

ANOTACIONES AL MARGEN DE UN CUADERNO DE APUNTES

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO
EXCELENTISIMO SEÑOR DON
JOSÉ HERNÁNDEZ MUÑOZ

Leído en el acto de su Recepción Pública
el día 5 de noviembre de 1989

Y CONTESTACIÓN DEL
EXCELENTISIMO SEÑOR DON
LUIS GARCÍA-OCHOA IBÁÑEZ



MADRID
MCMLXXXIX

ANOTACIONES AL MARGEN DE UN CUADERNO DE APUNTES

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ANOTACIONES AL MARGEN DE UN CUADERNO DE APUNTES

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO
EXCELENTISIMO SEÑOR DON
JOSÉ HERNÁNDEZ MUÑOZ

Leído en el acto de su Recepción Pública
el día 5 de noviembre de 1989

Y CONTESTACIÓN DEL
EXCELENTISIMO SEÑOR DON
LUIS GARCÍA-OCHOA IBÁÑEZ



MADRID
MCMLXXXIX



DISCURSO
DEL
EXCELENTISIMO SEÑOR
DON JOSÉ HERNÁNDEZ MUÑOZ

Señores Académicos:

Ante todo, deseo expresaros mi sentida gratitud por acogerme de manera tan generosa en el seno de esta Real Academia de San Fernando pues, por edad, mis méritos, de haberlos, han de ser forzosamente escasos.

Saltarse el tiempo es siempre un riesgo. Y en el caso que nos ocupa un riesgo para vosotros y para mí. Riesgo que acepto por sentirme arropado en la confianza que habéis depositado en mi persona. Como dijo Jean Cocteau, quien otorga su confianza a la juventud se renueva a sí mismo, abriendo así las puertas a los que aún andan buscando el camino de la identidad. De esta forma, esta Academia parece querer olvidar su viejo talante decimonónico de final de camino y correr el riesgo de adelantarse a los caminantes. Si el Arte se adelanta siempre a las ideas, como aseguran ilustres mentes, a mi parecer, esta Academia quiere corregir ciertas costumbres seculares. Cosa no fácil, pero absolutamente necesaria, dado el tiempo a destiempo que nos ha tocado vivir.

Reconozco que me siento perplejo de que os hayáis fijado en mí a la hora de las renovaciones. Inútil deciros —y repetiros— que vuestro gesto me honra. No son éstas frases hechas (las frases hechas suelen ser las más difíciles de deshacer). Lo único que ahora, en este momento, se me ocurre deciros, es que mi compromiso frente a vosotros únicamente puede ser satisfecho de una sola manera: trabajando. Y que

este trabajo lo sea también para vosotros e, incluso, con vosotros. Tal vez os suene todo ello a elemental; pero lo elemental, cuando obedece a razones no razonadas es reflejo, casi siempre, de una verdad. Así pues, elementalmente, os reitero: gracias.

No tuve el placer de conocer a mi antecesor en esta Academia, D. Luis Mosquera Gómez, por lo que he tenido que indagar a mi alrededor acerca de su persona y de su obra. Y grande ha sido mi sorpresa al comprobar que todos han tenido para con él, para con su memoria, palabras, frases, que rozan el entusiasmo. Cosa ésta nada corriente en un país como el nuestro más dado al olvido que al recuerdo. No pasó de pasada (la redundancia no es casual) por esta Academia, donde su huella se dejó sentir de la más efectiva de las maneras: contribuyendo al bienhacer de ésta Corporación. Gesto de enorme generosidad, habida cuenta de que D. Luis Mosquera Gómez era, ante todo y sobre todo, pintor.

Tomo, pues, respetuosamente su relevo y, al ocupar su sitio, espero hacerlo con la dignidad que se merece y también, como corresponde a todo aspirante, si ello fuera posible, superándole en su dedicación a esta Academia.

La obra artística por su naturaleza es inseparable de la conducta humana. Tan obvia afirmación me permite, creo, asegurar sin grandes dudas que, para mí, sólo cuentan los resultados. La bondad de un acto humano o la bondad de un cuadro —ya que de pintura hablamos— dependerá siempre de

la persona que lo originó. No creo en el acto totalmente gratuito. Nuestro siglo, como de todos es sabido, nos ha enseñado y demostrado que lo absurdo no existe, que todo tiene un sentido. Al Surrealismo, como afirmara Luis Buñuel, sólo le faltó una cosa para ser la gran revolución artística (y algo más que artística) de nuestro tiempo: un filósofo. El Romanticismo no sería lo que fue sin Nietzsche.

De ahí que llevemos años respirando una orfandad en la conducta del Hombre que, trasladada al Arte, da por válidas unas ininterrumpidas corrientes expresivas que, borrándose las unas a las otras se suceden a un ritmo vertiginoso, creando así una espiral difícil de definir, por mucho que algunos se empeñen en trasladarnos más allá de las vanguardias que, en su día, transformaron el Arte de nuestro tiempo.

Como ya he dicho, para mí sólo cuentan los resultados. Y éstos pueden ser múltiples, tantos como personas.

Lo que yo valoro de manera muy personal es la elaboración de cualquier forma de expresión artística. En particular la pintura, como es bien lógico. Nótese que cuando digo pintura digo también grabado, por ser éstas dos actividades, en mi caso, inseparables y, por inseparables, complementarias. Varía el soporte técnico, pero no la objetivación creativa. En este sentido el trasvase de la «idea-pensamiento» a la «obra-reflejo» es el mismo. Lo que sí son diferentes son los procedimientos y, al ser éstos distintos, también lo son los efectos. Un cuadro es un cuadro y un grabado es un grabado. Afirmación ésta a la que sólo cabe añadir algo tan obvio como básico: ante un cuadro o ante un grabado sólo cuentan, como ya he dicho y repetido, los resultados.

En este sentido para mí es esencial el conocimiento de la técnica. Una técnica a la que siempre he sentido como al-

go más, bastante más, que un simple vehículo. Es algo que forma parte de la propia sensibilidad creativa. Su constante transformación nos abre caminos nuevos, se adelanta en nuestros empeños, hasta permitirnos encontrar lo que buscábamos. Al igual que esa llave que nos abre la puerta, una puerta, pero que, además, tiene su brillo propio, su temperatura propia, su forma propia, así siento yo la técnica. Como algo también propio. Como algo que en parte me pertenece y en parte no me pertenece. Es algo que me ha sido legado. Es más: considero que todo legado, el que fuere, al ser asumido como una riqueza establecida, necesita de una pronta revitalización, de una honda transformación. En este sentido el Arte está tan unido al Hombre que no escapa a la evolución de las especies. La cadena se prolonga hacia un infinito siempre incierto. Pero es esta incertidumbre lo que confiere al Hombre, luego también al Arte, todo su *misterio*.

Son éstas —lo reconozco— palabras mayores. Y, la verdad, nunca me gustaron las palabras mayores; pero, al convertirse estas palabras en algo íntimo, en algo muy cercano al sentimiento, pierden toda su arrogancia, dejan de ser una incógnita para transformarse en una certeza.

Y antes de entrar en el «discurso» —esa palabra que a mí con sólo oírla me produce escalofríos— quisiera decir algo que, no por sabido, he de callar.

El soporte natural del pintor no suele ser precisamente la escritura, aunque reconozco que hubo pintores no ajenos a la buena pluma. Pienso ahora, entre otros, en Solana, en Klee y en Dalí. En Arte las reglas fijas nunca resultaron válidas. Ésta es quizás una de sus grandezas.

Bajando escalones, confieso que siempre he entendido, al igual que otros, que la pintura es silencio. Un silencio esencial de imágenes.

Eso sí: ni pretendo, ni afirmo que el pintor sea incapaz de expresarse por palabra o por escrito. Idea ésta muchas veces fomentada por los propios pintores. Son ganas, creo, de confundir lo inconfundible: lo propio del pintor es, naturalmente, pintar. La pintura es mi razón de ser. Pero si, además, se le ocurre a uno escribir un soneto y no le sale mal, miel sobre hojuelas.

Adelanto que éste no es mi caso. Jamás he escrito un soneto. Aunque sí anoto imágenes, más que conceptos, en unos cuadernos de apuntes que empecé cuando aún era soñador de pintor. Estos cuadernos han ido creciendo, pero, en verdad, ... les he dado la menor importancia. Eso sí, forman parte de esos secretos menores que uno guarda por miedo a que los borre el tiempo. Las imágenes anotadas en estos cuadernos pertenecen a algo tan intransferible como es la memoria. Nuestra memoria. Algunas de estas imágenes pasaron luego a mi pintura de forma un tanto irregular: sin ser yo totalmente consciente de este trasvase. De ahí que la escritura en imágenes y las imágenes en escritura se fundieran... sin confundirse. De ello creo ser totalmente consciente. Las imágenes y las palabras ocupan en mí lugares distintos.

Pero miren ustedes por dónde algunos de estos apuntes me van a servir de base para la lectura de esta tarde.

Ignoro si es muy ortodoxa la forma de cumplir con el reglamento de ingreso en esta Academia que me obliga a leer

eso que se ha convenido en llamar un «discurso» y que, la verdad, nunca he sabido muy bien su auténtico significado. Aunque creo que cada cual tiene su discurso, como cada cual pinta su cuadro.

Cuaderno N.º 2, página 5.

(Notas al margen izquierdo) *leo*:

Escribir carta, contar las peripecias para conseguir el azul de la litografía (tronco de pirámide).

(Centro de la página) *leo*:

Preparar bocetos definitivos para la ilustración *Metamorfosis* Kafka. Estudiar el plano de la vivienda de los Samsa. Trazar con líneas de puntos los diversos itinerarios de Gregorio. Un insecto. ¿Un insecto? Sí debe aparecer un insecto junto a una anotación del texto Kafkiano: «¡Madre! ¡Madre! murmura Gregorio, mirándola de abajo arriba...» qué visión tan espeluznante. El dibujo, los dibujos plantean una dificultad evidente. La perspectiva no es la común, nótese que la visión tampoco lo es... El horizonte no existe, al menos la «línea del horizonte» no existe.

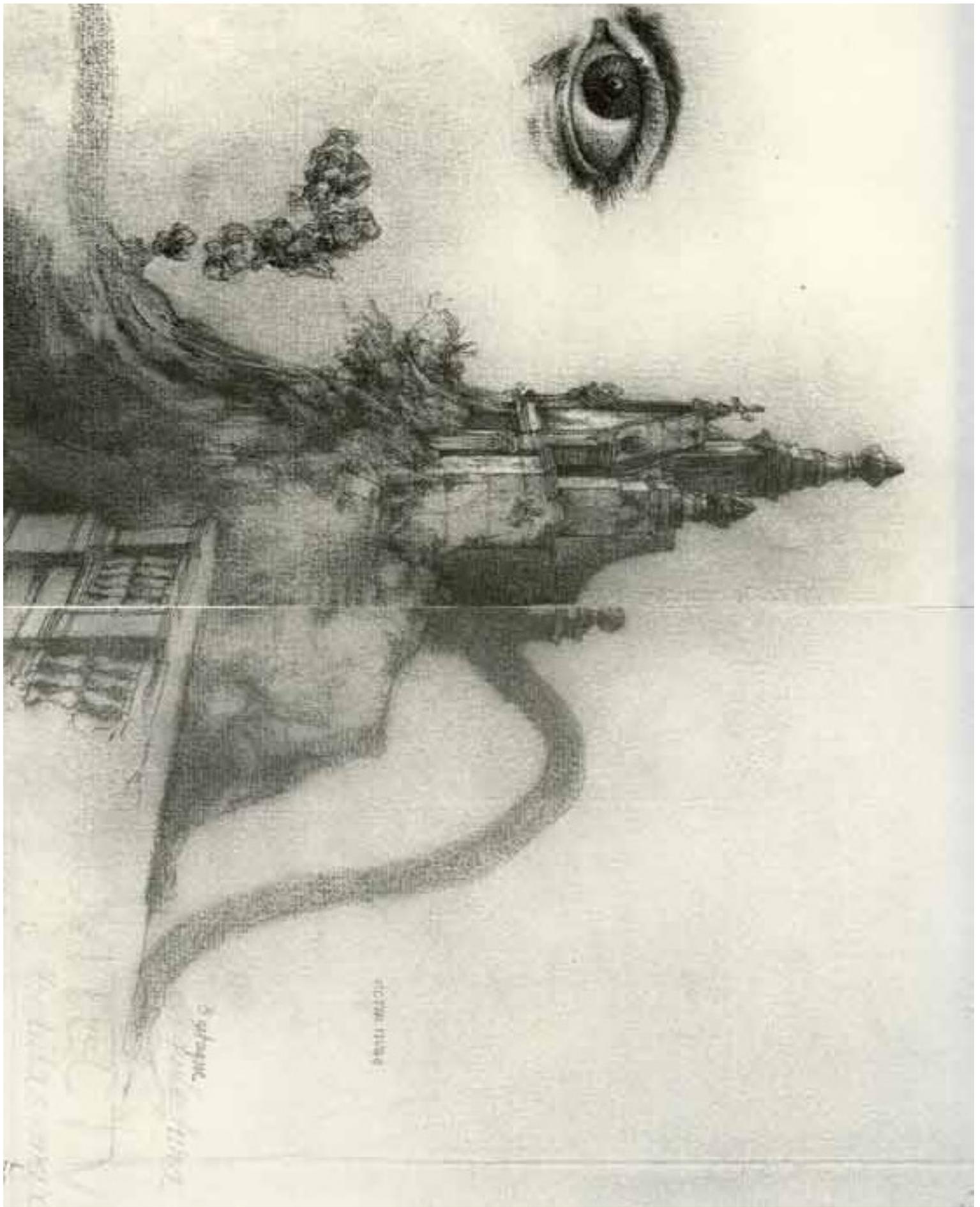
Trazar los dibujos sobre papel gris claro suave y con lápiz carbón. Frotarlos hasta el punto casi de desaparición. Rematar con tinta gris y negra. Vuelvo a empezar.

Cuaderno n.º 3, página 3.

(Notas en el margen superior del papel) *leo*:

La pared de enfrente se tiñe de rojo oscuro. Trazar una línea recta y horizontal que seccione el plano en dos partes

1



1811

D. Schlegel

1811
D. Schlegel

idénticas. En la parte superior aparecen unos abultamientos delatados sólo por las sombras. Las sombras, a su vez, deben, lentamente, unirse unas con otras hasta cubrir de negro todo el paramento. La parte inferior de la pared permanece muda hasta que llega la luz del día. Iluminará el lugar donde solamente habrá escombros.

(Nota con exclamación en el ángulo superior derecho) *leo*: ¡escombros!

Cuaderno n.º 1, página 12.

(Notas en los cuatro márgenes del papel) *leo*: MELANCOLÍA.

Trazar un viejo torreón medio derruido y cubierto parcialmente de mala hierba.

Cuidar de que las piedras sean de sillar, de color rosado y colocadas ordenadamente tal y como marcan los cánones arquitectónicos. A la izquierda y tras esta torre unas nubes de color grisáceo y de formas raras, como las hilachas de un viejo tejido, envolviendo la base de la torre.

Todo respira quietud. Tan sólo se oyen unos débiles y ahogados latidos de un corazón que inevitablemente aparecerá más adelante, en el ángulo inferior izquierdo del dibujo y junto a una oveja de color blanco y negro que parece no saber muy bien dónde se encuentra. En el lado opuesto dibujar unos insectos de color negro (coleópteros). Se afanan en un extraño movimiento de tierras, formando una hilera que se dirige hacia un punto donde se supone ha de situarse el horizonte pero que hasta este momento no ha sido trazado: el horizonte pues, no existe aún. Una fina lluvia cubre toda la escena; no puede ser vista pero sí se empieza a sentir la humedad. El sol no ha de salir hasta el dibujo siguiente.

Un muro manchado de añil, herido de graffiti cicatrizados. Olor a leche agria, menta y azahar.

(Notas en la otra cara de este mismo papel) *leo*:

Tengo que darme prisa en acabar el dibujo pues siento que las nubes están invadiendo lentamente el cielo y apenas se hace ya visible el torreón que está cambiando de forma por momentos. Por otra parte, el papel, debido a la humedad, empieza a ondularse, por lo tanto se hace difícil el trazado.

Trazar también un hombre que aparece ahora agitando vigorosamente sus brazos y aunque no consigo oír bien lo que dice, pues se expresa en un lenguaje desconocido para mí, tengo la sensación de que tal vez lo más prudente sea que me vaya.

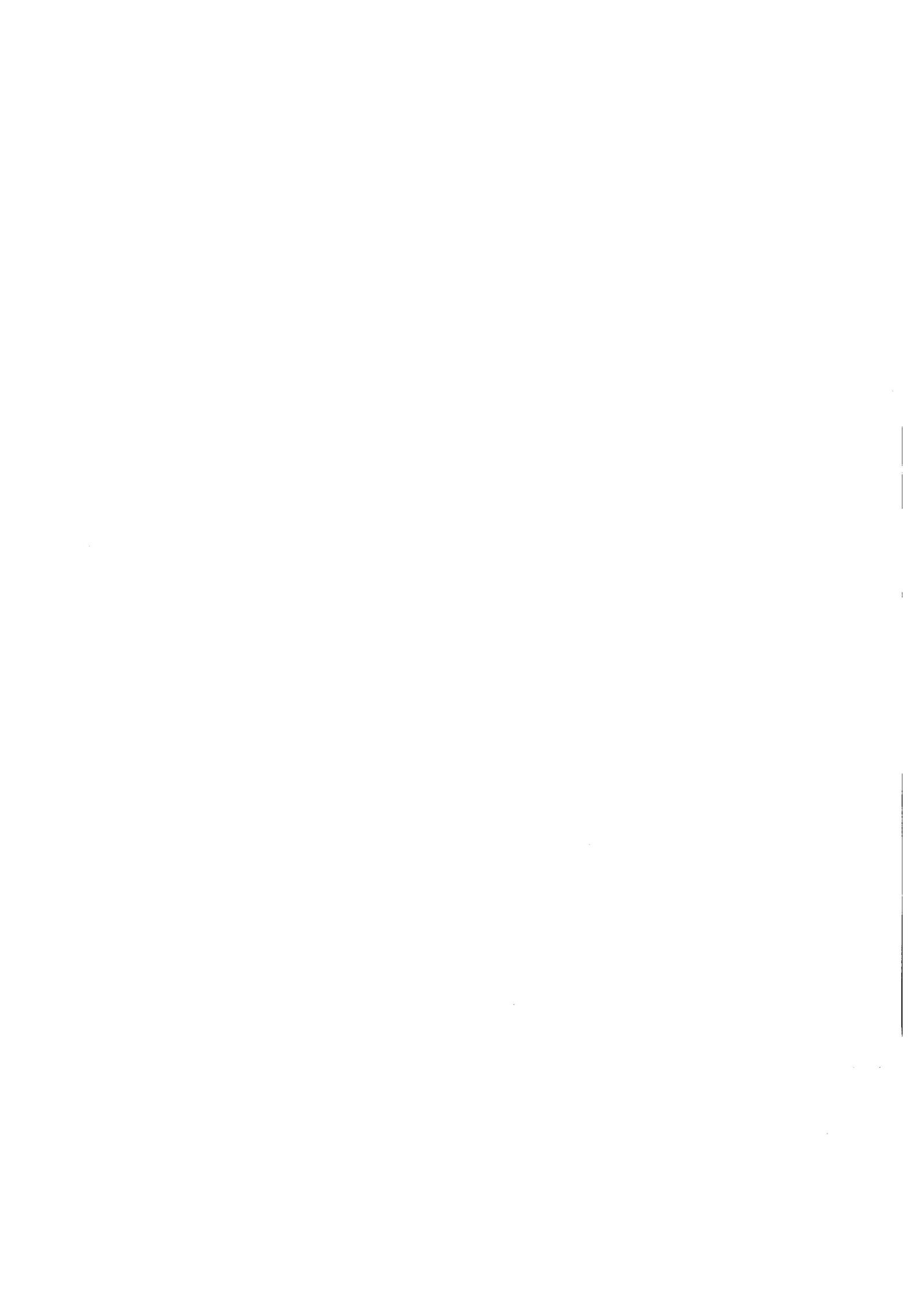
Cuaderno n.º 5, página 2.

(Notas al margen izquierdo) *leo*:

Preparar planchas para el Miserere. Planchas de cobre 35 × 17,5 cms. El negro del fondo, del cielo, tiene que fundirse con la parte superior del arco románico. El enlosado lleva una inscripción, sepultura. Ruina, tinieblas. Fondo de agua fuerte. No emplear aguainta, sólo si los arcos así lo requieren.

(Nota subrayada en rojo) *leo, veo, oigo*:

«El viento zumbaba y hacía crujir las puertas, como si una mano poderosa pugnase por arrancarlas de sus quicios...»
página 103 del libro.



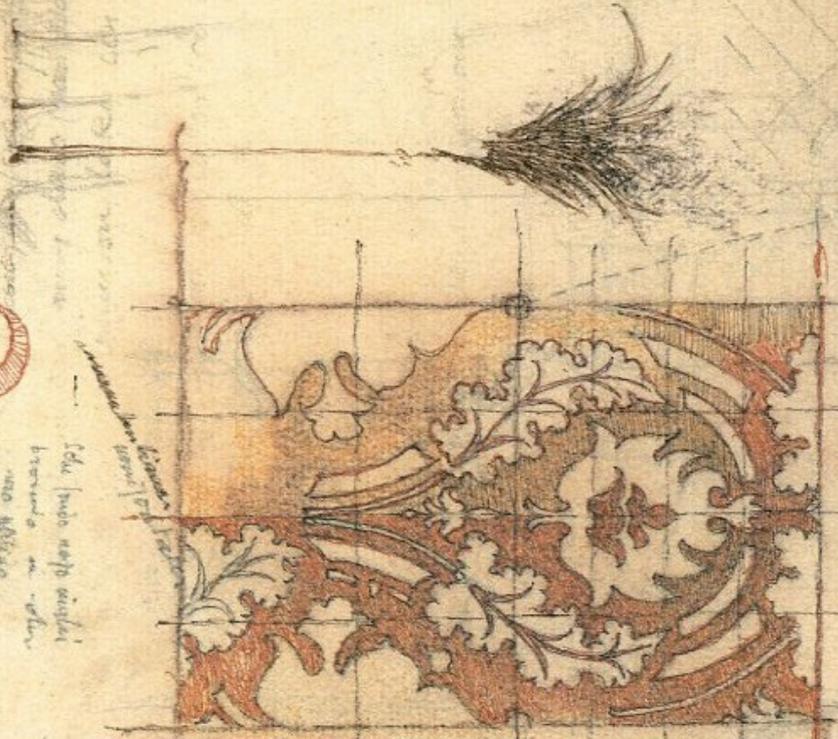
ENTIASIA

CAULI VERTICILLIS



Sechste L. 1800
v. 27. v. 18. 18
A. 18. 18. 18

Tracht
Flur
Lager



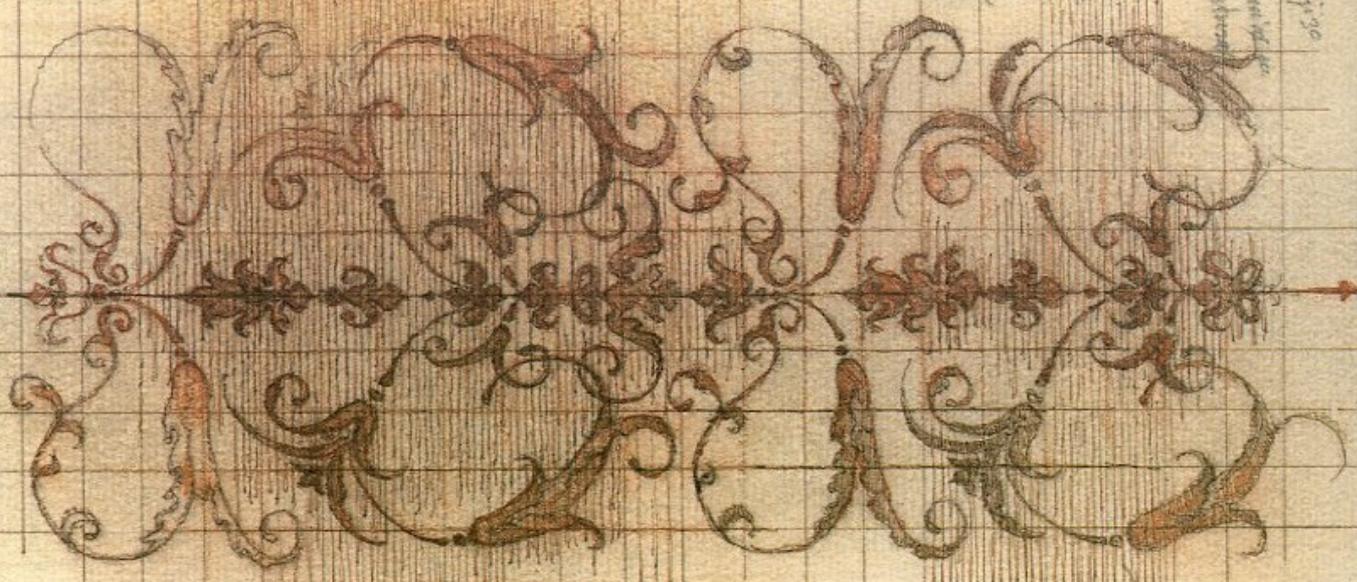
Tracht von Falter
Horn in 18. 18. 18
Lager 18. 18. 18

EXLIBRIS (JH)

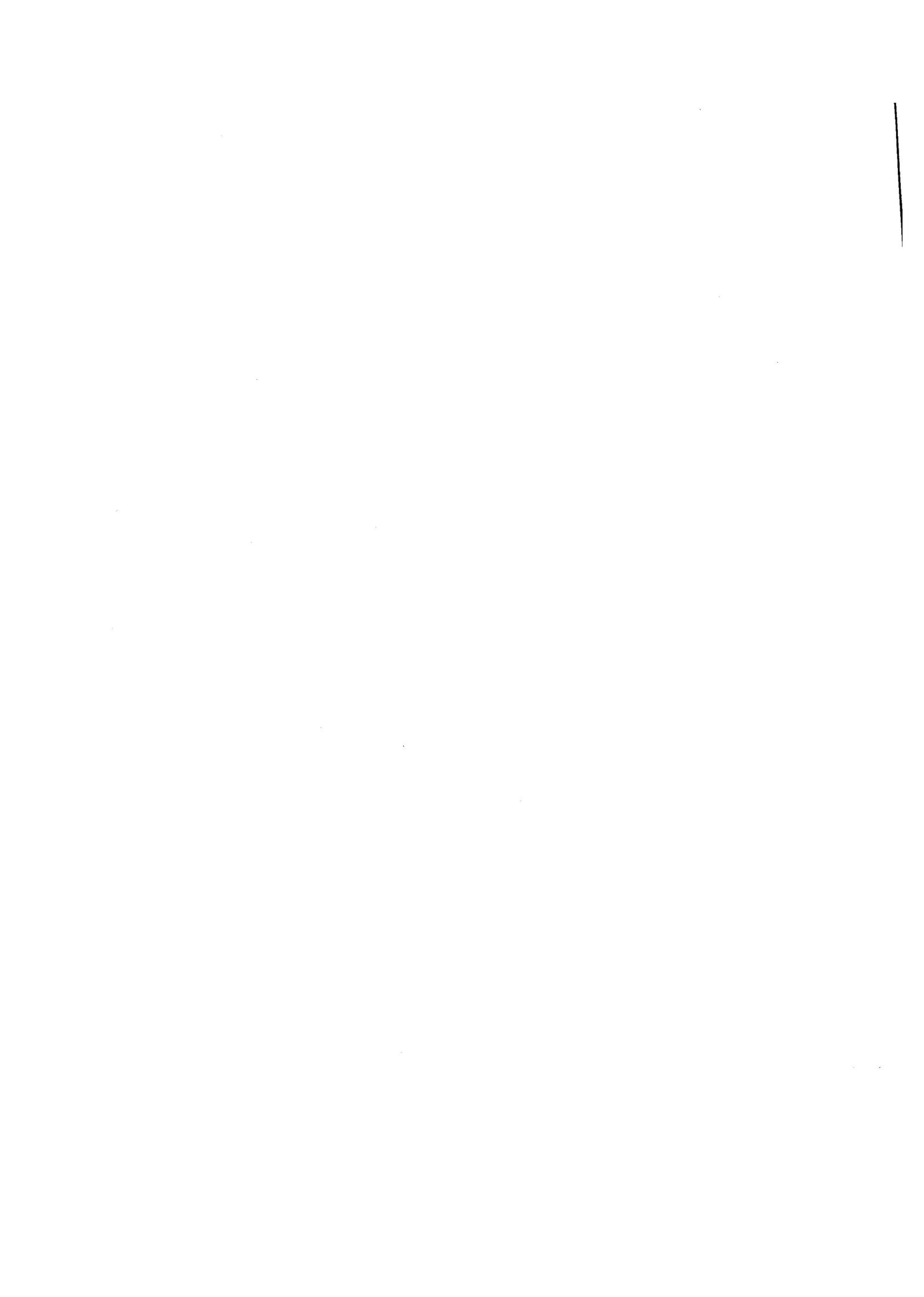


Sch. Buch nach
Krone u. etc.
18. 18. 18
+ 18. 18. 18
Tracht nach

18. 18. 18
18. 18. 18
18. 18. 18
18. 18. 18



18. 18. 18



Cuaderno n.º 1, página 6.

(Anotaciones en tinta roja, centro de la página) *leo*:

El tamaño del cuadro es de 162 × 130 cms. Fondo de temple al huevo, lijar dos veces. Preparar caseína para 6 telas pequeñas. Trazar primero el brocado.

(En el margen izquierdo) *leo*:

La habitación está fresca, la noche es negra. La lámpara estampa un cerco de luz azulada en la hoja de papel que ha permanecido durante días en el tablero de dibujo. El papel, unos tarros de tinta y un vaso de agua. Aparejos para la noche. Una música suena, tal vez Monteverdi. Sobre la superficie del papel hay manchas de color que no creo haber pintado yo: eso me horroriza, incluso me irrita y quiero correr a la calle pero no llego a hacerlo. Sobre la mesa, súbitamente se posa un enorme pájaro negro que bebe en «mi» vaso de agua. Observo atentamente este pájaro e intento incluso tomarle unos apuntes pero algo me dice que no es pájaro común. Sus patas están vendadas y el color rojo de su pico se disuelve en el agua. No llego a tomar el apunte pues, en el momento en que me dispongo a hacerlo y tan rápidamente como vino, se marcha no sin antes volcar sobre el papel y toda la mesa el tarro de tinta china negra que se extiende con rapidez por todo el tablero. Instintivamente me miro enseguida las piernas, enciendo un cigarrillo y espero el alba, la mente en blanco, el corazón insatisfecho.

Querido amigo espero nunca te ocurran estas cosas, se pasa realmente mal...

(Bajo esta nota) *leo*: preparar dibujo «las rayas» Horacio Quiroga. Mandar fotografía.

Cuaderno n.º 5. página 9.

(Anotaciones al margen izquierdo) *leo*:

La atmósfera está enrarecida y llega a ocupar hasta el último rincón de la habitación. En la sala contigua, la Danza Macabra de Holbein está en todo su apogeo.

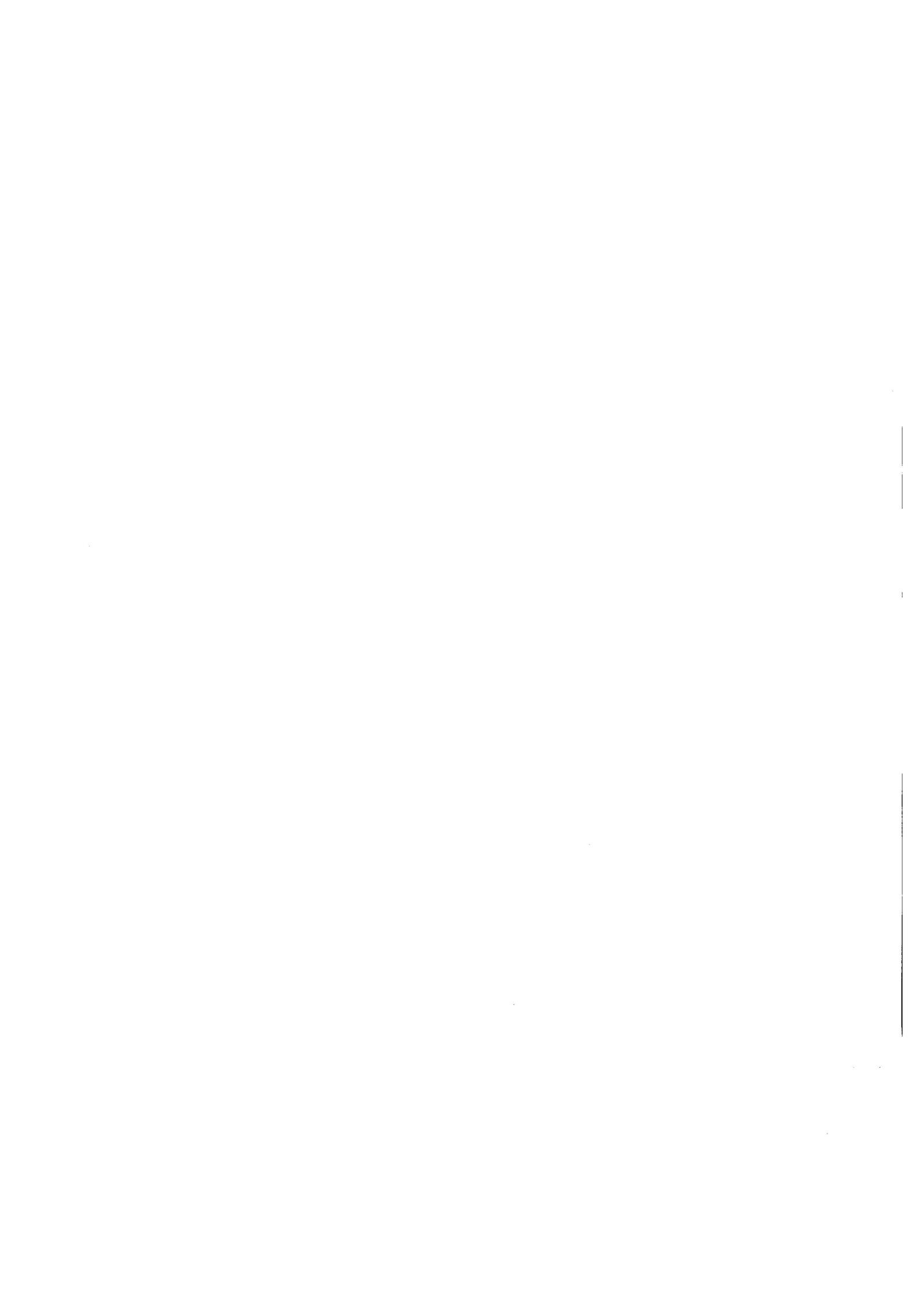
Oigo: Fuera en la calle dos perros ladran sin cesar.

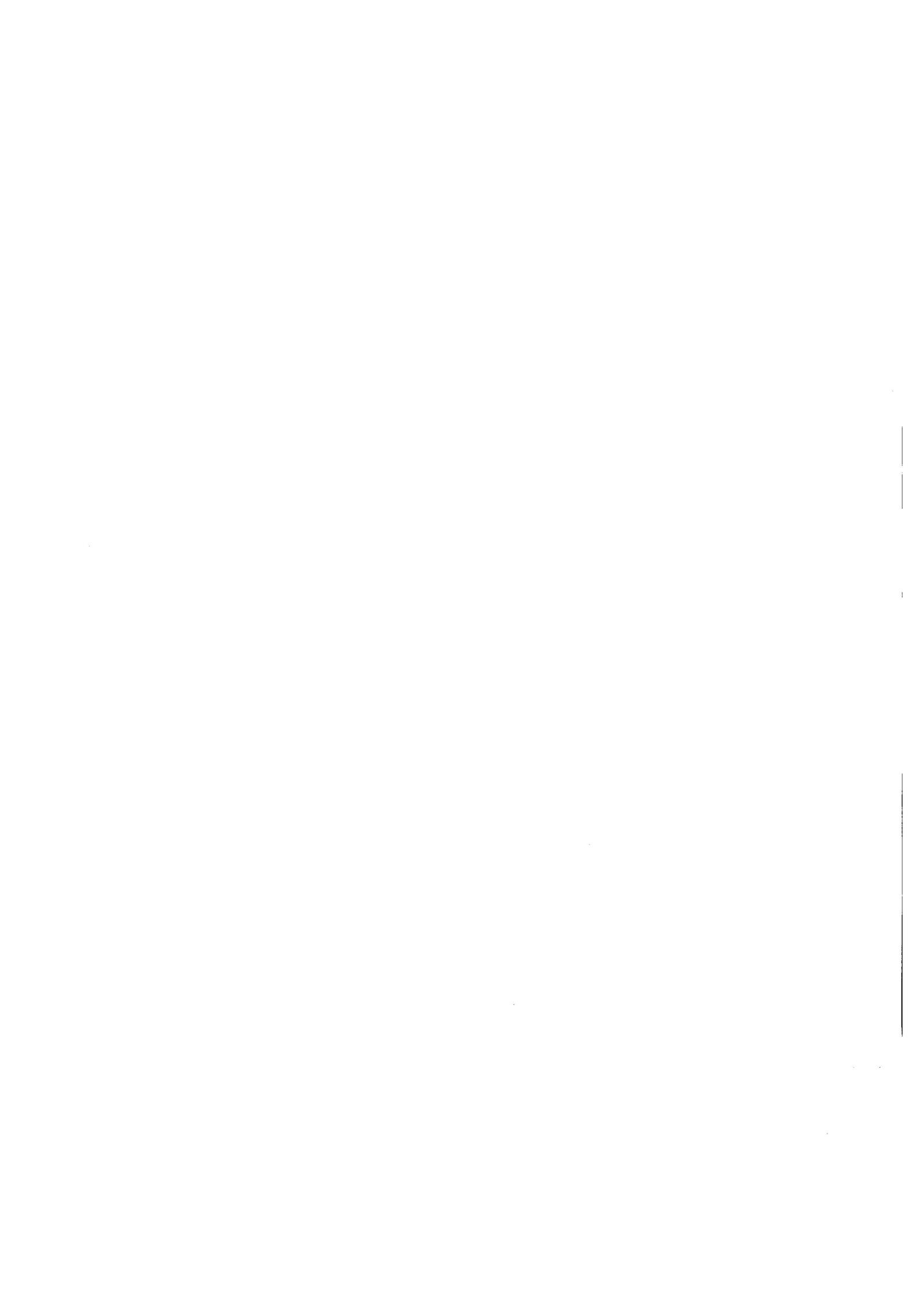
Veo: El cuadro sobre el caballete. No soporta el foco de la luz eléctrica y, para impedirme proseguir el trabajo, el cuadro se vuelve de color negro amoratado y con enormes púas como las de un erizo de mar.

Cuaderno n.º 1, páginas 14 y 15.

(Notas a lápiz, márgenes superior e inferior) *leo*:

Entro aún jadeante, en el segundo dibujo. Un terreno desértico aparece ante mí. El aire es de color amarillo. En un primer plano, trazar una tienda de campaña de forma cónica y seccionada en dos cascos idénticos. En su interior y ordenadas de mayor a menor (en su sentido ascendente) aparece un número indeterminado de larvas de color morado. Un olor penetrante a sahumero me distrae y no tengo más remedio que deshacer la perpendicularidad desplazando el dibujo hacia el lado derecho pues he de proseguir. Detrás de la tienda y en un área del terreno muy agreste, aparecen dos figuras humanas sin sexo determinado que se desplazan sobre la superficie del papel en sentido diagonal, desde el punto B al punto A en dirección ascendente. En el trayecto sueñan unos truenos que consiguen inquietar a uno de estos dos seres que súbitamente empieza a agitar convulsivamente una mano.





el desarrollo de un tronco de pirámide. Tengo que renunciar inmediatamente, pues las larvas han invadido ya los dos tercios del papel. Mi pulso se acelera por momentos y apenas puedo ya dominar el tiralíneas. He de acabar cuanto antes, antes incluso de que anochezca.

(En el centro) *leo*:

Azul ultramar, carmín de garanza, comprar blanco de titanio, caseína en polvo.

Dejar para la vuelta veladura verde vejiga; cuadro «Dura el tránsito».

Vuelta de nuevo a las andadas.

Cuaderno n.º 7, página 11.

leo:

... No, no voy a seguir leyendo. Cierro el cuaderno. Quedo entre sus páginas. Salgo... Creo que debo llamarme al orden de mi desorden... Pausa... sigo con *el* discurso.

Agradezco muy de veras a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el haberme permitido que me sintiera absolutamente libre leyendo unas anotaciones que son, en verdad, lo más íntimo y personal que os podía ofrecer. Agradezco igualmente vuestra benevolencia por haberos obligado a oír unos textos ajenos a toda intención literaria.

Y aunque lo literario y lo pictórico admitan las más variadas formas, reconozco que los límites —sin límites— que me habéis otorgado me obligan a responderos con igual generosidad.

Gracias a todos.

DISCURSO DE CONTESTACIÓN
DEL
EXCELENTISIMO SEÑOR DON
LUIS GARCÍA-OCHOA IBÁÑEZ

Señores académicos:

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que fuera instituida en una hora en que los hombres soñaban con el establecimiento de la razón por encima de cualquier otro dominio, conservará los cauces para el discurrir de una serenidad nacida de la armonía entre la audacia creadora y el respeto a la más noble tradición. La Fundación platónica que orientó el pensamiento universal, aspirando al canon de la perfección, fue asumida por anteriores generaciones académicas, que proclamaron el reinado del *buen gusto*.

Pero otros vientos agitaron las esferas del arte desde los primeros días de nuestro siglo, y los artistas, apartándose de los caminos trillados, se vieron impulsados a ser partícipes de la gran confusión, desembocando en territorios poseídos por una sorprendente fascinación.

Las vanguardias artísticas, que se desarrollaron durante el primer tercio de la actual centuria, ostentaron, frente a un arte respaldado por la potencia de tantas culturas anteriores, la irreverente eversión dictada por su espíritu de aventura. Y tratando de identificarse con la tragedia de los pueblos de Europa, distorsionaron sus formas, que quedaron perturbadas y olvidadas de la serenidad de la belleza clásica, del orden que desde tiempo inmemorial había sido tenido por inmutable.

El arte se manifestará, desde entonces, pleno de extrema libertad. Jamás se habían originado tan paralelas y, al tiempo, dispares expresiones del espíritu. Nunca se había accedido a zonas tan inexploradas con ánimo investigador, ni asumido de manera tan pretendida lenguajes peregrinos provenientes de otras civilizaciones.

Unos acudirán a la llamada de los sueños: los surrealistas, los cuales lanzarán su imaginación hacia la oscuridad onírica, pretendiendo adentrarse en la subconsciencia de los hombres. Otros buscarán, merced a la interpretación de una realidad enfierecida, lo interior de los seres: los expresionistas, ellos recurrirán a la emoción de los colores exacerbados y a las distorsionadas formas, para proclamar hondos sentimientos humanos. Habrá artistas, más acordes con la tradición, sustentadores de una visión objetiva: los naturalistas, que, a su vez, ofrecerán una imagen normalizada del mundo, elevando a rango plástico lo consuetudinario. Y habrá quienes intentando volver a los manantiales del arte, inquiriendo de nuevo el origen de las formas, alcanzarán la abstracción, mediante un proceso renunciador. Innumerables serán las posibilidades abiertas a los artistas modernos, integrantes de una sociedad movida por tan plurales expectativas. La Institución académica, que alberga actualmente en su seno a creadores de alternativas opciones estéticas —sirviendo de ejemplo vivo de la diversidad del arte español—, prosigue reclamando hombres nuevos, legítimos representantes de nuestro tiempo.

—

La Academia recibe hoy al pintor José Hernández Muñoz, miembro de una generación de artistas que ha elevado la estimación del arte contemporáneo de nuestro país, gra-

cias a un riguroso ejercicio, tanto en la disciplina de la pintura, como en la práctica del grabado.

«La obra artística —nos acaba de decir el nuevo Académico— es inseparable de la conducta humana». Palabras que nos remiten a la posesión de un bravo oficio y a unos valores conceptuales que avalan su arte. La técnica —nos ha dado a entender— no es un mero vehículo, sino algo que pertenece a la integridad de la propia creación.

El pintor recogerá en cuadernos íntimos ideas emanadas del pensamiento de grandes escritores, pero recreadas en su imaginación para ser transformadas en originales expresiones plásticas. La singularidad de su pintura se manifiesta ajena a las habituales corrientes estéticas que proliferan sin cesar. Y si tratamos de penetrar en dicha singularidad, tendremos que descubrir sus más conspicuas fuentes literarias: Kafka, Poe, Lautréamont, Rimbaud..., que nos revelarán las flechas de su dicción, conducentes a estados metafísicos.

Porque una cosa no hallaremos jamás en su pintura, ni siquiera en la más ligera de sus obras: lo auroral, lo primaveral de la existencia, la hora del sol radiante o los testimonios de la sensualidad o del amor. Por el contrario, nos toparemos con la decadencia de los cuerpos, con la evocación de la ruina, con el ocaso, quedando cautivos de su mortal desolación.

Óscar Collazos nos descubre su razón directa con la tradición, emparentándolo con los «Sueños» de Quevedo, con las «Tentaciones» en El Bosco», con el Goya más atormenado, con los extraños mundos de Lautréamont y de Jarry, y, por supuesto, con los ya citados, Poe, Kafka y demás poetas del más allá de las fronteras de la conciencia. A este respecto, el escritor abre al azar una página de los Sueños de

Quevedo y lee: «Este discurso es del infierno. Si fuere oscuro, nunca el infierno fue claro; si triste y melancólico, yo no he prometido la risa».

La evocación de dichos poetas y pintores, nos aproxima a otros nombres señeros: Rivera, Pereda, Valdés Leal, Füssli, Blake, Solana..., y a tantos escultores de la imaginería barroca, que nos transportan a estados espirituales aledaños de la muerte.

En los cuadros de Hernández Muñoz —escenarios ultramundanos— recita un caduco protagonista: el llamado Caballero del Sepulcro. Mutante, carcomido por la acción del tiempo, de rostro tallado por las gubias de Cronos implacable. Esquelético y cubierto de cutícula tumefacta. Mutilado su cuerpo, y cargado de excrecencias y ganglios escrofulosos. El tétrico actor deambula por tabladós escatológicos, ámbitos provistos de pavimentos y balaustradas de una exquisita pulcritud perspectiva, y ornados con apolilladas suntuosas guarniciones. El coro que gira alrededor del trágico histrión estará formado por calaveras, peces cartilagíneos y roedores monstruosos, junto a muros caligrafiados de latines venerandos. El caballero —por otro nombre— del Eterno Retorno, transita, con un pie en la tumba y el otro entre escorpiones y crustáceos, constituyentes de un osteomaláxico bestiario.

Será Gómez de Liaño quien nos advertirá de su relación con el «Discurso de la Verdad», de Miguel de Mañara. y se extenderá además sobre «los muros fúnebres, con manchas de humedad y con desconchones, con sus sombras, asperezas y, en fin, con su decrepitud, tal vez, evocación del gran muro que tenía delante de su ventana en la casa de Tánger donde pasó su infancia y adolescencia».

Señalaremos una de las peculiaridades más dignas de atención en lo que se refiere a la intensidad de su imagen plástica: la interpretación de la arquitectura, la cual se manifestará en sus dos posibles vertientes: la arquitectura interior, o escenario de alegorías, espacio propicio para la exégesis de los símbolos; y la arquitectura exterior, perteneciente al mundo del grabado. En este último proceder, los agonistas de su raro bestiario realizan dramáticas transfixiones, quedando entroncados en los edificios monumentales. Con referencia a los interiores —ya hemos indicado su perfección perspectiva—, añadiremos que del balanceado equilibrio entre la magnificencia decorativa y su vejez y su fractura, nacerá la intensidad provocadora de estas, al tiempo, serenas y maléficas habitaciones.

Los castillos y las viejas construcciones palaciegas, la arcaduras, escalinatas, cúpulas y torres surgirán entre los abrojos de una naturaleza inhóspita. Las inclinadas y casi destruídas fábricas, quedarán, en sus derrumbamientos, implicadas en la tragedia humana.

«Desde que Burckhardt llamara en el siglo pasado la atención sobre el valor de las arquitecturas representadas por los pintores del renacimiento italiano —observa Víctor Nieto Alcaide— es raro el historiador o estudioso que haya logrado sustraerse a la magia que la pintura comporta como ficción arquitectónica. (...) Las arquitecturas clásicas, especialmente las que aparecen en las primeras obras de los pintores renacentistas, no fueron representación del entorno creado por los arquitectos, sino la creación de una arquitectura pictórica». Hernández, siguiendo el ejemplo de los citados pintores italianos, y también de algunos de nuestra época —recordemos a Chagall, De Chirico, Carrà, Delvaux y a Wadsworth, entre tantos otros—, estará en posesión de una notable capacidad para la invención arquitectónica. Su cono-

cimiento de las estructuras, así como de los órdenes exteriores de las edificaciones, le condicionan positivamente para el ejercicio de tal proyección pictórica. Aunque él —lo hemos indicado— la convertirá en estado de ruina.

No será fácil introducir la personalidad de Hernández dentro de las aspiraciones de la plástica contemporánea; y menguadas las posibilidades de hallar un parentesco con los hitos históricos, que por su coincidencia con los peculiares límites de su obra puedan ser considerados como sus claros antecedentes.

En la búsqueda de tales antecedentes, fijaremos nuestra atención en el pintor Antonio de Pereda. Su «Bodegón del Ángel», del museo de Viena, podemos considerarlo como representación paradigmática de la *vanitas*: un ángel de tranquila belleza, rodeado de los símbolos del lujo, de la riqueza temporal, al lado de unas calaveras. Un reloj de arena significará la huída del tiempo inexorable y, por supuesto, corto de la existencia.

En uno de los muros ilustres de esta Academia —junto a los monjes de Zurbarán—, pende el más famoso cuadro de Pereda: «El desengaño de la vida». Recurriremos para su descripción a la ficha que figura en el catálogo de la colección académica: «En un salón en penumbra, un joven caballero duerme despreocupadamente ante una mesa cubierta de objetos, simbolizando los elementos mundanos de la existencia: cetro, tiara, mitra, corona, armas, instrumento de música, partitura, libros, naipes, máscara, flores, reloj, y unas calaveras, alegoría de la muerte y de lo pasajero de la vida. Dominando la escena el ángel demacrado de la muerte con la filacteria: “AETERNE PUNGIT / CITO VOLAT ET OCCIDIT”. “Eternamente hiere, rápida vuelta y mata” y en el centro de la filacteria el sol y sobre él un arco con flecha».

Pero será el pintor Juan de Valdés Leal quien encarne fuertemente una precedencia de la obra de Hernández; precisamente en la «Alegoría de la Vanidad», y en la denominada «Conversión de Mañara», actualmente en los museos de Hartford y de York. Y, sobre todo, y de manera significativa, en sus dos obras más graves, y tenidas entre las concluyentes del barroco español, conjuntamente llamadas «Los Geroglíficos de las Postrimerías»; ambas en el Hospital de la Caridad de Sevilla. *Naturalezas muertas* —nunca fuera nombre tan bien correspondido— pertrechadas de todo aquello que por su rigor y frustración nos conduce al acabamiento terrenal. Enrique Valdivieso se referirá a «Un pensamiento que no es otra cosa que una profunda meditación sobre los Novísimos en sus episodios de muerte, juicio, infierno y gloria». Y Diego Angulo relacionará estas obras con «El exaltado ambiente religioso sevillano, que tiene por centro al fundador del Hospital de la Caridad y cuenta en el siglo XVII entre nosotros con moralistas como Quevedo, que publica en 1635 “La Cuna y la Sepultura” —al nacer comenzamos a morir—, y al jesuita Nieremberg, autor de “La Diferencia entre los Temporal y lo Eterno”, de 1640».

Ángel González, en un estudio acerca de nuestro pintor, intenta definirlo conceptualmente, glosando con oportunidad, la célebre estampa goyesca: «El sueño de la razón produce monstruos». «No es ocioso preguntarse —nos dirá—, si para un pintor como Hernández, que se mantiene fiel al sistema de representación ilusionista, cuya supervivencia la vanguardia más ortodoxa considera residual y destinada a la extinción, existirá alguna legitimidad aceptable que no sea surrealista».

He aquí la duda: Hernández realiza una obra delirantemente imaginativa concordante con algunos presupuestos típicamente surrealistas, como puedan ser un realismo frag-

mentado, y una obsesiva ubicación de sus intencionales personajes en interiores corruptos, con implicaciones nunca confluyentes con una serenidad meramente contemplativa. De manera opuesta y distanciadora, sus composiciones —provistas de un enigma mortal— cerrarán la puerta a una vida intensa, donde el esplendor sensual o el puro juego sorpresivo —tan caro a los más deliberados pintores de la surrealidad— estarán ausentes. Añadiremos que los surrealistas, entre la vigilia y el ensueño, entre lo racional y la metáfora, con la mirada dirigida hacia al infinito —aunque sitiados dentro del círculo de la angustia—, apenas participarán en la cabalgata fúnebraria.

«Mis primeros recuerdos —ha declarado en cierta ocasión el pintor, nacido en Tánger, en 1944— son las callejuelas de la ciudad, donde lo árabe y lo judío se confundían en una miseria común. (...); era aquél un conglomerado de costumbres muy distintas, unidas por una misma necesidad de sobrevivir». Tras iniciarse en el oficio de la pintura, entablará amistad con la persona por él mismo denominada su *Pigmalión*: el intelectual Emilio Sanz de Soto, quien dirigirá desde entonces sus pasos, en el orden cultural.

En su nativa Tánger, acogedora en aquellos años de gentes de toda índole, entre ellas algunas insignes, conocerá a Alejo Carpentier, quien fijándose en su primeriza obra, le dedicará bellas palabras. También conectará con el cineasta Luis Buñuel, del cual ilustrará los poemas de su juventud. Su inicial exposición tangerina tendrá un visitante de excepción: Francis Bacon, «el día en que definitivamente lo invadan sus fantasmas —augurará— será él y nadie más que él». En la internacional ciudad tratará a Tennessee Williams, Truman Capote, Orson Welles, y a los poetas de la Beat Generation, Gregory Corso y Allan Ginsberg. Tal heterogéneo al tiempo que apasionante aluvión de seres de tan destacada per-

sonalidad y de tan diversa procedencia, dejará honda huella en su espíritu juvenil.

Actualmente, en el panorama artístico español, se advierte a un grupo de pintores con un gran dominio de las técnicas del grabado, entre los que se encuentra, ocupando un lugar relevante, el nuevo Académico. Estos artistas, que han aunado su talento creador a la honestidad en el oficio —en tiempos proclives a la mixtificación y a la superchería—, se constituyen en sustentadores de un arte, que ha dejado huellas profundas en la historia.

A Hernández, mantenedor de una constante dedicación a dicho arte, y poseedor de una depurada técnica de aguafuertista, lo creemos capacitado para participar en los proyectos y realizaciones de la Calcografía Nacional, importante Sección de la Academia, guardadora de una de las colecciones de planchas grabadas más caudalosa del mundo, y reciente propiciadora del ingreso del arte contemporáneo en la Corporación.

El pintor adviene provisto de una juventud madura forjada por una potestad tenazmente ejercida. Su integración a las tareas y opiniones de esta Casa, que hoy le franquea sus ilustres puertas, será beneficiosa para ambos: para él, por su elevación a tan alta Esfera; y para la Institución, por acoger en su seno a un auténtico artista.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nos ha conferido el honor de recibirle como compañero, para formar parte de la Sección de Pintura. Nosotros, en posesión de tal honor, le ofrecemos nuestra más cordial bienvenida.

Depósito legal: M-36988-1989

Artes Gráficas Mañas, S. A. - Milán, 34 - 28043 Madrid

