oficial (1935), y que estaba en el comienzo de su fama. Planes tenía ya Segunda Medalla en la Nacional (1924), acababa de obtener el Premio Nacional de Escultura (1932) y había comenzado también a tratar la materia de su arte —su hermosa escultura femenina— con trazos geométricos, recios y a la vez finos, metiendo los volúmenes de lleno en las coordenadas del arte europeo de vanguardia. De ahí lo naturalmente que Carpe pudiera empalmar años después, en Madrid, con su otro maestro, Vázquez Díaz. Planes vio enseguida lo que aquel niño de trece años traía consigo; corregía sus dibujos tomados del natural y procuraba, como cuenta Hoyos, sacarle de un cierto empecinamiento

inicial en los fondos y los tonos negros, que aún tardaría en abandonar.

Porque ese aprendizaje con Planes fue muy breve. La Guerra Civil lo cortó de golpe, apenas iniciado, en el verano de 1936. La Guerra Civil significó para el Carpe adolescente un aprendizaje cruel y extraño de la vida: hombres de otras tierras y otras lenguas; un clima de revolución y guerra, crueldad y necesidad; todo eso volcado de pronto como una sorpresa sobre una enorme avidez de vivir y una grande curiosidad...

Acabada la Guerra, en 1939, Carpe, a los 16 años estaba ya lejos de su primer aprendizaje en la Escuela de Artes y Oficios. Otros vientos, otros estímulos corrían por el mundo. Es entonces cuando en las nuevas organizaciones juveniles, en sus marchas y sus campamentos, comienza a conocer otra España y nuevos colores y nuevos horizontes despiertan otra vez su vocación de pintor. Quiere estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid directamente, pero no tiene medios suficientes. Entonces se presenta al primer concurso de becas que para esa Escuela crea la Diputación Provincial de Murcia, con un paisaje ingenuo, una cabeza de niño y una **academia**, que no tuvieron éxito.

No por ello cejó y siguió pintando por su cuenta y allá por el año 1941 patrocinado por el Frente de Juventudes y con el apoyo del Director del Museo de Bellas Artes, D. Andrés Sobejano que prologó su catálogo, montó su primera exposición en los locales de la Asociación de la Prensa de Murcia; sin que tampoco la crítica ni el público le fueran favorables. Fracaso que re-

pite en agosto del año siguiente, en la II Exposición de artistas murcianos de Cieza. Su pintura ingenuista, de grandes formatos, todavía medida en sus iniciales fondos negros, no despertó interés en un medio provinciano muy pegado al realismo conservador de la mera copia del natural. Pero este fracaso le duele y se queda un año sin pintar. «Sólo su madre —escribe A. Hoyos— le animó a coger de nuevo la paleta y a seguir dibujando chicos y objetos murcianos». «Entonces —añade— pintaba en el estudio del pintor murciano Medina Bardón, y su preocupación consistía en evitar aquellos fondos que descomponían la limpieza de los colores». Un nuevo intento de ir a la Escuela de San Fernando, apoyado en otro concurso de becas, esta vez del Ayuntamiento, fracasó también, porque Carpe no se plegaba al manso realismo que se exigía allí, y del que tomaron ventaja los otros concursantes que triunfaron.

Sin embargo, en la primavera de 1943 y con motivo de la exposición de abril hallaría en Murcia su primera compensación. Ya había abandonado los fondos negros y resuelto ese su primer problema de pintor. Allí había presentado un retrato de torero y un bodegón murciano de fondo blanco que obtuvo el segundo premio de noveles, y que, además, expuesto luego en una librería, fue adquirido en 700 pesetas (una suma alta para entonces, sobre todo para un principiante) por su primer cliente D. José Luis Pérez Villanueva. Ese fue para él el gran día en que se afirmó su resolución de dedicar su vida a la pintura sin nuevo desaliento. Enseguida, para corroborar su triunfo y su decisión, acudió a la si-

guiente exposición de primavera de Murcia y, con nuevo jurado, obtuvo el primer premio, ya para profesionales, por un retrato de niña en amarillos sobre fondo blanco.

En 1945 hizo un breve y primer viaje a Madrid, que le sirvió para ver a Vázquez Díaz y darse cuenta de que ese era el verdadero magisterio que, desde los días de Planes, andaba buscando. Vázquez Díaz le puso también en contacto con José Gutiérrez Solana, ya en sus últimos meses de vida. Echó un vistazo a la Escuela de San Fernando y a su gente y se dio cuenta de que, profesionalmente no tenía más remedio que remontar eso, pero que no era allí donde estaba la dirección del arte que le interesaba. Al siguiente año, en Murcia, volvió a concursar a una de las becas de la Diputación para San Fernando y esta vez la obtuvo por unanimidad; de modo que al comienzo del otoño de 1946 se vino a establecer a Madrid, sin más medios que la beca, para comenzar el curso y su carrera oficial de pintor. Antes viajó con un Circo por algunas provincias castellanas, pintando y dibujando los grandes temas circenses: las lonas, los acróbatas, los carromatos. En este año conoció a Celina Monterde, con la que seis años después contraería matrimonio, tras una romántica y limpia historia de amor, en la misma Iglesia de Espinardo y ante el mismo cura que le bautizó. El matrimonio tendrá tres hijos: Celina, Antonio y Mario, nacidos respectivamente en 1958, 1960 y 1963.

En Madrid se instaló en una pensión barata de la vieja calle de San Marcos, donde había estudiantes y aprendices de intelectual con los que

haría rápida amistad. Era entonces aquel un barrio golfo, de tugurios, y casas de prostitución, ruina del barrio romántico de la Libertad, por donde aún vagaba el fantasma del Pintor Rosales, que nació ahí mismo en el 23 de la calle de San Marcos. Allí vivió Carpe la bohemia alegre y pobre de la mocedad creadora, juntándose en amistad, no precisamente con sus compañeros de la Escuela, sino más bien con los jóvenes escritores que le estaban entonces poniendo sitio intelectual a Madrid. Ya he mencionado a algunos: el pobre y grande Aldecoa, José María de Quinto, Fernando Santos, Ferlosio, Sastre, Medardo Fraile...

La vida no era fácil en aquel Madrid que de su propia postguerra había caído de bruces en la postguerra europea y estaba sitiado políticamente mientras se reconstruía a duras penas, con restricciones de luz y de agua y tristes racionamientos no solo materiales. Con todo, formaba Antonio Hernández Carpe en una juventud que tenía un enorme impulso vital, directamente heredado de la generación anterior, la de los hermanos mayores a costa de cuya vida, o mejor de la muerte de buena parte de ella, el país había sentido el bárbaro y decisivo empujón que le hizo despertar.

Mientras cursaba resignadamente en la Escuela de San Fernando, acudía al taller de Vázquez Díaz que, en su estudio de la calle María de Molina, pastoreaba a los pintores jóvenes por caminos contemporáneos. Allí hizo su verdadero aprendizaje y desde ahí fue penetrando de verdad en los niveles intelectuales que preparaban el porvenir por encima de los **académicos**, reclu-

sos en un naturalismo que desconocía el arte de entreguerras, ahora precisamente que la pintura volvía a rizar el rizo y revisarse entera **ismo** a **ismo**, para volver a enfocar otra vez el cara y cruz del arte abstracto.

1947 fue el año de su presentación en Madrid, en una Exposición de la Sala Gumiel en la que aparecía bien amparado por los mejores maestros de entonces, Vázquez Díaz, Vaquero, Pancho Cossío. Los dos bodegones que llevó ahí tenían claramente impresa, en sus azules y grises claros, rosas finos y violetas delicados, la huella magistral de Vázquez Díaz. Obtiene entonces también en su patria chica el que era máximo galardón para un pintor murciano, el «Premio Villacis», que significa verdaderamente el reconocimiento oficial por Murcia de su pintor, que le abrirá en adelante una serie de encargos importantes como los murales del Gran Hospital de Murcia, los del Palacio de Archivos y Bibliotecas, etc., amén de incluirle ya con todos los honores en las exposiciones más importantes de su ciudad e incorporarle a su Museo de Bellas Artes.

Pero todo esto requiere el paso de algunos años. Mientras cursa en Madrid en la Academia de San Fernando, trabaja y expone donde puede, y consigue que, incluso antes de terminar la carrera, un crítico notable como Camón Aznar se ocupe por primera vez de sus obras en un gran periódico de Madrid.

Cuando en 1952 termina la carrera, está ya a punto para meterse de lleno en el mundo artístico y literario de Madrid, donde enseguida se vendrá a vivir con su mujer. Como prólogo, y con

una beca de la Delegación Nacional de Cultura, hace una larga estadía en Italia que aprovecha a fondo para ver y conocer el arte y el país; de paso dibuja y pinta todo lo que puede, de modo que puede llegar a hacer su primera exposición en Roma, en la Academia de España, y también en Nápoles y en Viareggio, en donde le conceden una medalla de plata. La «Cátedra Saavedra Fajardo», de su ciudad, le edita a su vuelta una estupenda carpeta con doce dibujos de Roma que quedará como huella profesional y entrañable recuerdo de su estancia en Italia, con cuyas gentes congenia muy bien su temperamento mediterráneo.

A partir de 1955 Carpe navega ya como el pez en el agua en la vida artística española. Está presente en todas las Jornadas Literarias que, con carácter anual, celebra un grupo de escritores y artistas por España; acude invitado a los Coloquios y Curso de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Santander, donde expone sus obras, presentado por Luis Rosales y con un catálogo prologado por Dionisio Ridruejo; la Revista internacional de Hispanismo «Clavileño» le publica su serie de dibujos «Murcia vista por Antonio Hernández Carpe», y empieza a destacar como gran muralista, llamado por todas partes. Ahí se coloca, con la fuente de su fortuna, el más duro, constante y absorbente mundo de su trabajo durante muchos años. Murales para los Colegios Mayores «Cardenal Belluga» y «Ruiz de Alda» y para el Palacio de Archivos y Bibliotecas de Murcia; murales para la Biblioteca Nacional de Madrid, para la Casa de la Cultura y la Universidad Internacional de Santander; para

!os Colegios Mayores «Menéndez Pelayo» y «Diego de Covarrubias», de Madrid; murales para entidades privadas de Algeciras o Castellón; murales para Colegios Menores de Cuenca y de Vitoria; para los nuevos pueblos creados por el Instituto de Colonización; para Gobiernos Civiles, como el de Cádiz en donde también hace la Iglesia de San Severiano y los del edificio de la Junta de Obras del Puerto; para Bancos en Ecija o en Bilbao; ensaya los murales sobre cerámica en la Torre de Murcia; hace vitrales sobre cemento y para Bancos de Murcia, de Valencia y Castellón, y últimamente comienza a realizar murales para las universidades Laborales de nueva creación, como las de Toledo, Las Palmas o Logroño, o para la Delegación Nacional de Educación Física y Deportes de Madrid, etc.

Toda esta enorme tarea va acaparando su tiempo de duro trabajador y aunque él procura no alejarse de la pintura de caballete, hay una temporada última en que tiene que plantearse en serio su presencia, ya madura y segura, en ese ámbito del arte.

Por eso participa siempre que puede en exposiciones importantes, por ejemplo en la de «Arte Actual Español» que en 1959 gira desde Lisboa hasta la República Argentina, en el año en que el Museo Español de Arte Contemporáneo incorpora a sus fondos una de sus obras: está presente en la Exposición itinerante «Artistas Españoles Contemporáneos», que la Dirección General de Bellas Artes tiene en rotación por España desde 1963, y figura también en la Exposición «XXV años de Arte Español», de 1964 y en la que por entonces se lleva también con

gran éxito a la Feria Mundial de Nueva York que, a su vez, hace una gira por diversos países americanos.

A partir de 1966 empieza a cosechar recompensas: una Beca de la Fundación Juan March, el «Melocotón de Oro» de su ciudad natal, que en 1970 le nombra miembro de la Academia Alfonso X el Sabio de Murcia.

Pero todo eso no hace sino replantearle la necesidad de alejarse un poco del muro y meterse en su taller, frente al caballete, para empezar una nueva y fecunda etapa de su arte. Como una llamada especial hacia ese camino está la reciente exposición de la Galería Nartex, de Barcelona, a la que concurre con dos obras que alcanzan el mayor éxito de la exposición y que los compradores le quitan de las manos. Carpe, pues, está pintando otra vez intensamente en su taller, pero cuanto pinta lo vende inmediatamente, así que tiene que hacer un esfuerzo para retener una buena muestra de su obra y aparecer, como lo hará seguramente, de modo próximo en Madrid y en Barcelona, de manera que la dispersión del muro no impida que recaiga sobre este gran pintor la atención concentrada que merece su arte por parte del público y de la crítica.

SU PINTURA

¿Qué es la pintura para Carpe? Yo diría que es como un gran festival, una orquestación de formas y colores; un circo de luz en el que entran en juego las líneas, los volúmenes, los colores obedientes a su propia fuerza expresiva, a su propia capacidad de producir una esfera autónoma y propia de realidad —la realidad pintura—; y que entran en él al tiempo que penetra en ese circo la otra parcela de realidad formada por el mundo de los seres y las cosas, para fundirse en una nueva realidad que es la obra de arte. Por eso su pintura asume la fórmula **deshumanizada** del arte de entreguerras, que sigue siendo el arte contemporáneo, sin dejar de ser figurativa, pues la figuración es para Carpe no más que cauce de la pintura pura, no imitación del natural. Más aún, la figuración, que es un pretexto, sirve aquí, no para imponer ninguna servidumbre, sino por el contrario pa-

ra multiplicar y enriquecer los cauces de expresión pictórica; porque el abstractismo al cabo se vuelve monótono, se repite mordiéndose la cola hasta el cansancio. En cambio la línea de la realidad es infinita y su **desfiguración**, sus posibilidades de aproximación o distorsión, como enseñó Picasso, inagotables.

De ahí que se haya podido decir de la pintura de Carpe que es lúdica, como un juego que no penetra en dramatismo alguno existencial, que huye de todo romanticismo narrativo de todo fondo trágico o **social**; y huye porque le parece cosa ajena a la pintura misma. Ella tiene sus propias reglas de juego y son esas, las de la pintura pura, las que impone en su relativa asunción de la realidad que le sirve de soporte. No es pintura literaria en ninguna de las acepciones de este término.

La pintura es, por el contrario, para Carpe, fiel hija de la llamada madre de las artes, de la Arquitectura; es por tanto, sobre todo, composición. «Mágica armadura», como dice Alberti. La composición es también para Carpe, como para el poeta, «soplo y razón de la pintura». Es ordenación arquitectónica de espacios, es distribución geométrica de la luz y del color, proporción armoniosa que impone su ley, no sólo a toda narración, a todo tema, sino incluso también a formas, volúmenes, luces y sombras y colores. La pintura es para Carpe en primer lugar, asalto matemático, sitio en regla a un espacio vacío que hay que componer rigurosa y armoniosamente, un espacio que sólo así cobra sentido y forma

una nueva realidad, convirtiéndose en un trozo nuevo de mundo. De ahí la enorme dedicación de este artista a la pintura mural, en la que los grandes espacios se avienen mejor que el lienzo limitado a esa concepción arquitectural de las artes plásticas.

Esa ha sido, según entiendo, la idea que ha dominado la pintura de Carpe desde sus comienzos y que no ha ido sino reforzándose y madurando a lo largo de los años e imponiendo su razón en toda su obra. Cualquier tema se despieza, se organiza en sus cuadros al dictado de ese principio mayor. La composición es como un foco que parcela con sus haces de situación todo el cuadro o todo el muro, penetrando cuanto coge de camino y forzándolo a obediencia: trabándolo todo en una especie de transparencias organizativas que imponen su estructura casi geométrica. En este sentido, Carpe deja al descubierto el secreto de su composición, lo exhibe desnudamente, superpuesta a todo, entendida como misión esencial de la pintura. Se comprende que una pintura así no tenga nada que ver —como decía— con la pintura literaria, narrativa, ni con ningún aspecto trágico o social, ni tenga sentido buscar en ella interpretaciones sociológicas ligadas a la angustia existencial o a cualquier otra problemática vital. La única vida que palpita aquí es la de la ordenación del universo plástico, la organización arquitectural del espacio y la distribución en él de la forma y el color.

En cuanto al color, en cambio, sí que ha ido

experimentando Carpe, a lo largo de los años una clara evolución que ha hecho que gane importancia y trascendencia en su pintura. Que de unas gamas elementales, pegadas a los tonos violentos y desnudos de su tierra, haya pasado a una paleta refinada, a unas matizaciones y delicadezas que remontan el color a calidades esenciales.

Se ha dado cuenta de que el color es tan decisivo para la pintura como la composición de formas y volúmenes; que es tan sustancial y definitorio de ella como éstas. Por eso no se ha contentado con su paleta inicial, que tenía la virginidad y autenticidad, si se quiere un tanto **naif** de los colores puros de su tierra murciana; sino que se ha internado en cada uno de ellos para someterlos a un proceso de **invención** y elaboración, de refinamiento intelectual, que multiplica su banda cromática vistiéndola de misteriosa luz capaz de hacerla crecer y afinarse en más altas calidades. El gran **invento**, que es decir hallazgo, del color, en Carpe consiste, precisamente, en que ha conseguido digamos **culturalizar** los colores de la tierra: que los ha sometido a cultivo intelectual, sin descomponer su pureza originaria y lo que es más difícil sin adulterarla ni perderla, pero elevándola al rango depurador del arte por un proceso de humanización y de refinamiento, como quien potencia la maravillosa espontaneidad inicial de un niño mediante un proceso de educación espiritual que va incrementando y dando estatura a su persona. Así los colores de su adolescencia murciana han ganado a través de una larga y depuradora maestría, la madurez de la distinción, del verdadero seño-

río que da categoría a la obra de arte: una finura de tonos y matices que, teniendo su raíz en lo popular, se sitúa ya en un nivel en que es cima exquisita del arte, pura pasión intelectual por la pintura.

EL RETRATO

A Carpe no le tienta demasiado el retrato. Tal vez porque sabe que es una salida fácil para el pintor, muy abierta a la comercialización, con solo ceder al gusto del público y entregarse a sus exigencias más que a las propias determinaciones estéticas del artista. Mucho más exigente que la entidad que encarga un mural, que en general se limita a sugerir un tema o un área de temas, el retratado es un cliente que impone el tema irreplicable de sí mismo y que además se mete en la ejecución de su retrato, como que se siente afectado en su personalidad, en su apariencia y en su intimidad por el trabajo del pintor. A Carpe no le gusta nada esa sujeción ni la tolera en modo alguno. Tal vez por eso prefiere pintar niños, que son modelos más libres y cambiantes, no **hechos** psicológicamente, sino abiertos sin compromiso alguno a los juegos del arte.

No obstante, Carpe ha venido haciendo retratos desde sus comienzos y en esos retratos se ve bien cual es la evolución de su arte, lo que le interesa desde el principio como pintor. Si, por ejemplo, tomamos uno de sus retratos de primera época, aquella «Niña en negro» de 1952 que obtuvo la Beca del Departamento Nacional de Cultura, vemos que en ella Carpe alcanza la cota más alta de su relativo realismo. El rostro está **hecho** directamente del natural y reproduce en cierta medida sobre el lienzo con el color, las luces y las sombras, los rasgos de la realidad, preocupado con el parecido del personaje. Y, más aún, el fondo del retrato es también netamente realista, mantiene la tónica sombría y algo triste de la muchacha en esa alacena vacía, sólo ocupada por una copa arrinconada allá en lo alto. Pero al año siguiente ya, en su «Muchacha de Avila», se apuntan dos notas de transición: primera, que el rostro de la modelo se aplanan y, por tanto, se desprende de los relieves que le acercarían más al natural. La modelo se impersonaliza un tanto, en el sentido de que se reducen las modulaciones y líneas que buscan el parecido, y se evade resueltamente del **natural** por el camino de la fabulación plástica, con ese gran sombrero que forma la clave central de la composición y es casi tan importante en el lienzo como la modelo misma. La segunda nota es que, manteniendo aún un fondo realista, sin duda la puerta del café en cuya terraza toma su zumo la muchacha, ese fondo se geometriza, busca su abstracción con el gran toldo invertido que ocupa la tercera parte superior del cuadro. Ese paso, esa transición se ha vencido ya en dos retratos, tam-

bién de niños, de 1955. La «niña en rojo» y «José», el niño en amarillo pintado aquel verano en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, en los cuales la geometrización se ha apoderado no sólo de los fondos, sino que penetra en el cuerpo mismo de los retratados, repartiendo en ellos sus haces de colores, sus líneas, sus ángulos, sus cuadros, sus círculos impuestos por el predominio de la composición, del reparto de luces, formas y colores en el lienzo. El último retrato que conozco, de marzo de 1974, de José Antonio Primo de Rivera, puede acaso representar un cambio, una búsqueda por parte del pintor de la personalidad del retratado, una preocupación por lo que es o, en este caso, lo que dice el mundo que es. Más metida la persona en su figura real, incluso con apoyo de cierta simbología, como puede ser el fondo escurriente o el capitel que sostiene con la mano, Carpe busca el escape insumiso del arte por otro camino, que viene directamente de su viejo maestro Vázquez Díaz, en esa rigidez de los volúmenes y las formas en el cuerpo del modelo, y sobre todo en esa interpretación hermosísima, que recuerda a Cezanne, del Escorial que ocupa todo el fondo. Añádase a eso la finura del color de esos grises y azules matizados que imponen de modo resuelto y triunfante su mundo cromático en el lienzo sobre cualquier otra consideración.

El retrato, pues, para Carpe es tan pintura como el bodegón, los animales o el paisaje. Acude al lienzo frente al retratado con esa misma fórmula de concierto estético entre pintura pura, entre abstracción y realidad, que ante cualquier

otro tipo de tema. La persona es un pretexto para la pintura, está al servicio de ésta y no al revés; una identificación esencial, unos rasgos fisiognómicos, básicos y caracterizadores son suficientes; si se entiende que no son en el retrato de Carpe los únicos elementos en donde tiene su asidero eso que vagamente podríamos llamar «el parecido». Porque resulta que, al cabo, en los retratos de Carpe, hay parecido, no tanto en la intimidad del personaje recluido en su alma, cuanto en lo que ella arroja fuera de sí, en lo que expande al exterior, en lo que contagia de sí mismo a ese ambiente aparentemente abstracto que le rodea. Digamos que en cierto modo la figura se deshumaniza para humanizar el entorno; que se deshace, extrovertida, en él; el alma como que salta a habitar el espacio circundante creando un ámbito personal que excede de la persona y da razón cabal de ella. Por eso, el fondo de sus retratos nunca es accidental, sino siempre una presentación coherente del retratado, una explicación sensible que, bajo la forma de pintura pura, sirve con paragógico rigor a la identificación realista del personaje.

ANIMALES Y COSAS

Tal vez también rehuye el retrato por un sentido de independencia, por no meterse en la vida ajena, en el hondo misterio y difícil ensamblaje de la persona humana. El animal en cambio resulta para Carpe la pura vitalidad inocente, el movimiento, el gesto, la dinámica elemental del vivir, dotado de una armonía y una espontaneidad no condicionadas por nada y a la que él puede en algún modo acomodar las exigencias geométricas de su sentido de la composición, y, aún más, obtener de esa dinámica líneas maestras, focos de dirección, haces nuevos que enriquecen la composición de su pintura.

Los animales que trata son siempre los que resultan familiares al ambiente murciano de su niñez: los cacareantes gallos de las feraces huertas, las ágiles diabólicas cabras del secarral mediterráneo, las vivaves perdices en libertad, las zureantes palomas de la

tarde murciana. Son animales que poseen una forma muy poco rígida, sino, al contrario, de suyo cambiante y varioforme, una multiplicidad expresiva que provoca el libre juego del lápiz y abre paso, como decía, a las vueltas y revueltas del dibujo y, además, a ese arabesco que de repente le sale a Carpe como sin querer, poniendo sobre el cuadro el reverbero de una vieja y arraigada tradición ornamental morisca muy propia de su tierra.

Eso en cuanto al dibujo, que parece especialmente manifiesto en el tema de los gallos a que tan aficionado es el pintor. En cuanto al color, se da paso aquí a una suntuosidad cromática en la que la paleta se expande a placer, liberada a una alegrísima variedad de colores, tonos y matices que componen como una exaltada fiesta popular, una romería de color en donde el pintor da suelta a su jovial entendimiento del mundo, mostrándose verdaderamente, como lo que es, según la feliz expresión de Salvador Jiménez: como un **leibnitziano**.

Algo semejante le ocurre en el mundo de las cosas, elementos estructurales sobre los que distribuye su composición, arquitecturas que le sirven a la vez para levantar sus gritos de color magnificando los elementos más sencillos: mecedoras, sillas de enea, mesicas de pueblo, veladores de viejos chiringuitos, elementales edificaciones populares, muros modestos, trucadas perspectivas de ciudad... La verdad es que este mundo de las cosas sustituye en la pintura de Carpe al clásico bodegón, porque para él la naturaleza animal, nunca es «naturaleza muerta», sino viva, como he dicho antes, puro dinamismo

vital que sería incapaz de encerrar en ningún bodegón. Este otro tipo de elementos estáticos, de cosas que exalta su pintura, entra más bien en un mundo ramoniano, en una especie de Rastro brillante en el que se opera la salvación de un universo menor que está sustentando nuestra vida. Y no anda muy lejos el joyante humorismo del Ramón de los años veinte, el de «El Rastro», «El Circo», «Caprichos», de esta jovial salvación de las cosas más sencillas que lleva a cabo Carpe con su pintura.

EL MURO:

TRES EJEMPLOS

¿Qué trae al muro, escribía yo hacia el final de los años 50, de dónde procede el arte de este murciano joven que intenta instalarse con personalidad propia en nuestra pintura actual? Por lo pronto, decía, Carpe viene a demostrar que, venga de donde venga, no le hace falta gritar para ser oído; dice las cosas con firmeza pero sin estridencia; huye del chillido colorista para dar el color filtrado por la luz, por el cernedor de un tiempo que se diría aspira ya a la eternidad.

Esa primera impresión de conjunto nos revela, por lo pronto, una paleta suave, fluida, en la que juegan equilibradamente sienas, ocre, amarillos, naranjas, verdes matizados. Es una paleta limpia y personal, que opera con tonos rendidos a la luz, delicados, y sin embargo llenos de vida y animados de una alegre potencia interior.

La composición equilibrada contiene una estructura geométrica a la que se reducen obedientes forma y color. Una estructura ordenada según un rigor que viene del cubismo y trae de él su vuelo matemático, pero rehumanizado; su frialdad desintegradora y analista, pero vitalizada ahora por un calor estético que restituye a la forma su sumisión originaria.

No es el de Carpe un arte revolucionario; pero sí un arte revolucionado; quiero decir que ha digerido ya la revolución estética de su tiempo, que cuenta con ella y nace de ella, pero buscando una serenidad última, una cierta estabilización de rango clásico.

1. Murales universitarios (El del Colegio Mayor Menéndez y Pelayo de Madrid). Las cabras carpianas:

Este mural, de los primeros importantes que hizo en Madrid, con sus tres cabras colocadas en la escalera principal del Colegio Mayor Menéndez y Pelayo, es una de las muestras más elocuentes del intento del pintor por fundir el impulso hacia lo abstracto de la pintura de este tiempo con ciertos valores figurativos, que han pertenecido a todas las épocas y parece que, a pesar de todo, van a perdurar más allá de la pura abstracción. Este mural, como los otros, está concebido con arreglo a una idea de la pintura perfectamente autónoma y suficiente; despliega, ante todo, órbitas propias de forma y de color, que obedecen a las determinaciones genuinas y exclusivas de la pintura pura. Son, en primer lugar, pintura; mundo propio. Pero dentro de

esas órbitas asoman las cabras, delimitadas suficientemente como para atestiguar el reino de la naturaleza al que pertenecen.

La cabra de la izquierda se dobla, se contorsiona para someterse a la composición pura, al libre movimiento de formas y colores que señorea el mural. Las dos superpuestas a su derecha realizan una operación semejante: se despiezan en el ritmo general transparentándose sobre el tema capital que es la pintura misma. Diríase que Carpe ha tratado sus figuras como con rayos X que, a través del cuerpo general figurativo, dejan ver el esqueleto esencial de la obra pictórica.

Los colores, los claros, los oscuros, los volúmenes y las formas geométricas imponen su potencialidad, su situación propia en el muro, pese a la forma viva figurativa y hasta la realista que emerge de dentro de ellas. Pero el despiece abstracto no descompone enteramente la realidad de la naturaleza sino que la subsume muy originariamente en la realidad propia del mundo estético del pintor. La naturaleza está presente en este mundo, pero no lo domina. De igual forma que esta otra posible realidad abstracta no desprecia a la otra realidad, sino que la acoge para llenar de vida su posible vacío decoracional. Cabras, hierbas, hojas, ramas, son lo que son; lo mismo que líneas y colores, en definitiva la pintura misma, es allí lo que es.

Esta conciliación de dos orbes distintos, de lo abstracto y lo figurativo, le sirve a Carpe para llenar sus muros, como sus lienzos, de valores a los que no quiere renunciar, y hace bien: la gracia, la ternura, el humor. Gracias a eso el

arte de Carpe no se seca ni se pierde en el puro juego técnico, decorativista, problemático, del artista abstracto. Seguramente que le tienta muchas veces el deseo de huir del todo de la representación figurativa para engolfarse en la representación abstracta, que es la mayor tentación para el orgullo de un pintor de hoy. ¿Pero, qué haría si cediera a esta tentación; qué sería, al cabo del tiempo, de su pintura? Se mutilaría el alma, se cansaría de pintar, se hastiaría de soledad y, al fin y a la postre, tendría que volver a la alusión humana; porque lo malo que tiene el arte abstracto es que se trata de un arte de soledad, insolidario, concluso en sí mismo: se trata de un onamismo estético.

El árbol encendido:

¿Que de dónde procede el arte de este pintor? Pues, en primer lugar, de donde procede todo arte: de sí mismo, de su naturaleza originaria y de su propio espíritu. Viene, por lo pronto, de dentro. Lo que de fuera le ha venido, como ocurre con cualquier otro artista no puramente intuitivo, sino culto, es toda la historia de la pintura universal filtrada por su estadio contemporáneo. Ya hemos dicho que la pintura de Carpe es una pintura revolucionada. Pero, si se quiere fraccionar la historia y el tiempo, acorralando la ilimitada libertad del artista, entonces habría que decir que sus grandes maestros están en los muros de Italia: la pintura románica, y luego Cimabue, Giotto, y Masaccio principalmente.

Aquí está, para demostrarlo, su San Francisco, junto al árbol encendido de pájaros luminosos. Ese San Francisco trae de Cimabue, por ejemplo del **Cristo** de Arezzo, ese realismo in-

terior que busca la intensidad expresiva, más allá del viejo hieratismo románico, pero empleando en el dibujo del rostro líneas abstractas —la boca, los ojos— que en Cimabue sirven para acentuar los juegos de luz y sombra que dan el volumen. Se acuerda uno, sobre todo, de los murales de Asís; del San Francisco de la **Virgen con el Niño** en la Iglesia inferior; los valores de santidad del **poverello** que interesaban a Cimabue son paralelos a los que importan a Carpe: la intensidad ascética, la candorosa ingenuidad evangélica; prescindiendo, como Cimabue hacía, de la posible belleza, elegancia o refinamiento del hombre revestido de aquella santidad.

Los temas del Santo de Asís se hacen presentes, representativos, en el árbol encendido de Carpe. Sólo que son no sólo **tema**, representación; sino al mismo tiempo forma y color, pintura pura. Aluden a la realidad milagrosa del Santo: sus florecillas espirituales, sus pajarillos del Señor; pero son a la vez milagro de arte, quiero decir: invención, creación libre del artista: flores y pájaros son líneas, formas, colores que son, **además** y en cierta manera alusiva, no realísticamente representativa, pájaros y flores. Como el árbol mismo no es otra cosa que composición, casi abstracta, forma liberada por las propias tensiones internas de la pintura de la presión realista de la naturaleza exterior al cuadro. Formas intelectuales servidoras de una ordenación interna al pintor, de una invención autónoma. Pero al propio tiempo son intelecciones geométricas, abstracciones de un pintor que no es esclavo tampoco de la geometrización ni de la abstracción, ni tiene por qué. Carpe huye de

toda servidumbre, y me gusta pensar que, frente a la servidumbre de los abstractismos y de los cubismos puros, él puede preguntarse, con toda legitimidad, lo que Berenson ante los cilindros, cubos, pirámides y diagonales de su tiempo: «¿qué son para que deban impresionarme, me incline ante ellos y los adore? ¿Son acaso esencias? Si lo son, demostrádmelo y yo también los adoraré».

No lo son; como no lo era el cánon naturalista y Carpe lo sabe y por eso salva su pintura de toda esclavitud. Incluso de la esclavitud tan de moda hoy, al material y a la técnica a palo seco, señoreados ahora de la preocupación del pintor. Carpe comprende que uno y otra no son más que valores instrumentales, no esenciales, y que, por lo mismo no son, con ser imprescindibles, los que deben mandar en la obra de arte: lo que manda es el espíritu; y eso precisamente, el espíritu, es lo que diferencia el arte de la artesanía. El espíritu de este árbol encendido, de ese San Francisco del Colegio Mayor Menéndez Pelayo, es el que hace del mural estas tres cosas de las que, no sé por qué razón, se tiende hoy a hacer sustancias incomunicadas y antagónicas: arte bello; arte puro; arte religioso.

Pan de tierra:

Pero antes he nombrado a Masaccio, y ahí sí, en su grandiosidad mural, sí que ha aprendido Carpe la gran lección de que el muro es una vocación específica de la pintura, radicalmente distinta de la de caballete por muy grande que sea el lienzo que se emplee. De Masaccio ha aprendido, en su misma fuente, el valor heroico de las imágenes aplicadas al muro, su poder monumen-

tal y la directa participación del mural en la construcción del espacio arquitectónico.

El mural del comedor de este Colegio Mayor Menéndez Pelayo, como el del salón de actos, acusan decididamente esa monumentalidad ya resuelta por el pintor en otros de sus muros: Biblioteca Nacional de Madrid, Pantano del Cenajo, Casa de la Cultura de Murcia, Universidad Internacional de Santander, etc. Con ello la pintura mural de Carpe se somete, es cierto, a otra servidumbre, distinta de la representativa, pero mucho más lícita; como que implica una reasunción estética operada en servicio de la Arquitectura, madre de todas las artes plásticas. El mural sirve gloriosamente al espacio con su estructura figurativa propia, como no podría servirle con una estructura puramente abstracta; y el mural es hoy, otra vez, no se olvide, uno de los caminos de salvación de la pintura.

Pero además, este mural del comedor del Colegio Menéndez Pelayo, tiene otro sentido. Esos tres comensales que comparten sobre un fondo de espigas el pan y el vino de la tierra, destinados a presenciar el diario almuerzo de unas docenas de universitarios, son precisamente tres hombres del pueblo. Es el mundo sentido de lo **popular** que orienta la mirada del pintor en toda su obra: sus gallos de corrales aldeanos, sus cabras campesinas; sus espigas, sus girasoles de la huerta murciana; sus circos trashumantes; toda la humanidad que puebla sus murales. El, que es pueblo, busca el pueblo: lo comprende, lo ama, lo exalta con la caridad del arte. Con ello demuestra Carpe que es un pintor de su tiempo. Para una sensibilidad digamos **noventaiocho**, pa-

ra entendernos, esta pintura resultaría superficial, intrascendente, externa, nada intimista. Y puede que no sea intimista ni dramática; pero patética sí que lo es. Que es decir —con la Academia— capaz de mover el ánimo infundiéndole afectos vehementes y con particularidad, dolor, tristeza, melancolía. Porque en los murales de Carpe está patente el pueblo en su candorosa entidad tosca, elemental, humilde, puesta a ser conducida, guiada o despeñada, hacia donde sea y por quien sea. No se trata de ideologías, ni pudiera tratarse en un pintor puro como Carpe; se trata solamente de correspondencias. Lo mismo que nuestros pintores del siglo XIX hacían pintura de salón, pintura **de sociedad**, revelando hasta en sus modelos de mayor entronque o representación popular, la sociedad burguesa a que pertenecían; lo mismo que los del 98 hicieron la caricatura de esa sociedad que se corrompía ante sus ojos; los pintores de hoy hacen, sin quererlo, sin proponérselo, sencilla y elemental pintura popular. Y, ya que hablamos de Masaccio, digamos en fin que en esto también ha sido buen maestro para Carpe aquel primer renacentista, a quien sólo interesaba la humanidad intensamente pura, no decorativa; una humanidad de aldeanos, que diera el sentido evangélico del hombre que es pueblo, como Cristo.

Los murales del Colegio Mayor Menéndez Pelayo, como toda la pintura de Carpe, son testimonio de un arte que quiere y puede ser renovada síntesis, prolongación necesaria, salvación urgente del ya más que sexagenario arte contemporáneo que en el abstractismo puro se

muerde la cola de sus propias virtualidades y principios.

2. Murales religiosos. Nuevo Vía Crucis.

El arte sacro —aparte su genuino sentido estético— actúa como abastecedor de eso que Gründler llamaba **objetos intermediarios** para la aprehensión de lo religioso, de modo que la obra de arte puede conducirnos también, y de hecho nos conduce, a la experiencia religiosa, con intensidad y calidad más o menos profundas y depuradas según sea la capacidad, no sólo religiosa sino cultural y sensible del contemplador. Para la viejecita aldeana que reza ante su escayola de Olot, ésta es tan vehículo de aproximación religiosa como pueda serlo para un exquisito la **Piedad** de Miguel Angel. No hay duda de eso; como tampoco de que, desde otro punto de vista, lo importante de la obra de arte es que incorpore un valor religioso, independientemente de su contenido concreto: un drama de Shakespeare, decía Gründler, es susceptible de causar una experiencia religiosa tanto como una **Madonna** de Rafael.

Pero ahora no quisiera abordar ese tema, sino más ceñidamente —de cara a un Vía Crucis monumental del que voy a ocuparme enseguida— el del valor de lo figurativo estricto en la obra de arte religioso, para plantear previamente un par de cuestiones en relación con el sentido que pueda tener, dentro del figurativismo, la pretensión rigurosamente iconográfica, es decir: el intento de ofrecer al devoto los rasgos fisonómicos

concretos —reales, evocados o inventados— de los santos.

¿Qué sentido tiene todo ese esfuerzo, que va desde la antigüedad clásica hasta la imaginería más gruesa y comercial de nuestro tiempo, que consiste en reproducir el rostro del santo apoyándose —en el mejor de los casos— en una referencia libresca o en una tradición más o menos fundada, cuando no, por lo común, en la total invención, extrayendo gratuitamente de la lejanía borrosa del tiempo una fisonomía enteramente arbitraria? ¿Qué falta le hacen a la piedad los rasgos concretos que recuerden que el santo tuvo o no los ojos garzos, la nariz griega, los labios finos o las mejillas tersas? Y, sobre todo ¿qué sentido tiene fingirlos, inventárselos cuando no se tiene memoria cabal de cómo fueron en verdad? ¿No es eso, ya de suyo, una falsificación inicial, disonante con la autenticidad que debe tener la experiencia religiosa?

Se me dirá que la belleza es un valor coadyuvante, que predispone a la emoción religiosa; y eso podría estar bien, si el canon de belleza no fuera, como lo es, un canon cambiante con el tiempo (y de ahí las caras **modernas** y respingoncillas de que disfrutan ahora uniformemente virgencitas y ángeles de molde). Y eso: la servidumbre de la belleza renacentista arquetípica ha sido, en efecto, la colaboración que el arte clásico y el barroco han brindado durante largos siglos a la experiencia religiosa.

Mas, aparte de que la belleza pertenece a un orden distinto de valores, no necesariamente congruentes con el valor de **lo santo**, me parece desde luego más acorde con la profundidad in-



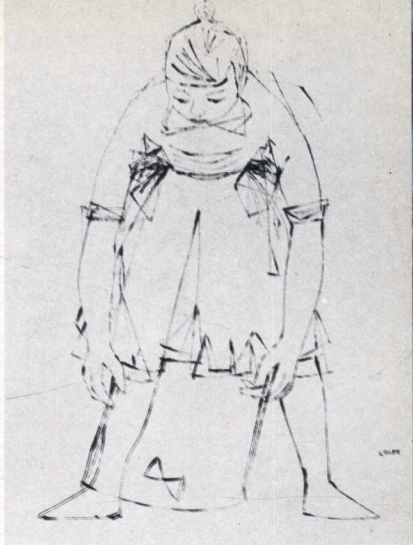
Perdices, 1972



Plaza de Espinardo, 1953

Circo de Roma, 1954

Dibujo, 1953





«Cabras» Oleo, 1955



Playa de Campoamor, 1972



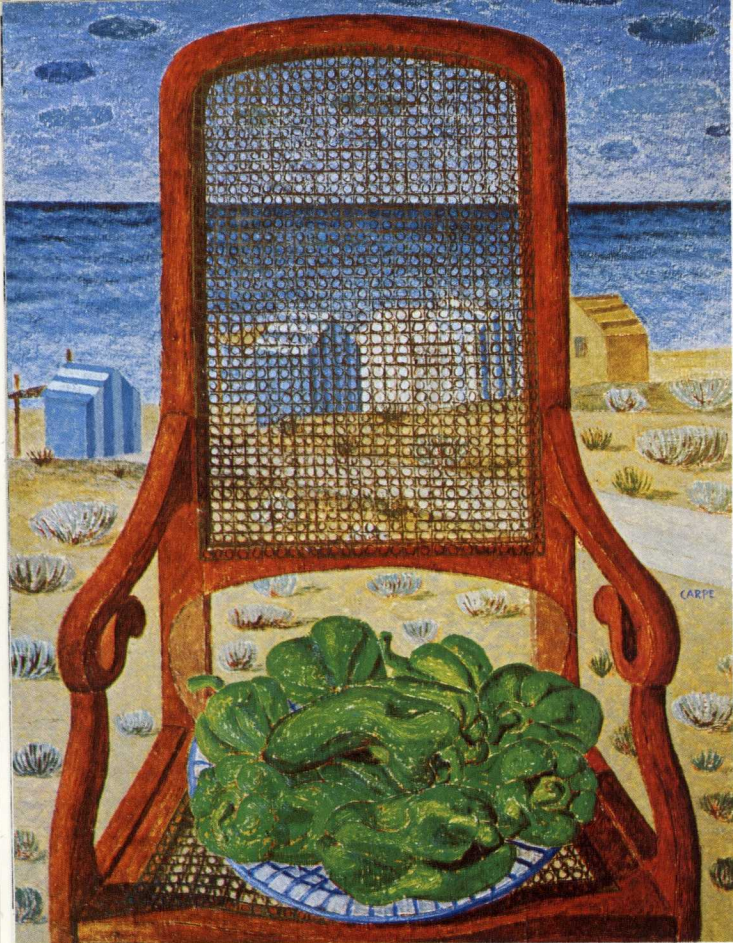
Cera, 1960

Bodegón de Espinardo, 1956



San Francisco, 1957

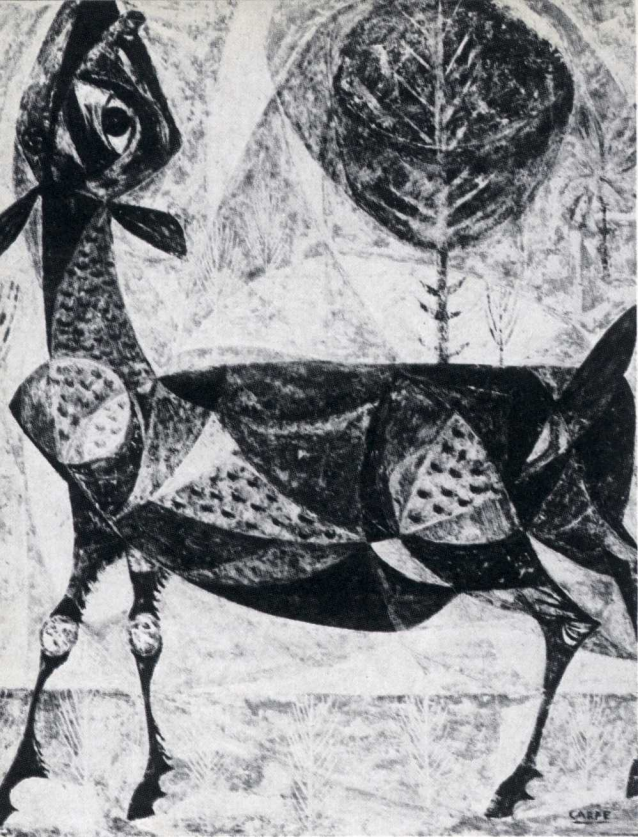




Playa del Mojón, 1973

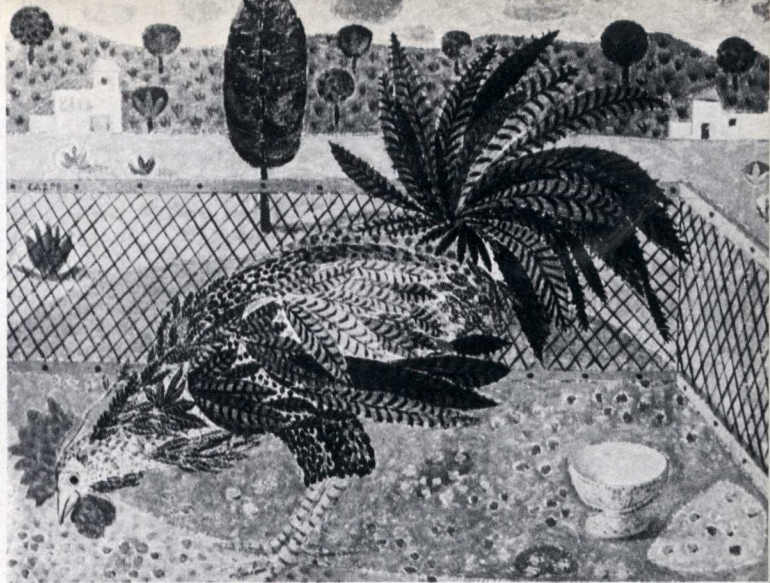
Piazza Santa Fosca (Venezia), 1973





Cera, 1968

Cera, 1972



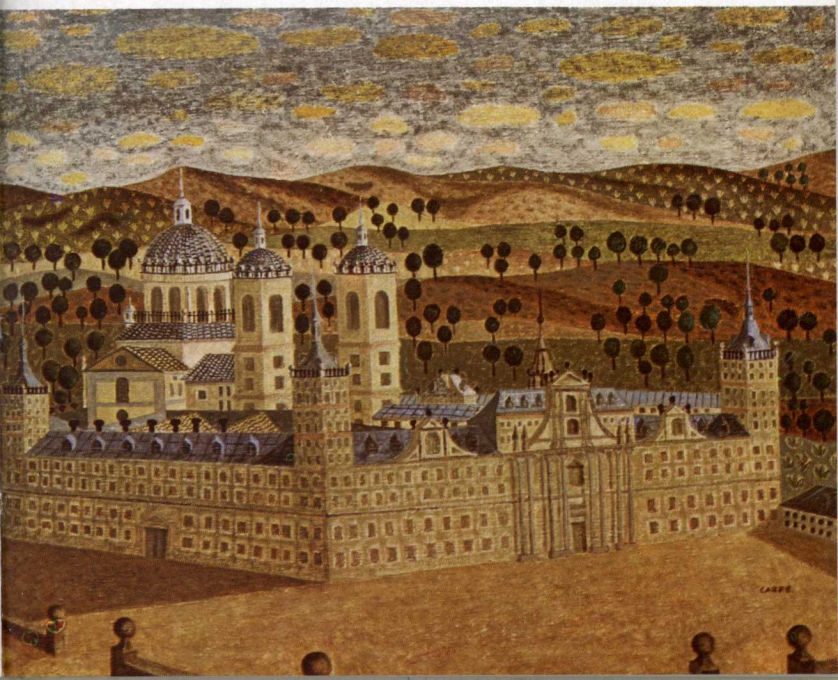
Gallo del Campo, 1972





Higos de Espinardo, 1974

Escorial, 1974





Mural en la Universidad de Toledo
(Fragmento), 1972



Niña con peine, 1973



Paisaje con limones, 1974

temporal que debe tener la experiencia religiosa la decisión de prescindir del empeño de insuflar belleza en el retrato fingido del santo, o simplemente de evocarlo con fidelidad realística; buscando, por el contrario, como clave promotora de devoción el rasgo expresivo característico y ejemplar que a cada santo concreto corresponde; quiero decir, representar mediante el toque sintético, impresionista, expresionista, simbólico o como quiera que sea, la caridad, la paciencia, la prudencia, la glorificación o el martirio, en suma la específica virtud santificada en cada caso con la mínima alusión naturalista que sea precisa. Lo que supone sacar a la imaginería religiosa a ese nivel, a que se refería S. S. Pío XII **tan distante de un realismo exagerado, completamente material, como de un falso idealismo que lo sacrifica todo a la fantasía egoísta y orgullosa.**

Todo el arte sacro contemporáneo está ya en ese camino. Y el artista español hace mucho que se está preguntando también qué es lo que, por la vía del arte puede coadyuvar de verdad a su propia experiencia religiosa y, por tanto, qué es lo que debe hacer presente a la devoción de los demás. Se pregunta —abstractos aparte— qué tipo de figuración se cohonesto de veras con esa experiencia religiosa contemporánea que trata de revitalizarse en la profunda autenticidad de la existencia, en busca de la esencia y no de la apariencia, de la categoría y no de la anécdota; a la escucha de un hondo eco vital y no de una mera conexión de superficie.

Y ocurre, efectivamente, que las representaciones figurativas no realistas, apoyadas vigoroso-

samente en los movimientos estéticos revolucionarios, han tocado otra vez fondo en las fórmulas sobrias, ingenuas y directas de la vieja tradición románica, más aún que en las soluciones espiritadas del misticismo medieval. La pintura mural se ha beneficiado acaso más que otra cualquiera rama de las artes plásticas, de ese reintegro a la sobriedad expresiva que desecha la anécdota fisonómica para concentrar o sintetizar en la imagen la carga esencial de su severo mensaje religioso; el cual es más que otra cosa admonición, **memento homo**, aviso de postrimerías.

Hay, sin embargo, una tercera posibilidad en la que la pintura figurativa, si por un lado vuelve a concentrarse en la expresión categórica, ingenua y directa, reduciendo la figuración al mínimo realismo descriptivo, por otro no precisa ya tratar el tema religioso con el desnudo dramatismo románico; sino que allá donde éste cargaba el acento trágico, la dimensión apocalíptica, el trazo ascético y la línea ruda, trata de poner ahora serenidad y ternura, tamaño humano y una piadosa claridad aliviadora de premonitorias pesadumbres.

A esa tercera posición responde, monumentalmente ya, la vasta obra que ese pintor realizador del Vía Crucis a que me refería —Antonio Hernández Carpe— está haciendo en los muros de las iglesias españolas principalmente de Andalucía y Levante. Ahora se trata de un enorme Vía Crucis en mosaico (tres metros por dos, mide cada pieza) expuesto en el pasado enero en la Capilla del Palacio Episcopal de Murcia y co-

gen de toda servidumbre realista, en busca de locado ya en su emplazamiento definitivo de la Iglesia de la Asunción de Alcantarilla.

Obra importante, no sólo por su volumen y factura, sino porque señala cómo aquella tercera posición estética que decía viene impulsada por un firme viento mediterráneo, el cual no es otro que el mismo que hizo triunfar precisamente el arte de los maestros europeos del mosaico: aquel otro compromiso entre dos fórmulas que llamaron **compromiso bizantino**. Aquí también el figurativismo del arte religioso libera a la im- una espiritualización más honda. No le interesa la anécdota fisonómica de cada rostro; menos, inventarse alegremente **un** rostro que pueda parecerse al divino rostro de Cristo o tomarse por él; basta con una alusión figurativa dotada, eso sí, de expresión condigna. Y así como a los bizantinos les interesaba el orden de las ceremonias religiosas, la majestad de las investiduras puesta en forma mediante un sistema rítmico que ordenaba ritualmente los frisos de los personajes, así a Carpe le interesa el sistema que compone el despliegue esencial del paso de Cristo hacia el Calvario: el ritmo de sus movimientos en el camino de pasión. Los paños que cubren a sus personajes no se ciñen a **un cuerpo**; son, como las togas bizantinas, envolturas de una presencia mística de bulto sólo religioso.

Sólo que de este mosaico contemporáneo ha desaparecido toda pretensión de suntuosidad ornamental, toda ordenación puramente formalista de ceremonial mayestático o litúrgico, para dejar únicamente la escena o la figura, en el paso del Vía Crucis, envueltas en una atmósfe-

ra de patética sencillez humana. El campo y la urbe están evocados libremente también, según un sistema de movimientos, líneas y colores que plásticamente son, como las figuras humanas, ajenas a la realidad de la naturaleza a la que aluden, sino que crean su propio juego estético obediente a la específica realidad artística que ellas, autónomamente, aportan.

Pero, desde el punto de vista de obra religiosa, lo **nuevo** de este Vía Crucis es que la fuerza expresiva del drama de la pasión se canaliza aquí por el camino de la piedad y la ternura, esquivando aquella perspectiva descarnadamente dramática y violenta de que el realismo se sirvió de sólito al tratar estos mismos temas. Un dulce aire franciscano orea todo este Vía Crucis, resaltando sobre la tragedia misma de cada **estación** cuanto cada una de ellas comporta de consoladora etapa en la redención del género humano. De ahí la mansedumbre, la conformidad, la dulzura salvacional que el artista ha logrado imbuir en los gestos, rasgos, movimientos de todas las figuras, incluso las no sacras, que componen cada una de las catorce grandes piezas.

Carpe ha marcado así en el actual arte figurativo un nuevo nivel para la experiencia religiosa del hombre de hoy, demostrando cómo puede prescindirse de la ficción fisonómica y del descriptivismo tremendista y sin embargo mover a la auténtica piedad, sin caer tampoco en aquella brusca rudeza monocorde de las representaciones cristianas del románico, sino, desembocando mansamente en la orilla del más depurado y sublime espíritu evangélico.

3. Murales civiles. Universidad Laboral de Toledo.

Una de las causas que hicieron de Toledo aquella «ilustre y clara pesadumbre de antiguos edificios adornada», fue su sentido de ciudad esencialmente acumulativa y tolerante: que fue creciendo, desde su intrincada raíz antigua, como un orbe planificado según una propia ordenación interior, que era casi anterior al número y a la geometría; casi como un ser viviente; una ciudad biológicamente adaptada a la Naturaleza de la que había surgido. Ella, la ciudad, aparecía así como superpuesta a su orografía y a su hidrografía natural; encardinada y adaptada mansamente a los dictados de su geografía originaria.

Por eso **El Greco**, pintor sobre lienzo de la última imagen de aquella ciudad que se terminó en el XVII —su famosa «Vista de Toledo»— tuvo que hacer eso: pintarla derramada en su colina cortada por el Tajo; vertebrar fantásticamente, con sus más ilustres edificios, esa especie de enorme espina dorsal urbana que sobresalía de la montaña misma, siguiendo sus formas naturales. Visto desde lejos, ese Toledo era una osamenta dorsal artificiosa, incrustada de enormes edificios joyantes, como piezas preciosas que no eran sino las referencias, verdaderamente **urbanas**, para la perspectiva del pintor; las únicas muestras del triunfo de la Cultura y de la Historia sobre la Naturaleza, que, podían dar la impresión, como certeramente dijo Marañón de las luces en esa visión grecquiana, de «que vistas

de lejos, por pequeñas que sean parecen grandes».

Lo que quiero decir, es que la operación de **El Greco**, puesto a pintar la ciudad, fue la de reducir incluso su necesario orden urbano artificial a **desorden** natural; liberando en cierto modo al paisaje de la ciudad de esas mismas prominencias arquitectónicas que lo contenían y lo limitaban metiendo un principio de orden **humano** de dominación estética y arquitectónica sobrepuesta a su belleza natural.

Así, **El Greco**, aún salvando lo que era edificación gótica o renaciente de carácter monumental, redujo todo lo demás a misterio, a habitáculo derramado como escoria humilde cayendo en cascada por las laderas de la colina, como piedras rodadas hacia el río; casi una torrentera conducida por entre el cauce espinal de las viejas murallas misteriosas, desdentadas, que en su pintura se despliegan, serpeantes, a un lado y a otro desde la alta cima.

En la pintura de **El Greco**, todo ese oscuro **misterio** de Toledo caería hacia la corriente torrentera del Tajo circundante, cuyas aguas se lo llevarían con él hacia la nada, si no fuera que, tirando de ese mismo misterio como con unas invisibles riendas, está por encima de la ciudad ese grupo superior de los cuerpos celestes que la sustentan desde arriba: la Virgen, los serafines, los ángeles, la música celestial que clarifica ese oriental misterio de allá abajo y que es el que, en definitiva, pronuncia su última palabra salvacional, cristiana y humanista. Es inútil que el supuesto hijo de **El Greco** nos muestre, a la derecha del lienzo, ese mapa urbano de aquella

ciudad, que no tenía urbanismo renacentista, sino misterio oriental, confusa encrucijada natural dentro de la que fluía una irreplicable convivencia de viejas sabidurías y vivencias, moras y judías y cristianas.

Por eso, ahora, resulta doblemente importante esta nueva experiencia de un pintor de hoy —Carpe—, frente a Toledo; que, no sólo tiene que ver **otra** ciudad —la de 1973— sino que, además, tiene que pintarla no en un lienzo limitado, sino en un inmenso muro y precisamente un muro de un centro que responde a un sentido puramente científico y tecnológico de la vida, que nada tiene que ver con el misterio antiguo, y todo con el mundo del trabajo y de su aprendizaje de hoy.

Y es importante, no sólo desde el punto de vista de la crítica de arte, sino más bien del de la Historia de la Cultura, ver qué es lo que ha hecho Carpe, un gran pintor de hoy, con ese Toledo mágico, en ese muro de un edificio de hoy, que es nada menos que una Universidad Laboral inaugurada hace unas semanas en la vega toledana. Colocada abajo y aparte de toda aquella vieja e ilustre pesadumbre; pero abiertos todos sus ventanales frente a ella.

A mi modo de ver, lo que ha hecho Carpe es, precisamente, todo lo contrario que **El Greco**; permaneciendo así obediente a su tiempo, a su propio concepto de la pintura, al funcionalismo del muro y, perdóneseme la pedantería, a la específica categoría cultural a la que ese muro responde.

Me parece que, para empezar, lo que ha hecho Carpe con Toledo, en vez de dejarlo enrosca-

do y fundido en su realidad natural, ha sido superponerle sobre ella como una nueva realidad estética. Como una realidad arquitectónica, con su ordenación racional, planificada, urbanizada a su gusto sobre su vieja ruralidad basamental. Manteniendo sus ineludibles grandes puntos de referencia monumental, Carpe ha referido a ellos la restante arquitectura, los volúmenes menores, pero sometiéndolos al mismo rigor constructivista y urbanístico que le exigía su pintura. Con eso, no hay que decirlo, le ha quitado a **su** Toledo aquel misterio antiguo que decía, para darle, a cambio, pura belleza pictórica, condición estética rigurosamente original y contemporánea. La cual es, naturalmente, también un **misterio**; pero perteneciente a otra parcela del espíritu.

En segundo lugar, ha invertido los términos empleados por **El Greco**. En vez de pintar la ciudad derramándose hacia lo profundo y montar sobre ella, sosteniéndola con invisibles hilos, un recurso semejante al grupo de los cuerpos celestes; Carpe, por el contrario, ha colocado en la parte superior del muro a la ciudad misma, y en la de abajo el doble dispositivo racional y humanístico que la sustenta: a un lado el símbolo de aquella arquitectura renaciente tardíamente superpuesta al Toledo oriental: los puentes, los arcos, los elementos del artificio de Juanelo Turriano; y, al otro, el soporte humano que representan esos estudiantes para quienes se ha hecho la Universidad: el hombre, destinatario primero e inmediato de todas las cosas, y, por lo mismo, de esa nueva arquitectura toledana docente, científica, tecnológica, y el muro en don-

de, dentro de ella, ha de reflejarse ahora la ciudad.

Y no es que Carpe elimine el **misterio** de Toledo, su doble dosis de espíritu que dominaba y, a la vez, **salvaba** la ciudad. Sino que convierte a la propia ciudad —y por eso está en lo alto— en milagro de luz y de color, en claro espíritu que crece, como un árbol de belleza intemporal, desde la actualidad de su destino: desde la realidad que acaba de ser plantada, hoy, vega abajo.

Es decir, que la inversión consiste, nada más y nada menos, que en esto: sustituir en la base la cultura del misterio, por la cultura de la razón: del orden científico, de la integración urbanística y arquitectónica total. Y, en la altura, cambiar el milagro de aquel rescate angélico que sostenía en vilo la ciudad, por el milagro del arte: por el mundo de la ciudad misma hecha arte nuevo y autosuficiente, cosa estética con valor propio, como perteneciente a un mundo superior que irrumpe, con su delicadeza azul y gris y su luminosa ordenación estética, como una aparición del espíritu que se impone desde arriba, no ya sobre la Naturaleza, sino sobre el ámbito de la tecnología, de la especialización, de la docencia racionalizada que representa el grupo de estudiantes junto a los soportes arquitecturales y los arcos sustentadores de la ciudad.

Así, desde las cristaleras de la Universidad, todos los estudiantes podrán contemplar el Toledo de hoy según el sentido con el que está pintado en el muro de Carpe: como una posibilidad humanística de salvación por la belleza, a la que remontar el vuelo desde el compartimiento estanco en donde hayan de cultivar su oficio o

técnica peculiar, esa que, de algún modo, va a limitar el horizonte mismo de su vida.

Y no hay que dejar de anotar, en refuerzo de esta pequeña tesis, cómo Carpe, que comunica uno y otro plano de su muro por medio de esas corrientes —tan características de su arte— de pintura pura, que introducen ramalazos de gamas de color, de luces y formas autónomas casi abstractas y absolutamente contemporáneas; Carpe, al llevar a cabo esa inversión que digo, en la que al fin y al cabo se decide el triunfo de la Cultura sobre la Naturaleza, no se olvida de ésta. Sólo que la restituye a su primario sentido. Elimina la **ciudad-naturaleza**; aquella somera vertebración arquitectónica que **El Greco** imponía sobre la montaña rocosa y dominante subrayada por el contorno brusco del río; pero agrega lo que la Naturaleza es simplemente en sí. No acude a lo imitado o acondicionado por el hombre; no a la ciudad de allá arriba; sino va a lo que está abajo: en la raíz verdadera, junto al hombre y el soporte arquitectónico de ese Toledo iluminado por el arte. Que es: ese árbol que crece, gigantesco, a un lado; y la cabra —tan habitual en la pintura de Carpe— que, en el cuadrante opuesto, ramonea una hierbecilla enteca sobre la tierra seca y milenaria de Toledo. Para él esos son los símbolos de la Naturaleza que, al fin y al cabo, proporciona al artista el último secreto del color, del volumen, de la forma que su poder de creación tiene que transformar en algo nuevo y valedero por sí mismo.

EL PINTOR ANTE LA CRITICA

JOSE HIERRO

...Picaso dijo en alguna ocasión que, cuando se le acababa el color azul, pintaba con verde. Carpe podría decir que le es indiferente, a la hora de representar, que el tema sea un paisaje, un minero, un enjambre de abejas, una fiesta campesina. El tema no es más que un pretexto para ordenar unos ritmos, armonizar unos colores, contrapesar unas masas. Lo que hace que Carpe cuando se apoya en un tema determinado no es otra cosa que expresarse a sí mismo. Es el buen bailarín que danza al son que le tocan. La calidad de su imaginación se advierte en su capacidad para transformar un tema banal en un hecho plástico.

En la pintura de Carpe se diría que la geometría —la composición abstracta es lo primero—; la figuración, después. Dos curvas secan-

tes pueden ser a la hora de eludir a la realidad, árboles, cabras, muchachos. Unamunescamente, opina que las cosas se hicieron primero; su para qué, después.

La impresión de frescura que su arte nos transmite radica precisamente en su libertad. Ha nacido por impulso propio, antes de saber para qué iba a ser utilizado. Frente al artista actual, de signo romántico, por mucha que sea la carga racionalista de su arte. Carpe representa el papel del artista renacentista: gran aliento para realizar obras vastas, buena técnica, virtualidad, sencillez suficiente para no importarle, como en la polémica antigua, si la pintura es arte liberal o mecánica. No pretende deliberadamente exponer en cada obra su metafísica. Sabe que fatalmente aunque no lo quiera, al expresarse por medio de las formas y de los colores, está manifestándonos esa metafísica que es la raíz de su arte.

«Sobre CARPE y la pintura mural».
Revista TAUTA, abril 1973. Madrid.

JOSE MARIA IGLESIAS ROMERO

...Carpe tiene el valor de mostrar sensibilidad, sin amaneramiento: hay cierto ingenuismo en su obra. Hay verdad y pulcritud en el desarrollo de sus temas sencillos. Carpe pinta un gallo que gusta a los niños y emociona a los viejos. Carpe es un perfeccionista en el empleo de los materiales: cada pincelada está en el lugar justo; pero esto no resta espontaneidad a la obra del pintor murciano.

Su mundo pictórico, entrañable, tiene sus raíces en el mundo juvenil en que se moviera el ar-

tista, en esas cosas sencillas vistas a orillas de su mediterráneo. Una cabra, otro gallo, unas flores.

«Uno de los más importantes Muralistas actuales».
FIEL, Servicios especiales de la Agencia EFE.

SALVADOR JIMENEZ

...Es un lince en el dominio de la realidad y un prestidigitador en el de la fantasía. Salta y ya está. Asombra siempre lo que sabe y lo que consigue, todo parece fácil, y casi irrita la sencillez con que nos muestra el resultado de su obra. Extiende la mano y toca fondo. Le bastan unos trazos, simplicísimos y vigorosos, para darnos la clave reveladora del paisaje, de las criaturas y de las cosas. Estrena colores en su paleta que nadie ha visto nunca y que son los convincentes, los que estábamos deseando ver. En un ritmo de su pincel cabe toda la carga de solicitud y emoción que habita en la muchacha, el molino, la cabra, el circo, la plaza del pueblo, el gallo, sus generales amores.

Cualquier asunto que llega al cuadro está entonando un cántico optimista. Es un leibnitziano. El mundo está bien hecho. Son seres y enseres del diario trato sus asuntos. Y era natural que un día, Carpe se subiera al muro. De los andamios frutales de su huerta de Espinardo a los que conducen a la cúpula y al friso, va casi el mismo vértigo y querencia.

No hay grandilocuencia ni en lo que hace ni en lo que dice; al contrario, el mundo que nos acerca tiene siempre un toque de intimidad que nos lo hace entrañable. Es de resolutiva firmeza

en sus cortas palabras y en sus largas pinceladas.

De un trazo, sin levantar el pincel, compone el cuadro. Pinta una situación y tal vez por eso, queda un aroma vivo en lo que hace. Una realidad que no es realismo, sino que lo traspassa en significación, con un sobreañadido de expresividad jugosa.

«CARPE ante el muro sin lamentaciones».
A.B.C. de las Artes, febrero de 1969. Madrid.

GASPAR GOMEZ DE LA SERNA

...Todos los estudiantes podrán contemplar el Toledo de hoy según el sentido con el que está pintado en el muro de Carpe: como una posibilidad humanística de salvación por la belleza, a la que remontan el vuelo desde el compartimiento estanco en donde hayan de cultivar su oficio o técnica peculiar, esa que de algún modo va a limitar el horizonte mismo de su vida.

Y no hay que dejar de anotar, en refuerzo de esta pequeña tesis, como Carpe, que comunica uno y otro plano de su muro por medio de esas corrientes —tan características de su arte— de pintura pura, que introducen ramalazos de gamas de color, de luces y formas autónomas, casi abstractas y absolutamente contemporáneas. Carpe, al llevar a cabo esa inversión que digo, en la que al fin y al cabo se decide el triunfo de la cultura sobre la naturaleza; no se olvida de ésta. Sólo que la sustituye a su primario sentido. Elimina la ciudad-naturaleza; aquella somera vertebración arquitectónica que El Greco imponía sobre la montaña rocosa y dominante subrayada por el contorno brusco del río; pero agrega

lo que la Naturaleza es simplemente en sí. No acude a lo imitado o acondicionado por el hombre; no a la ciudad, de allá arriba, sino va a lo que está abajo: en la raíz verdadera, junto al hombre y al soporte arquitectónico de ese Toledo iluminado por el arte. Que es: ese árbol que crece gigantesco, a su lado; y la cabra. Tan habitual en la pintura de Carpe que en el cuadrante opuesto, ramonea una hierbecilla enteca sobre la tierra seca y milenaria de Toledo. Para él eso son los símbolos de la Naturaleza que al fin y al cabo, proporciona al artista el secreto del color, del volumen de la forma que su poder de creación tiene que transformar en algo nuevo y valedero por sí mismo.

«Toledo: del lienzo del «Greco» al muro de Carpe».
La Estafeta Literaria, Madrid, febrero 1973.

MARIANO BAQUERO GOYANES

...Hay además una manera de ver, de mirar el mundo, los seres y las cosas, calificable de inteligentemente infantil, que es —quizás— el rasgo en que más coinciden el pintor y el crítico. Un infantilismo hecho de saber y de alegre despreocupación, de salud mental, temple irónico, buen humor y ausencia de énfasis. Y de bondad, también, de amor a lo circundante —paisaje, libros, flores, música— perceptible en la pintura amable, sosegada y poética de Carpe.

«Prólogo del libro —Carpe, pintura actual española—».

JOSE MARIA VALVERDE

...Tal es a mi juicio, la actitud de Carpe, una

entrega gozosa a los límites mismos que se propone en la técnica adoptada, sin perder del todo una recámara irónica, que caracteriza su mundo plástico, aligerándolo, incluso en momentos en que sus monotipos asumen responsabilidad y peso de verdaderos cuadros al óleo.

La seriedad y hasta diré la alegría zumbona de Carpe, radican en su actitud astuta para ir de acuerdo empeño y realización: no se queda corto ni largo, no sueña con embutir en la materia plástica ninguna transcendencia retórica, no pretende hacer más que, cabalmente, lo que hace.

«CARPE en Roma». Revista de arte GOYA, 1955.

JOSE BALLESTER

...Ante todo, es un vigoroso alarde de exaltación de lo espiritual, logrado con elementos que parecen fruto de una ascesis estática. Son el principio formal de la obra: asociación singular de líneas; la sobriedad de rectas en verticales, horizontales y oblicuas del fondo que evitan la intrusión de lo accesorio superfluo; armonizándose con las curvas en el análisis de planos y bultos tan estudiado y característico de este artista. Asociación también de la línea con el colorido, severo casi siempre, acorde con los sentimientos del tema. Poderosa presencia patética de la figura humana.

«Prólogo del catálogo Vía Crucis de Carpe para la iglesia de la Asunción».

DIONISIO RIDRUEJO

...Ante los cuadros —óleos, monotipos, dibu-

jos— del pintor Antonio Hernández Carpe que el lector de estas líneas ha de contemplar con sus ojos, se siente en primera instancia, una impresión de sosiego y de alegría. Se entra en comunicación con un mundo ordenado, gozoso y afirmativo y acaso por ello —tan remota es la condición humana— está a punto de brotar en los labios la palabra superficial. Ahora bien, para no omitir esta palabra ni usarla como una calumnia conviene decir que con ella no debemos querer expresar una cualidad objetiva y menos aún descalificadora sino un signo de filiación. La superficialidad es condición específica de la pintura.

...El mundo para el que mira «seguirá siendo un repertorio de formas patentes e intransitivas, pero el destino de esas formas no será el de brillar anárquicamente ante nuestros ojos, sino el de integrar una estructura que puede llamarse cuadro o puede llamarse mundo».

«Prólogo del catálogo Carpe en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo». Santander, 1961.

MARQUES DE LOZOYA

...Admiro en Carpe su devoción hacia los secretos del oficio, siendo este mérito de su pintura, no solamente por ser un medio de expresión, sino por ser un camino hacia creaciones sorprendentes por su misma belleza, de la misma forma como «para el poeta la música del verso no es un medio para expresar la poesía, sino la vía que conduce a la poesía misma.

Prólogo al catálogo «Carpe en la Academia Española de Roma». 1954.

CARLO BARRIERI

...Cose fine de gran pregio di molto gusto onorevolmente partecipi d'una cultura figurative internazionale... e di independente fantasia de carattere nazionale.

«Diario MEZZOGIORNO». Nápoles, 1954.

G. L. FIRAVENTI

...Semblerrebbe a prima vista é a un profane che la opera di Carpe siano deriva te de quelle di Maximo Campigli. Yl che non é vero: in Carpe la colorazione, anche la forma, la tecnica de la pennellata, é diferentissima.

«IL SECULO». Roma, 1954.

MANUEL JORGE ARAGONESES

...Es preciso también destacar el barroquismo, latente en los muralistas murcianos actuales, aun en los aparentemente más antibarrocos, antihistóricos y vanguardistas. Basta contemplar las obras de Carpe, para comprobar que, inesperadamente con variedad de ropaje formal, el horror al vacío de los ceramistas ibéricos de Archeda ha renacido de sus cenizas en pleno siglo XX.

«Pintura decorativa en Murcia, siglos XIX y XX».
Documentación de Arte. Serie 1964.

ANTONIO DE HOYOS

...Educado Carpe en una estética actual, carente de situaciones tradicionales, y, por lo mismo, alejado de la gravedad habitual de nuestra vida, eligió su modo de pintar por ese otro hori-

zonte que contorna al hombre sin confirmarle a la perfección de la realidad que se vive hundida en sí misma. Al contrario; por la obra de Carpe sopla un viento de optimismo y domina en los perfiles de sus dibujos una mirada de desenfado, que no le da margen para expresar una dramática con argumento y todo. Sería como ir contra su vocación y su destino.

Carpe, entusiasta del aspecto risueño de las cosas, con el equilibrio y la medida, con el color y las zonas frescas y transparentes como ha llegado a realizar en sus espléndidos murales, amigo del cielo azul o amarillo, depende de la elección de su buen talante y de su imaginación rica, no deja paso a una dramática tradicional y antigua, en todo caso, porque no le interesa.

La obra de Carpe no será nunca importante por los temas pasionales y humanos de concepción romántica. Poco sentido tendría la alegría de su paleta, la idea jocunda de la vida y ese añorar a lo inesperado que hace nacer en calidades optimistas e irónicas, el ligero y sutil drama que contorna su acentuado perfil de humorismo.

Del libro «Carpe pintura actual española». 1960.

LUIS LOPEZ ANGLADA

...Es como si al pintor, de pronto le empezaran a cantar los gallos para avisarle de que ya ha puesto bastante sol en la pared o como si los pájaros le vinieran en corporación para pedirle que no le extremara las sombras. El resultado es que Carpe, cuando termina su trabajo, deja a las gentes que tienen que convivir con sus murales una tranquilizadora sensación de gracia

que purifica de toda mala tentación el ambiente y les viene a descubrir lo que hay de noble y de bello en toda actividad, compatible siempre con la naturaleza limpia por muy burocrático que sea el local en que sus pinturas resplandecen.

Nos encontramos, pues, ante un pintor, que tiene como norma el encontrar caminos de serenidad y aún de alegría en toda actividad humana, sea ésta espiritual o material. Y para conseguirlo Carpe monta un insólito espectáculo, en el que lo que más nos llama la atención es su gran amor a la naturaleza, a los animales, a las plantas, al sol y al cielo, trascendidos por él a planos de equilibrio espiritual no muy corriente en nuestros días.

«CARPE y su gran espectáculo».
La Estafeta Literaria. Enero 1971. Madrid.

JOSE GARCIA MARTINEZ

El inconfundible estilo de A. Hernández Carpe se mantiene vigente, a pesar, también, de una indudable evolución, lo bastante sutil como para que no desaparezca la originaria manera de hacer del artista.

«Hernández Carpe pinta ahora en Murcia».
La Verdad de Murcia, 1970.

ANTONIO MANUEL CAMPOY

...En Espinardo, que es tierra de pimentón y de frutales, Antonio Hernández Carpe reencuentra periódicamente su raíz de colorista excepcional. Cuando la ciudad lo asfixia se va a Espinardo y recupera en el acto su respiración, como hace cualquier prevenido Anteo.

Espinardo le proporcionó a Carpe aquellos

verdes enterizos de los primeros retratos, la rudeza un tanto aduanera de aquellas cabezas fantásticamente realistas, en las que los fondos, poco a poco, dejarían de ser compactos para que se siluetearan delicadamente en ellos las figuras como a lo Modigliani. Otras veces pintaba gallos y gallinas con una alegría colorística indolentemente matissiana, porque Carpe nunca fue tamayista, y siempre, en cualquier nueva orientación, con un acento personal que acababa por convertir el cuadro en un Carpe indiscutible. Luego vino la época de los refinados colores, la de las ceras suntuosas y exquisitas, la del dibujo más ceñido y esquematizado. Ya no hubo ningún enfierecimiento colorístico, y aunque siguió siendo un puro producto del color, el pintor de Espinardo se fue haciendo cada vez más contenido, más mate dentro de sus esmaltes encerados.

Ni siquiera hay ya en su obra huellas del maestro primero (Planes), ni del segundo (Vázquez Díaz), ni tan siquiera hay ya un fiero gallo que cante agriamente su roja diana (o azul, o verde, o amarilla), ni una negra cabra mefistofélica que se esté comiendo un verde rabioso. Una paleta de miel, con negros suaves y grises perlinos, ha sucedido a la gritante paleta de antaño, y el dibujo se hizo intimista, perdió grandilocuencia, quedó únicamente para definir una sombra o una gota de luz, el mágico contorno de una perdiz, el estrúquico perfil de una cabra. Puede decirse que hoy es Carpe el pintor de «cocina» más complicada y depurada que existe, y a los valores estrictamente plásticos de su obra hay que sumar, como una propina de fabulosa artesanía, la sensual epidermis de cada una de

sus tablas, que parecen lacas chinas, o lujosas estofas sobre las que arrodillar a un duque dominante, entre sus santos patronos y algún rey mago tal vez.

«El Pintor y su Pinta». CARPE.
La Estafeta Literaria.

HERNANDEZ CARPE, ANTONIO (Murcia)

Autor de una pintura plana, de cromatismo cálido y luminoso, en la que los problemas de forma que le plantea su figuración de curvas geométricas se resuelven con el movimiento del dibujo.

DICCIONARIO: Pintores Españoles Contemporáneos.
ESTIARTE, Ediciones. Madrid, 1973.

JOSE CAMON AZNAR

Pintor prolífico, gran dibujante, lo cual, le permite afrontar los temas figurativos más arriesgados y de gran formato, Carpe ha cultivado todos los géneros. Muy buen retratista es, sin embargo, en los temas imaginativos en donde encuentra su ambiente. Carpe ha acertado a simplificar rítmicamente las formas. Tiene un grave sentido estructural fragmentando sus figuras en gajos plásticos. Prefiere los planos uniformes separados por muy netas líneas que como en una vidriera reposan los colores. Este sentido rítmico, unido a una gran potencia representativa le hacen especialmente apto para la pintura mural. Y este es el género que cultiva con preferencia y en el que obtiene las admiraciones.

Sus colores sobrios, su preferencia por ocres y grises. Y aún con sus obras más pequeñas hay un gran aliento que las magnifica. Una cierta

geometrización con segmentos curvilíneos, no deseca las formas, sino que las presta una grandeza que a veces se acerca a estilizaciones románicas. Pero con un concepto muy moderno, en la coloración castigada y como bruñida y un dibujo que no sería posible sin estructurales antecedentes cubistas.

«CARPE», en «XXV AÑOS DE ARTE ESPAÑOL».
Palacio de Exposiciones del Retiro. Octubre-noviembre, 1964.

ANTONIO MANUEL CAMPOY

CARPE, Antonio Hernández, (Espinardo, Murcia).

Dice muy sutilmente A. de Hoyos, biógrafo de Carpe, que éste recibió su gran lección de Italia cuando, en el Palazzo Reale milanés, se encontró con la exposición Picasso, después naturalmente, de haber visto en Arezzo a Piero della Francesca. Hay, en efecto, un esencial muralismo en esta obra de vistoso lenguaje y riguroso sentido, y hay una manera gráfica que no sería difícil asociar a Picasso, digo «asociar», no identificar, pues lo cierto es que literalmente le es extraña. De la primera época de Carpe nos han quedado óleos y monotipos en los que el tema rural contrasta con su versión exquisita, intelectualizada, de tal modo que no extrañaría ver estas composiciones rutilantes ganar todo lo ganable junto a las de Zabaleta, a quien, por cierto, entonces no conocía el pintor de Espinardo. «La actitud de Carpe —decía José María Valverde— es una entrega gozosa a los límites mismos que se propone en la técnica adoptada, sin perder del todo una recámara irónica».

Conciencia de los límites de ironía, ¿no es eso, acaso, Italia? Tal vez sea nuestro pintor quien más viva conserva la sensación de la naturaleza, se utiliza ésta en unas aves de corral, en una cabra o en un niño.

La inmediatez de la vida late en estos cuadros que un orden contiene y formula como algo distinto ya, pero que conserva siempre la savia de sus orígenes.

Como Muralista es Carpe, tal vez, el nombre más decisivo que hoy podemos presentar.

«Diccionario Crítico del Arte Español Contemporáneo».
Madrid, 1973.

ANTONIO OLIVER

...Sin buscar la firma, reconoceríamos inmediatamente como de Carpe cada uno de dichos murales. La descomposición armónica de los planos, el uso de los sienas, de los pardos y de los verdes y amarillos sobre todo, denunciarían inmediatamente al pintor. Este no se copia a sí mismo de un trabajo a otro, porque eso sería un truco que le perjudicaría. Nosotros, al identificar al artista en unos y otros trabajos, lo hacemos porque se ahonda en ellos por la raíz y no por las ramas. Y porque en cada nueva sesión él mismo se acumula dificultades que, finalmente, resuelve y supera.

«Nuevos murales de Carpe».
La Verdad de Murcia, 23-1-58.

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

La región murciana, una de las más activas en el muralismo y la única que puede presentar

un estudio de la especialidad. Se comprende, porque son copiosas y excelentes las realizaciones de Antonio Hernández Carpe, (Espinardo, Murcia, 1924), más que excelente decorador de la Casa de la Cultura de Murcia, y de otros muchos edificios, con encantador y multicolor estilo y buen sentido de lo que debe ser una superficie mural.

Lo lamentable es que, centrada la crítica de arte en la revisión, un tanto rutinaria, de exposiciones, tienda a desentenderse del análisis y del comentario de la pintura mural, claro está que no llevada ante sus ojos, pero frecuentemente más digna de atención que el cuadro de caballete.

«LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX», 1972.
(El segundo Muralismo), página 378. I. Europea de Ediciones.

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

Antonio Hernández Carpe (Espinardo, Murcia, 1924)... Ya se ofrecieron una primera idea y un primer elogio en su calidad de pintor Muralista, a las que se debe añadir la certificación de su atractivo juego de gracias geometrizadas y de mujeres convertidas en especies de flores ornamentales.

«LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX», 1972.
(La figuración desfigurada), página 388. Ibérico Europea de Ediciones.

MIGUEL FERNANDEZ-BRASO

No busca Carpe la luz; tiene la luz en su paleta. No rechaza el misterio a la hora de enfrentarse al lienzo o al muro: es que su desembocadura natural está alumbrada por la clara elementalidad. No tacha la sombra humanizada y perse-

guidora: es que se le deshace en brazos de su optimismo vital.

Antonio Hernández Carpe ha bordeado, desde sus primeros retratos y acuarelas, el clarificante límite del entusiasmo por lo mejor de la vida, por aquello que nos retiene en la vida.

No es Carpe exactamente un conformista, sino un cantor en colores de lo sosegado y agradable de la existencia. A veces hay también en sus lienzos una pancarta de rebeldía, pero de rebeldía que no tiene que estar inevitablemente oscurecida por la mancha maléfica de la realidad más cruel, o más obscena, o más reprimida.

Su pintura es expansión, fiesta de colores convincentes, intuición para seguir los caminos de la luz sin deslumbrarse ni aturdirse en una estúpida irrealidad.

Consigue Carpe en el lienzo y en el muro una sencillez tan escueta y huérfana de énfasis que a algunos llega a irritar. Todo parece fácil y simple en su pincel, pero se descubre fácilmente una descarga de ternura y emoción en sus colores y en sus formas una descarga a veces un tanto dolorosa y fragmentada de intimidad.

Conforta hablar con este tipo de hombres de serena actitud, de civilizada lucidez, de canalizado brío artístico. Vienen a ser una parcela de sosiego consciente entre tantos desafíos por irritabilidad, entre tanta desazón nerviosa, entre tantos líderes polémicos y sin determinada señalización.

Carpe no es hombre de rotundas actitudes, sino humilde y fértil dialogador y habilidoso y práctico liberal. Alguna vez he dicho que hombres como este pintor murciano necesita este

país nuestro de mentes excluyentes, cuadriculadas, con alta antorcha de fanatismo. Cuando la vida intelectual se serene y ensanche, se movilice sin injustas discriminaciones y no tache a nadie por razones que nada tengan que ver con la cultura y el arte, se podrá realizar una labor conjunta y poderosa. Cada vez el arte se encuentra más politizado, pero creo que debemos intentar entre todos que, al menos sea una politización con anchura, que reconozca el talento donde se encuentre, que no elimine nombres por una actitud civil más o menos definida.

Carpe no se cree dueño de la razón o propietario de la verdad. Esta actitud reconforta en un tiempo cargado de iras más o menos ocultas, de aberraciones del orgullo y de falsas y encrespadas humildades. El pintor procura mantenerse alerta para escuchar mejor el pulso del mundo, el gozo del mundo, el dolor del mundo. Los oídos de la sensibilidad deben de estar destaponados para que los inunden sorpresas de la vida, himnos de renovación y la cadencia gris de los hombres grises.

Si quieren ustedes, llamen a la puerta de este pintor y comprobarán lo fácil que es entrar en el estudio de su cordialidad, sentarse en el tresillo del diálogo y tomar una taza de café para estimular el buen arte de la amistad.

CARPE: VITALIDAD Y OPTIMISMO.
«A B C de las Artes», 26-3-71.

ANTONIO OLIVER

Hernández Carpe, Antonio.

Nació en Espinardo. Fue alumno de la escuela

la de Artes y Oficios de Murcia en el año 1936.

Pensionado por la Diputación de Murcia, cursa estudios actualmente en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid.

Ha concurrido a varias y muy selectas exposiciones colectivas en Madrid. La primera de ellas fue en la Sala GUMIEL, con la compañía de Vázquez Díaz, Cossío, Alvaro Delgado, Juan Antonio Morales y Joaquín Vaquero, entre otros. Posteriormente concurrió a la Sala Buchholz. Si en la anterior presentó dos bodegones de un colorido muy personal, en la Galería Buchholz expuso unos dibujos, muy elogiados por José Camón Aznar. Por último, integró con obras suyas la exposición organizada por la Revista de Occidente en 1949. Todas estas actividades de Hernández Carpe en Madrid se desarrollan a partir de 1946, exponiendo también en el Círculo de Bellas Artes un retrato de la escritora Carmen Conde.

En Madrid, además, lleva a cabo el retrato de Don Bartolomé Aragón, Director General de un Banco, resuelto de un modo atrevido aunque tangencial a la órbita y el modo del gran Vázquez Díaz. Simultaneando esta labor con la de estudios y bodegones (y los estudios en la Escuela) hace cuadros de un interés especial como el titulado «Los Niños Músicos» de eco picassiano.

Personalmente, Carpe es vividor y simpático, y en sus hechos biográficos cuentan unas andanzas por los pueblos de España que podrían ser tema para una novela circense, del gusto de Ramón Gómez de la Serna.

Todo lo realizado desde el primer momento por este artista tiene un sello de gran singulari-

dad. Por la composición y por el colorido es de los más originales pintores jóvenes españoles.

En cuanto a los retratos, más que al parecido exterior, el artista busca en el modelo una personalidad oculta sin que esto anule el reflejo físico totalmente. Hay una alteridad del retratado motivadora de que éste se encuentre extraño pero la cual forma parte indudablemente de su yo. Esto nos llevaría a decir que la mismidad verdadera consiste en esa alteridad que encuentra Hernández Carpe.

Se aparta Hernández Carpe en todas sus obras del tenebrismo. Los cuadros de Hernández Carpe son siempre alegres y claros, y la luz es su amiga más dilecta.

«Ya en prensa nuestro libro, Hernández Carpe concurre a la primera exposición Bial Hispanoamericana de Arte, con dos obras, expuestas en el Palacio de Exposiciones del Retiro. De estas obras de Hernández Carpe se ha ocupado el crítico Figuerola Ferretti en el periódico Arriba y Ramón Faraldo en el periódico YA y en la revista de decoración «Cortijos y Rascacielos».

«Medio siglo de artistas Murcianos, 1900-1950». Madrid, 1952.

ESQUEMA DE SU VIDA

1924

- Nace en Espinardo de padres agricultores.

1935

- Inició sus estudios en la escuela de Artes y Oficios, bajo la dirección del escultor José Planes y el pintor Garay.

1938

- Comienza el contacto artístico con la naturaleza, haciendo acuarelas en sus continuas excursiones con los Boy-Scouts de Murcia.

1940

- Por primera vez trabajó con colores al óleo sobre una tela.

1942

- Primera exposición de pequeñas cosas, haciendo la presentación el director del Museo de Bellas Artes de Murcia.
- Asiste a la II Exposición de Ar-

tistas Murcianos de Cieza, no teniendo el mínimo éxito y siendo admitido muy condicionalmente.

- Trabaja en el estudio de su amigo Medina Bardón, también pintor.

1943

- Presenta cuatro cuadros a la Exposición de Primavera en Murcia, siéndole rechazados dos (por indicación verbal de un miembro del jurado, debía de abandonar este camino) y uno de ellos obtiene el tercer premio.
- Por primera vez vende un cuadro en 700 pesetas, adquirido por un médico de Murcia.

1945

- Se le concede el primer premio de pintura en la exposición de Primavera.
- Por primera vez aparece un artículo sobre su obra en un periódico de Murcia, firmado por el poeta Antonio Oliver.
- Realiza el retrato del Obispo de Murcia.
- Viaja por primera vez a Madrid, asistiendo a un congreso de pintores y escultores, coincidente con la Exposición Nacional de Bellas Artes.
- Por indicación del escultor Planes, visita al pintor Vázquez-Díaz y éste lo introduce en el estudio de D. José Gutiérrez Solana, quien a pesar de encontrarse muy enfermo le atendió y le mostró su estudio y un bodegón que quedaría sin acabar por su muerte poco después.

1946

- Por oposición obtiene una beca para estudiar

en Madrid, concedida por la Diputación de Murcia.

- Viaja con un circo por algunas provincias castellanas.
- Comienza sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.
- Conoce a la mujer que sería su esposa.

1947

- Se le concede el premio «Villacis», máximo galardón para un pintor murciano.
- Expone en la inauguración de la Galería GUMIEL en Madrid, por indicación del pintor Vázquez-Díaz; fue una de las personas que más le alentó en sus primeros tiempos de Madrid.

1948

- Comienza a dibujar en las clases del Círculo de Bellas Artes.

1949

- Expone en la Galería Buchholz en una exposición de grupo.

1950

- En una exposición del Círculo de Bellas Artes, expone el retrato de la poetisa Carmen Conde.

1951

- Participa en la exposición «La Naturaleza Muerta en los Pintores Actuales» organizada por la Galería «SAGRA».
- Por primera vez es criticada su obra en Madrid. Lo hace D. José Camón Aznar, en A B C.

1952

- Termina sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid.
- Viaja con un grupo de compañeros por ciudades castellanas.
- Contrae matrimonio en Espinardo con Celina Monterde Clavijo.
- Participa en la I Exposición Biental Hispano Americana de Arte.
- Por encargo de la Diputación, realiza los murales del vestíbulo del Gran Hospital de Murcia.
- Celebra una exposición en Murcia.
- Es adquirido un cuadro para el Museo de Bellas Artes.
- Asiste a los Cursos de Verano de Segovia.

1953

- Se le concede una beca de la Delegación Nacional de Educación y amplía estudios en Italia.
- Viaja a Roma y permanece en la Academia Española.
- Por primera vez conoce las pinturas de Picasso en la Exposición Antológica celebrada en el Palazzo Grande de Milán.
- Viaja por el Interior de Italia y conoce parte del país.
- Viaje a Austria.

1954

- Realiza su primera exposición en Italia. Inaugura la Sala de Exposiciones de la Academia Española.
- Expone en Nápoles.

- Expone en Viareggio y obtiene medalla de plata.
- Es editada una carpeta con 12 dibujos de Roma, por la Cátedra Saavedra Fajardo de la Universidad de Murcia.

1955

- Inaugura la Sala de Exposiciones del Colegio Mayor «Cardenal Belluga» de la Universidad de Murcia.
- Realiza un mural en dicho Colegio.
- Trabaja en las pinturas murales de la Biblioteca Nacional.
- Realiza las pinturas murales del Palacio de Archivos y Bibliotecas de Murcia.
- En la revista «Clavileño» hace dos dibujos: «Murcia vista por A. H. C.».

1956

- Realiza las pinturas murales en las residencias de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander.
- Expone en la Universidad Internacional de Santander.

1957

- Participa como invitado en la Semana de Arte de la Universidad de Santander, presentado por el poeta Luis Rosales.
- Realiza las pinturas murales en el Colegio Mayor «Menéndez Pelayo» de la Universidad de Madrid.
- Termina los murales del Colegio Mayor «Ruiz de Alda», en Murcia.
- Exposición en la Galería «SUR» de Santander.

- La Diputación de Santander le adquiere un cuadro con destino al Museo Provincial.
- Se escribe un libro sobre su obra.
- Realiza un mural para el Colegio Mayor de la Ciudad Universitaria de Madrid, «Diego de Covarrubias».
- Quedan terminados los murales de la Casa de la Cultura de Santander.

1958

- Expone en el Ateneo de Madrid, «Continuidad del Arte Sacro».
- Expone en Granada, Casa de América.
- Realiza un mural para las nuevas instalaciones del Hotel Reina Cristina en Algeciras.

1959

- Participa en la Exposición Internacional de Arte Sacro de Salzburgo (Austria).
- Con la exposición «Arte Actual Español» expone en Buenos Aires, Mar del Plata y Rosario.

1960

- Exposición «Arte Actual Español» en Lisboa.
- Es adquirido un cuadro suyo, por el Museo Español de Arte Contemporáneo.
- Participa en la exposición de «La Virgen en el Arte Actual», Galería Darro de Madrid.
- Exposición homenaje a Vázquez Díaz, Museo de Arte Moderno.
- Exposición «Arte religioso moderno», Zaragoza.
- Realiza unos murales en Castellón de la Plana.

- Murales en Cuenca (Colegio Menor «Alonso de Ojeda»).
- Murales en Vitoria (Colegio Menor «Explorador Iradier»).

1961

- Es colaborador en los nuevos pueblos creados por el I.N.C.
- Realiza los murales para el Banco Mercantil e Industrial en Ecija (Sevilla).

1962

- Trabaja en los murales para el Gobierno Civil de Cádiz.
- Quedan terminados los murales del parque de maquinaria del I.N.C.
- Mural para el vestíbulo del Banco Mercantil de Bilbao.
- Proyecta vitrales, realizados en cemento.

1963

- Participa en la Exposición Itinerante «Artistas Españoles Contemporáneos» de la Dirección General de Bellas Artes, por España.
- Ilustra el libro «Poemas del Mar Menor» de Carmen Conde.

1964

- Realiza los murales del edificio de Obras del Puerto en Cádiz.
- Exposición «25 años de arte español».
- Trabaja en los murales de la Iglesia de San Severiano de Cádiz.
- Exposición «Scuola Italiana» de Madrid.
- Participa en la Exposición «Pintores españoles en la Feria Mundial de Nueva York», rea-

lizando una gira por varios países americanos.

1965

- Se le concede el premio Chys, concedido este año por primera vez.
- Participa en la exposición itinerante por España «Grabado español contemporáneo», de la Dirección General de Bellas Artes.
- Trabaja para los murales del edificio de la Hermandad Farmacéutica de Murcia.
- Realiza los murales sobre cerámica para el edificio Torre de Murcia.

1966

- Realiza un mural en San Roque (Cádiz).
- Le es concedida una beca de la Fundación Juan March para ampliar estudios en Italia. Viaja por Francia e Italia.
- Le concede el «Melocotón de Oro» el consejo rector de la Feria Internacional de la Conserva.

1967

- Proyecta los vitrales para el Patio de Operaciones del Banco Exterior en Murcia.
- Proyecta los vitrales para el Banco Exterior de Valencia y de Castellón.

1968

- Realiza los murales encargados para el pabellón del Ministerio de Agricultura en la Feria Internacional del Campo.

1970

- Es nombrado miembro de la Academia Alfon-

so X el Sabio de Murcia.

1971

- Participa en la Exposición Itinerante «El color» de los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo.
- Expone en la Galería Chys de Murcia, «Homenaje a Manuel Fernández-Delgado».

1972

- Realiza los murales de la Universidad Laboral de Toledo.
- Comienza las pinturas murales de la Universidad de Las Palmas en Gran Canaria.

1973

- Termina las pinturas murales de la Universidad de Las Palmas.
- Ilustra el libro «Murcia entre dos calles» de Juan García Abellán.
- Galería Chys, exposición «A Pablo Picasso».

1974

- Realiza los murales de la Delegación Nacional de Educación Física y Deportes.
- Expone en la inauguración de la Galería Nar-tex de Barcelona.
- Realiza los murales del Centro de Promoción Social en Linares.
- Realiza los Murales de la Universidad Laboral de Logroño.

BIBLIOGRAFIA BASICA

Andrés Sobejano: «Presentación de un pintor joven», catálogo de su primera exposición. Murcia, 1942.

Antonio Oliver: «Hernández Carpe, un pintor de Espinardo», «La Verdad» de Murcia, 1945.

José Sánchez Moreno: Presentación en el catálogo de una exposición. Murcia, 1945.

José Ballester: «Crítica de arte». «La Verdad» de Murcia, 1945.

Francisco Alemán Sainz: «Homenaje a la Niña Chole», «Línea» de Murcia 1947.

Octavio Aparicio: «Retrato del escultor Francisco Toledo», Pueblo, 1949.

Antonio de Hoyos: «El pintor Carpe, cambia seis esmeraldas por un cuadro», «Línea» de Murcia 1950.

Antonio Oliver: «50 años de Pintura Murciana», 1950.

José Ballester: «El premio Villacis para Hernández Carpe», «La Verdad» de Murcia, 1951.

Antonio Oliver: «El vibracionismo» de Hernández Carpe, «La Verdad» de Murcia, 1951.

José Camón Aznar: «Crítica de exposiciones», A.B.C., 1951.

Manuel Muñoz Cortés: «Presentación en el Catálogo de la exposición de Murcia», 1952.

Luis Figuerola Ferretti: Arriba, 1952.

Ramón Faraldo: Ya, 1952.

Ramón Faraldo: «Revista Cortijos y Rasca-cielos», 1952.

Marqués de Lozoya: «Carpe en la Academia Española». Presentación en el Catálogo de la Exposición, Roma 1954.

G. L. Fieravanti: «Un bravo pittore», «Il Secolo», Roma 1954.

Carlo Barbieri: «Il Carpe a Napoli», «Il Mezzogiorno», Nápoles 1954.

José María Valverde: «Carpe, un pintor español». Crónica de Roma, Revista Goya, 1954.

Julián Cortés Cabanillas: «Crónica de Roma», A.B.C., 1954.

Antonio D. Olano: «En la Universidad Internacional Menéndez Pelayo». «Alerta» de Santander 1956.

Dionisio Ridruejo: «Presentación del Catálogo en la exposición de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Santander, 1956.

Luis Sánchez Agesta: «Presentación del Catálogo en la exposición de Granada», 1957.

Marino Antequera: «Exposición de Carpe en la casa de América», «El Ideal», Granada, 1957.

Antonio D. Olano: «Esto pasa en Madrid», Pueblo 1958.

José María Moreno Galván: «Introducción a la pintura española contemporánea», Editora Nacional, 1959.

Mariano Baquero Goyanes: «Prólogo del libro, Carpe, pintura actual española», Editor de la Cátedra Saavedra Fajardo. Universidad de Murcia. 1960.

Antonio de Hoyos: «Carpe, pintura actual española». Edición de la cátedra Saavedra Fajardo de la Universidad de Murcia, 1960.

Francisco Capote: «Antonio Hernández Carpe pintor», La Verdad, Murcia 1961.

Moderna pintura figurativa española: «Catálogo 1961-1962», Buenos Aires.

Pintores españoles contemporáneos en la Feria Mundial de New York: «Catálogo 1964».

Catálogo: «13 pittori e scultori» Liceo Italiano de Madrid, 1963.

Catálogo: «Grabado español contemporáneo» Edición de la Dirección General de Bellas Artes, 1963.

Catálogo: «Artistas españoles contemporáneos», Edición de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid 1963.

Gaspar Gómez de La Serna: «Nuevo Vía Crucis», A.B.C., 1964.

José Ballester: «Prólogo del catálogo, Vía Crucis de Carpe», exposición en Murcia, 1964.

Antonio Manuel Campoy: «El pintor y su pintura, Carpe», la Estafeta Literaria, 1964.

José Camón Aznar: «Catálogo, 25 años de pintura española», Edición de la Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1964.

Manuel Jorge Aragoneses: «Pintura decorativa en Murcia, siglo XIX-XX», Ediciones de la Diputación Provincial, Murcia, 1965.

Jaime Ferrán: «Pintura mural de Carpe», Juventud, Madrid, 1965.

«38 artistas jóvenes», Edición Delegación Nacional de Educación, 1966.

Catálogo: «Continuidad en el Arte Sacro», exposición del Ateneo. Madrid, 1968.

Salvador Jiménez: «Carpe ante el muro sin lamentaciones», A.B.C., 1969.

José García Martínez: «Hernández Carpe, pin-ta ahora en Murcia», «La verdad», 1970.

Miguel Fernández Braso: «Carpe: Vitalidad y optimismo», A.B.C. de las Artes, 1971.

Luis López Anglada: «Carpe y su gran espectáculo», La Estafeta Literaria, 1971.

Juan Antonio Gaya Nuño: «La pintura Española del siglo XX», páginas 376 y 388. Ibérico Europea de Ediciones, 1972.

José María Iglesias Romero: «Uno de los más importantes muralistas actuales», distribuido por la agencia E. F. E., 1973.

Gaspar Gómez de La Serna: «Toledo: del lien-zo de «El Greco» al muro de Carpe». La Estafeta Literaria. 1973.

Diccionario: «Pintores españoles contemporáneos», Estiarte Ediciones, 1972.

Antonio Manuel Campoy: «Diccionario crítico de la pintura española contemporánea», Ibérico Europea de Ediciones, 1973.

José Hierro: «Sobre Carpe y la pintura mural», Tauta. 1973.

Jerónimo García Ruiz: «El visto por ella», Hoja del Lunes. Murcia, 1973.



INDICE DE LAMINAS

- Perdices, 1972
- Plaza de Espinardo, 1953
- Dibujo, 1953
- Circo de Roma, 1954
- «Cabras» Oleo, 1955
- Playa de Campoamor, 1972
- Cera, 1960
- Bodegón de Espinardo, 1956
- San Francisco, 1957
- Playa del Mojón, 1973
- Piazza Santa Fosca (Venezia), 1973
- Cera, 1968
- Gallo del Campo, 1972
- Cera, 1972
- Higos de Espinardo, 1974
- Mural en la Universidad de Toledo (Fragmento), 1972
- Niña con peine, 1973
- Paisaje con limones, 1974
- Escorial, 1974



INDICE

EL HOMBRE	7
SU HISTORIA	15
SU PINTURA	25
EL RETRATO	31
ANIMALES Y COSAS	35
EL MURO. TRES EJEMPLOS	39
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA	75
ESQUEMA DE SU VIDA	95
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	105

COLECCION

"Artistas Españoles Contemporáneos"

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopeña.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victoriano Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tàpies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamin Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Jiménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel 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 Giral-Miracle.
- 50/Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.

- 51/Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
 52/Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
 53/Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
 54/Pedro González, por Lázaro Santana.
 55/José Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
 56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
 57/Fernando Delapuenta, por José 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 Meya.
 88/Guijarro, por José F. Arroyo.
 89/Rafael Pellicer, por A. M. Campoy.
 90/Molina Sánchez, por Antonio Martínez Cerezo.
 91/M.^a Antonia Dans, por Juby Bustamante.
 92/Redondela, por L. López Anglada.
 93/Fornells Plá, por Ramón Faraldo.
 94/Carpe, por Gaspar Gómez de la Serna.

En preparación:

Raba, por Arturo Villar.

Orlando Pelayo, por M.^a Fortunata Prieto Barral.

José Sancha, por Diego Jesús Jiménez.

Director de la colección:

Amalio García-Arias González

*Esta monografía sobre la vida y
la obra de CARPE, se acabó de
imprimir en Pamplona en los
Talleres de Industrias Gráficas
CASTUERA.*



personales, por cuanto ese sustrato tiene menos de adecuación a los postulados de una escuela que de necesidad constructiva, de exigencia interna de un estilo que hasta en los lienzos evoca reminiscencias de una visión mural.

La presente sugestiva monografía sobre este interesante pintor tiene el aliciente, un poco nostálgico, de haber sido el último trabajo salido de la pluma de ese gran conocedor del paisaje y de la gente de España que fue Gaspar Gómez de la Serna. Amigo íntimo del pintor y conocedor profundo de su obra, era sin duda la persona más adecuada para llevar a cabo una interpretación de su obra tan ajustada y certera como la que se contiene en estas páginas.

SERIE PINTORES

