

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL HORIZONTE EN LA MANO

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. JUAN NAVARRO BALDEWEG

LEÍDO EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN PÚBLICA

EL DÍA 19 DE OCTUBRE DE 2003

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. D. JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS



MADRID
MMIII

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL HORIZONTE EN LA MANO

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. JUAN NAVARRO BALDEWEG

LEÍDO EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN PÚBLICA
EL DÍA 19 DE OCTUBRE DE 2003

Y CONTESTACIÓN DEL
EXCMO. SR. D. JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS



MADRID
MMIII

EL HORIZONTE EN LA MANO

Señores académicos:

Agradezco profundamente la confianza que esta Real Academia ha depositado en mí, en mi obra, en mi trayectoria creativa al nombrarme académico numerario. Trataré de ser digno de esta confianza aportando, con intenso deseo y la mejor disposición, mis conocimientos y criterio en las tareas de esta institución. Quisiera hablarles hoy de algunos aspectos de mi experiencia en una dedicación creativa que se ha volcado hacia las artes plásticas sin distinción. He trabajado en arquitectura, en pintura, en instalaciones y en escultura. Creo que la confianza de aquellos que me eligieron se debe en buena medida a esta característica de mi obra que se mueve sin preferencias ni fronteras en el amplio espectro

de las prácticas artísticas. Y aunque en cada una de ellas mi aportación sea modesta, entiendo que hay un reconocimiento de ese raro empeño. Por eso de inmediato he de recordar a quien vengo a suceder en el sillón que voy a ocupar, Joaquín Vaquero Palacios, un creador que repartió su capacidad creativa entre la arquitectura, la pintura de caballete, el muralismo y el diseño. Siento que esta inclinación múltiple es fruto de un entusiasmo por todas las posibilidades creativas, es consecuencia de una generosidad y una capacidad natural para dedicarse a cualquier medio al alcance de la mano sin distinción. Estoy convencido de que esa dedicación a dar forma es, en su naturaleza profunda, múltiple y cubre sin solución de continuidad todo el abanico de sus manifestaciones, ya sea modelar, construir o pintar. En esto fue ejemplar Joaquín Vaquero Palacios. Su extraordinaria fuerza creativa se manifestó en una brillantísima obra como arquitecto y diseñador, que fue premiada con la medalla de oro de arquitectura, en el año 1996, y con una obra como pintor de gran precisión y lirismo. Podemos recordar su extraordinaria trayectoria de arquitecto con obras como las viviendas de los años treinta en Oviedo, o el Instituto Nacional de Previsión, y el maravilloso conjunto de las Centrales Eléctricas con sus murales, ejemplos únicos de una obra total y de un arte integrado. Una poderosa

energía fluye en todas sus obras de arquitectura. El pintor se revela en los magníficos paisajes asturianos, castellanos o romanos o en aquellos en que sólo la aridez de la geología aparece como protagonista. Su biografía muestra además un afán viajero que fue consecuencia de su ansia de conocimiento del mundo, de las diversas culturas y del arte que ha producido el hombre. Todo ello fructificó y se encarnó de mil modos en su propia obra. Sus enormes facultades, su incansable vitalidad, el poder que muestra su obra hasta en el último detalle producen asombro. Justamente le podemos aplicar aquí la calificación, como lo ha hecho su hijo Joaquín Vaquero Turcios, de figura mitológica, ya que su labor parece sobrepasar la reducida órbita humana del quehacer especializado.

En los límites de mi propia escala y valor, esa dedicación múltiple, mi perfil creativo volcado a diversos medios expresivos es, pienso, lo que motivó la propuesta para ser yo elegido académico. Ésta fue presentada por Rafael De la Hoz, José Luis Picardo y Joaquín Vaquero Turcios y después por enfermedad del arquitecto Rafael De la Hoz fui presentado por el ingeniero José Antonio Fernández Ordóñez. Desgraciadamente no están ya con nosotros ni Rafael De la Hoz, ni José Antonio Fernández Ordóñez, queridos amigos a los que siempre guardaré un muy sentido agradecimiento.

A José Luis Picardo y a Joaquín Vaquero Turcios quiero expresarles hoy mi profunda gratitud y trataré de satisfacer su confianza así como las expectativas de esta institución y las de todos ustedes.

Permítanme, entonces, que hable, a mi modo, de algunos aspectos de esa interacción y fecundación mutua que se produce entre las artes, entrando ya en el tema de mi discurso.

1.

Tengo conciencia, pasado ya un tiempo largo en mi quehacer creativo, del permanente trasvase de temas originados en el terreno de la pintura o en el de la arquitectura al otro medio, es decir, de la interacción del trabajo creativo realizado en cada dominio. De la pintura he trasladado a la arquitectura una idea de la transitividad de los objetos, de su continuidad con lo de fuera, de la incorporación de su exterioridad, aspectos todos que niegan cualquier pretensión de autonomía del objeto arquitectónico. Es preocupación del pintor tener presente y representar lo que hay entre los objetos, fijar la imagen de una sustancia que los aglutina y envuelve. El pintor pone su énfasis creativo en lo que sostiene y fundamenta la unidad de lo visual: la luz (el sistema de luces y sombras), la atmósfera, el campo óptico, la prefigu-

ración geométrica según los distintos tipos de perspectiva, o la aparición de la expresividad manual que se trasmite por todo lo creado, del toque orgánico que, ajeno a lo representado, se instala en todo lo humanamente construido. En relación inversa, el arquitecto ha dado al pintor una idea genérica de que todo lo pintado sugiere una habitación. La obra, cualquier pintura, define un modo de ver, un modo de enfrentarse a la realidad, una manera de explorar y, en resumen, un modo de estar. En toda pintura hay una encarnación implícita de una habitación y su habitante. Todo lo que pintamos está embolsado en el espacio. La pintura domina el espacio perceptivo del espectador, gobierna su mirada y le sitúa en su confrontación. El cuerpo, el factor orgánico del creador, resuena en el del contemplador y esta resonancia se experimenta como algo más allá del lienzo, como un enlace en el aire. La pintura se habita y el espectador, con todos los sentidos, entra en una habitación multidimensional sugerida o dominada desde la superficie del cuadro.

2.

Una vez situé un pequeño peso (un peso estándar) al pie de una columna y fotografié su convivencia. *Peso y columna* fue una de las primeras y más sencillas obras que realicé como

instalación. La motivación de hacer una pieza así proviene de la arquitectura, nace de cuestionar la expresividad en el arte de construir. Denominé a esta pieza y a otras que comparten ese interés por jugar expresivamente con el peso de la materia, piezas de gravedad o piezas de equilibrio. Esa disposición conjunta de ambos elementos deviene mecanismo para la adjetivación de la columna. Selecciona la vía de la interpretación de sus cualidades por medio de algo que hace la columna: la columna es portadora del peso estructural del edificio. El poder del pequeño peso junto a ella absorbe las miradas vagas o distraídas y fija una dirección de interpretación, un sentido. Entonces nos olvidamos de si la columna es de sección circular, o si es un elemento que refleja las características formales del lenguaje arquitectónico clásico o si está hecha de un material determinado. El pequeño peso hace hablar a la columna y nos dice: soporto el peso. Borra o diluye otras vías de interpretación, define una atribución del objeto, limita a lo que es ilimitado en el divagar interpretativo. La columna junto al peso expresa, además, una acción, muestra que es un elemento operativo, que está actuando. Aquí la columna es claramente un hecho transitivo, un vehículo. Se asienta en el espacio, pero es a la vez un hecho temporal. Vive en el tiempo tanto como en el espacio: algo se mueve. Hay una fuente energética, la fuerza de



Juan Navarro Baldeweg. Fotografía sobre papel, 1973.
Peso y columna



Instalación en el Centro Galego de Arte Contemporánea, 2002.
Fotografía: Mark Ritchie

la gravedad y un objeto en el que se realiza o efectúa su acción permanente, un camino que se recorre a su través. La columna es como un sumidero del peso, una línea de fuga de la fuerza actuante.

Otra pieza de gravedad consistía en un aro de latón patinado en oro con una sobrecarga de plomo en el interior del tubo próximo a la argolla de la que se cuelga. Parece desplomarse pero no cae. Por el contrario, su efecto produce un desplazamiento del centro de gravedad y gira hacia arriba, “cae” hacia lo alto, es decir, levita, o asciende hacia la luz que parece su sustento.

La columna y el peso o el aro dorado nos hablan de una pertenencia a un lugar. La columna vive y habita en el campo de la gravedad. Es un elemento de la habitación, pero en virtud de esa presentación condiciona la mirada y remite a la inteligencia y a la experiencia de una habitación más universal, más distante aunque omnipresente. La verdadera habitación que habitamos participa de la coordenada esencial de la gravedad que viene ahora a ser su territorio.

La intención de esas piezas es llevar la percepción de la columna o del aro hacia un fondo, fijarlas como figuras en un

horizonte sobre el cual interpretarlas y, por medio de ellas, traer a la experiencia esa sustancia aglutinante y envolvente. No es una abstracción, es algo preciso, las piezas evidencian un ojo con expectativas y un ojo capaz de abrirse y mirar con inocencia, un *ojo-memoria* en disfunción. Las piezas invitan a deshacer expectativas y ver de un modo nuevo. Se produce una oscilación mental, un cuestionamiento, entre recuerdo y novedad, lo que favorece el encuentro con la dimensión inadvertida, la gravitación, que pasa a protagonizar la escena. La imagen aparentemente estática es huella de una acción que transcurre ahí mismo. Se puede oír el murmullo de una interna inquietud energética. El objeto es transitivo en ese horizonte de interpretación, actúa en él. La escena define la columna en esa coordenada y está manifestando su pertenencia a ese horizonte que es su espacio vital, un lugar para su existencia. Y a la vez, al mirar esos objetos, se suscita, por un efecto de empatía, un sentido de nuestra participación, pues sentimos estar incluidos en ese mismo horizonte y en las mismas condiciones de existencia. A través de las piezas, de la columna o el aro, nos vemos cercados por ese muro que circunscribe los objetos. La columna y el peso, el aro suspendido y nosotros, como espectadores, habitamos un mismo lugar definido por el cerco gravitatorio, un recinto que se nos hace presente y sensible a través de las piezas. Ese

cercos, antes inadvertido, pasa ahora a ser, en cambio, experiencia evidente.

3.

Al hablar del horizonte visual nos viene la imagen de un vasto recinto, un lugar de existencia determinado en el interior de un sinnúmero de fugas visuales que se constituyen e integran en el espacio. Es la región accesible al ojo, un extenso ámbito en cuyo centro se encuentra el espectador. Cualquier objeto o la pared de la habitación son obstáculos en el fluir libre de la vista desde ese centro. Todo se conforma en siluetas recortadas sobre el horizonte. Se dibuja el contorno de lo interpuesto, de lo que se antepone al horizonte y se configura una región regulada por el mecanismo de la visión. Todo lo que vemos aparece definido geométricamente en una progresión de tamaños gobernada por las leyes ópticas. La vista convoca al horizonte y hace de todas las expectativas de exploración un objeto particular dentro de él. Lo que denominamos espacio contemplado se proyecta en el interior de lo que entendemos por campo óptico. Y lo que entendemos por espacio en arquitectura es una experiencia regida geométricamente desde la percepción, desde las leyes implícitas del campo óptico. La mirada

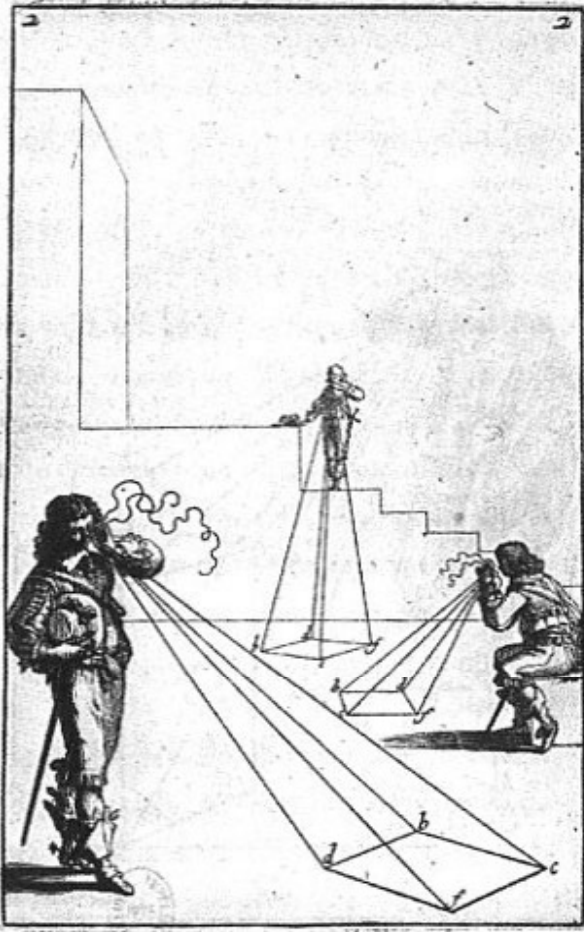
se adelanta al paseo corporal. La inteligencia de esa mirada exploratoria comporta la experiencia que da idea del “espacio” arquitectónico. Por eso, se debería hablar de espacio dividido evitando la noción abstracta de espacio, que siempre es extraído como una particularidad del campo óptico. Es ese campo, previo y vacío, la verdadera habitación y la presencia esencial que justifica la emoción espacial: la habitación de la vista. Lo relevante es el juego que se establece entre la habitación como hecho físico y la habitación de la vista, el modo en que lo físico se inscribe en el horizonte visual, se alía al sumidero visual. El espacio arquitectónico es una emulsión de esos dos ingredientes.

Estamos en pie, giramos la cabeza, una línea sostiene los puntos de fuga de las visuales y se extiende una especie de tela circular formada con las hebras de las miradas. El límite de esta tela es un aro que marca una superficie privilegiada en el espacio continuo a la altura del ojo. Esa superficie y su distante límite, el horizonte, existen coaligados al ojo. Y, si además de girar la cabeza, la alzamos, o la bajamos, la dirigimos hacia un lado o a hacia otro, desde un lugar fijo del espacio, los puntos de fuga visuales se integrarían en anillos, conformando una especie de gavilla de aros cuya forma límite es una figura sobre la superficie de una esfera: un cas-

quete erigido en lo alto y limitado por el plano del suelo que pisa el espectador. Es un ámbito envolvente, representado con frecuencia, en dibujos y especialmente en dibujos de arquitectura, como una curva que, arrancando en los bordes de lo representado, recorre el espacio y revela un cielo arqueado, un techo cósmico que circunscribe por medio de su trazo curvilíneo la totalidad de la escena. Así se expresa en ocasiones el límite distante de las figuras de arquitectura. Se trata de un horizonte que a la vez sugiere el movimiento libre del ojo de un espectador asentado y con sus pies en el suelo. Dentro de estos anillos, como en circularidad concéntrica sucesiva, encontraríamos un conjunto de circunscripciones definido por los bordes de la vista que se mueve y que definen lo que, con frecuencia, expresamos como primer plano, plano medio y plano largo. En conjunto, y a causa de la continuidad y a la posibilidad de vagar o saltar en los distintos horizontes convocados, se obtiene una superficie dinámica que ondea, una especie de bandera viva, un horizonte que es como un lienzo que se acerca o se aleja, se alza o cae. En la exploración visual se adhiere algo elástico que sube, baja, culebrea, se desplaza y vuela con una inquietud correlativa al mirar dinámico.

Recordemos ahora, por un momento, aquel conocido grabado de Abraham Bosse donde unos personajes, los pers-

pectores, se unen a una red de visuales que partiendo del ojo terminan en unos cuadriláteros dibujados en el suelo. En el grabado se hacen visibles las miradas como hilos atirantados desde los ojos a los vértices de las figuras marcadas en el suelo y se conforman así unas pirámides adheridas a esos personajes que contemplan los polígonos de sus bases. Pero unos ojos libres y móviles promoverían una entidad extraña, un cuerpo capaz o lugar geométrico de todos los hilos visuales vagando en el aire con origen en unos ojos inquietos que se desplazan con el movimiento del espectador. Ese volumen capaz comprende en su interior todas las miradas particulares, los recorridos visuales, el conjunto de las instantáneas, formadas por fibrillas particulares de ese otro cuerpo universal acumulativo. Así se modela un espacio, un campo óptico deducido por el cruce y la densidad geométrica de las trayectorias de las miradas. En la transparencia del aire es un cuerpo invisible y transparente, es como un cristal en el agua, o como una gasa agitada por la fuerza de la insistencia visual, que la aprieta, haciéndola más compacta y volumétrica, o la distiende, haciéndola más sutil y diáfana. Esa figura normalmente invisible es la que la pintura, que trata de lo visible y lo invisible simultáneamente, acerca a nuestra experiencia.



Abraham Bosse. 1648.
Les Perspectiveurs

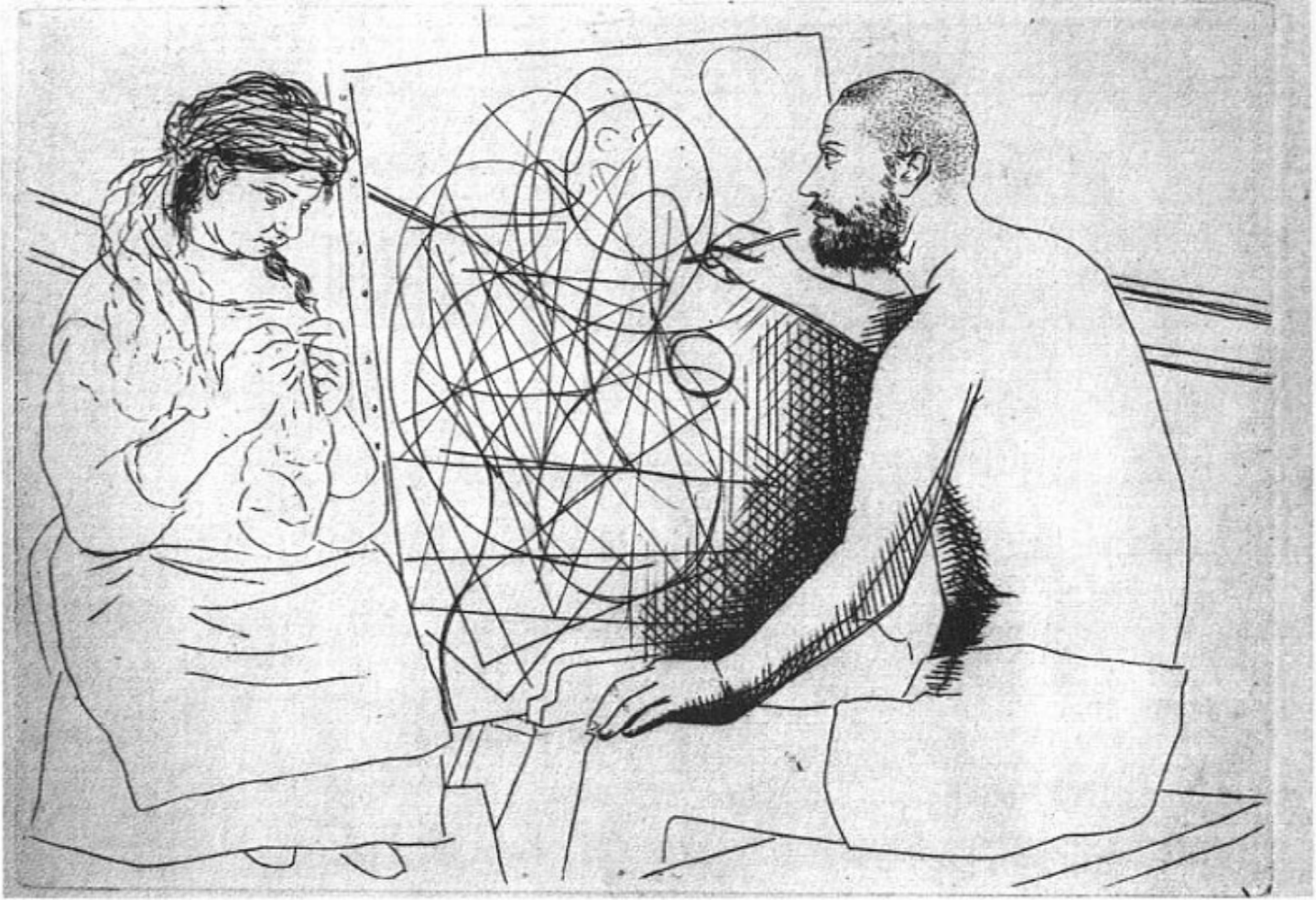
Al desplazarse la mirada, el paisaje se desdobra, multiplicándose en innumerables paisajes y se despliega en fondos que abarcan lo próximo y lo lejano. El ojo se multiplica en innumerables ojos. La vista se proyecta en el espacio y también habita en el tiempo. La línea del horizonte o ese velo que hemos descrito como integral de líneas entrecruzadas dando pie a una superficie ondulante, es otro muro de una última habitación. Esa habitación transparente ordena las figuras de los objetos que percibimos. Sobre ese fondo se instalan los perfiles de las cosas percibidas con una apariencia regida por una métrica reguladora. Sabemos que la gran fuerza propositiva del cubismo reside en el trabajo de la definición del campo óptico. Su valor proviene en gran medida de la elaboración en el horizonte (entendido en esta acepción ampliada), un trabajo en la definición de un lugar que es la habitación de una mirada activa y que opera sin trabas. En la pintura cubista, la figura del objeto, que se ha analizado en partes, es reelaborada por una reconstrucción y consolidación que tiene en cuenta esa integral de fugas visuales y de horizontes convocados. La mirada fluye y vuela ingrávida, se acerca o se aleja, y salta sobre el objeto como sobre una presa por deseos de apropiación integral. La imaginación del artista es capaz de crear una figura de figuras, una figura de la simultaneidad. La

pintura rehace esa imagen del ojo múltiple que analiza objetos desde distintos lados a la vez. La simultaneidad radical, la apariencia conjunta de frente y perfil, o frente y espalda, prono y supino de los cuerpos, es el paso a una nueva síntesis cognoscitiva. Así ocurre en tantos cuadros de Picasso, en ellos se fijan las representaciones de lo que han visto unos ojos que han girado rodeando los modelos. Es un ojo sumatorio que compila una visión plural. A través de los cuerpos consolidados en estas pinturas se alcanza y se deduce un ojo que abraza, que rodea y sale en una búsqueda circular y en un afán táctil más bien que visual. Se presentan los objetos como si se manejaran, como si se tuvieran en la mano. La imagen de ese *ojo-mano* arrastra consigo el campo óptico como una bolsa envolvente que se arremolina sobre el cuerpo representado, sobre el objeto. La representación sugiere una vibrante habitación de la vista, una habitación múltiple, una habitación de habitaciones. Como un diamante multifacetado en el aire, o como humo en el aire. Nuestro cuerpo de espectadores es transportado de nuevo por la mediación del cuadro que gobierna y obliga al mismo vuelo realizado en su creación. Nos devuelve el poder que tuvo la curiosidad del pintor y nos presenta el horizonte elástico que se desarrolló como un látigo transparente, que avanzando hacia delante y, on-

deando, se enroscó en los cuerpos. Es un horizonte en la mano.

La inteligencia visual se crea a la par que se representa, se dibuja o se pinta. Se aprende a mirar junto a los logros sucesivos en la representación. La pintura tiene una responsabilidad genealógica sobre la mirada. A fin de cuentas se crean las imágenes para ahuyentar la angustia de lo infinito, la espesura e impenetrabilidad de lo real, su densidad compacta y amorfa. Las formas eran antes invisibles o borrosas, confusas, impregnadas de caos. Y lo que nos rodea parece que no respira, que está asfixiado y que es asfixiante. Al pintar se produce una destilación de figuras. A la vez, se produce una limpieza de interpretaciones, se abre y se conquista un cauce de atribuciones actuando a la manera del pequeño peso junto a la columna. Entonces vemos que la percepción necesita de la representación y sospecho que no existe percepción sin un paralelo y simultáneo trabajo de representación. Ver y dibujar son la huella y contrahuella en la escalera de la percepción y experiencia del mundo. Vemos a partir de una cadena de réplicas y reconocimientos. Reconocemos algo que ya se ha fijado en otros momentos como imagen idéntica o parecida. Las imágenes nuevas son producto de una combinatoria, son

fertilizadas por asociación. La tarea del pintor se identifica con ese quehacer recurrente e inagotable consistente en reconocer y asociar. La mirada educada desde la pintura va ascendiendo por una empinada escalera de reconocimientos y asociaciones. Y entonces es como una luz que extiende sus dedos abriendo panoramas. Al interrogarse, la mirada acaricia y puntúa. Fijarse es como pellizcar con los ojos, repasar un foco de atención obsesivo. Y el pintor puede llegar a romper las redes perceptuales desplegadas y de tanto indagar, deshacer sus hebras, soltarlas, volviendo al caos como en la ilustración de Picasso para “la obra maestra desconocida” de Balzac, el grabado *Pintor y modelo tricotando* de 1927. Ese dibujo, en el que trabaja el pintor representado en el grabado, da idea del caos amorfo, no por una inocencia perdida en la selva de lo ignoto, sino por exceso, por la multiplicación innumerable de enfoques interpretativos que se superponen y acumulan oscureciendo la visión hasta lo irreconocible y lo incalculable, devolviéndola a los inicios confusos. Así que podemos decir que la visión es un momento en una oscilación que arranca o nace del caos y a él vuelve. Lo que se percibe flota en lo irreconocible, lo que vemos perfilado y nítido ocupa tan sólo un área reducida abierta en lo informe y rodeada de oscuridad.



Pablo Picasso. Aguafuerte, 1927.
Pintor y modelo tricotando



4.

El ojo libre, móvil, tiene un destino táctil, rodea como una mano y arrastra en su movimiento un espacio definido por el campo óptico. Y también, de modo inverso, la gestualidad manual expresa y define un espacio que asimismo pertenece a la vista. La mano señala áreas distantes, indica con sus movimientos regiones en el espacio; extiende en el aire intenciones motrices. Genera una apropiación del espacio similar a la vista. Crea en el aire una topología, un edificio sublimado, un castillo incorpóreo. La mano es creadora y sugeridora de espacios. La mano dirigiéndose en el aire reclama ante nuestra vista un horizonte. Se extiende el brazo y la mano señala y fija fugas visuales: parece como si la lejanía se pusiera al alcance. Las manos abiertas al término de unos brazos extendidos y un cuerpo girando o bailando son manifestación gozosa de una aspiración a captar lo envolvente, son expresión del deseo de posesión del mundo definiendo un horizonte circular. La mano actúa representando el espacio y sus límites, acota la distancia, detiene y fija la mirada con una intencionalidad métrica.

Al dibujar en el aire estas figuras espaciales, la manos sugieren regiones y estas acciones menudas crean una topología que prolonga otros movimientos corporales completos. La representación de los gestos de la mano en

la pintura figurativa es responsable de una segunda naturaleza destacable en el cuadro. En la pintura clásica proporciona una nueva coherencia más allá de la perspectiva, que a veces incluso contradice. La agitación de las manos representadas es como una espuma que corona líneas de fuerza del movimiento de las figuras de los cuerpos. Y en esa segunda naturaleza descansa en gran medida el contenido narrativo de la escena: un teatro que suplementa el diálogo de los cuerpos con un significado adicional muy preciso. Manos y brazos configuran un segundo nivel de construcciones espaciales. Bastaría recordar algún lienzo de Poussin. Por ejemplo, *El rapto de las Sabinas*. Al seguir los itinerarios generados por la gestualidad de las manos representadas en ese cuadro, se pone en evidencia una especie de red, un arabesco, que planea sobre la pintura, propulsando la curiosidad del espectador cuyos ojos se sienten transportados, como en las idas y venidas de un móvil, en el laberinto que las manos han acotado. De esta manera, un velo se superpone a la geometría básica compositiva y se dinamiza la configuración representada, negando y socavando la coherencia proporcionada por la perspectiva del punto fijo al introducir otro espacio de enlaces, un itinerario para la vista que va saltando entre ellos de centro en centro, de nodo en nodo. Sobre la jaula prefigurada por la perspectiva del punto fijo,



Nicolas Poussin. Óleo sobre lienzo, 1634.
El rapto de las Sabinas

se monta un campo nuevo que recorrer, una topología animada, un mecanismo orgánico engrazado. Como en las articulaciones de una maquinaria, se generan y regeneran impulsos. Danza el ojo al compás de las manos, se desdobra y pluraliza el campo óptico. La habitación de la vista se agranda para contener todas estas indicaciones añadidas, y difundir un aire turbulento como una capa superpuesta. Se sugiere así una sensación de funcionamiento y un tiempo que se demora y pasa. Sobre todo el lienzo se extiende algo similar a un *dripping*, a un goteado, al fluir de una energía y excitación que conduce la vista de aquí para allá. Por asociación sinérgica escuchamos algo parecido a un murmullo o un griterío que sacude y recorre, pautado como por un reloj, instante a instante, la totalidad del lienzo. Entre las numerosas variaciones que Picasso realizó de *Las Meninas*, hay una (la fechada el 3 de octubre de 1957) que parece dedicada a esa relojería de las manos, como las ruedecitas que impulsan el mecanismo de un reloj analógico. Un tejido de manitas que es como una excrecencia de los cuerpos. Se abren las diminutas manos como remolinos en el fluir de la vista que resbala por las aristas de las figuras cubistas, que aquí parecen, ellas mismas, poliedros de Bosse. Añaden a estos cuerpos poliédricos la turbulencia y la agitación de pequeñas banderas que vibran en el campo de la visión cu-

bista. Sobre este campo ha crecido una región para circular, para ir y venir de un lado a otro. La mano del pintor ha convocado el horizonte y las manos representadas en su pintura nos transportan en volandas, evocando una región aérea, una atmósfera inestable. La mano del pintor construyó un suelo con su sereno horizonte y las manos desde el cuadro superpusieron aire y viento, otro estrato geográfico y una nueva integral de juegos visuales: otro horizonte.

5.

Me gustaría confrontar ahora y aclarar mediante una memorable imagen picassiana esas dos clases de horizonte: el horizonte del campo óptico y ese “horizonte” complementario suscitado desde los gestos de las manos representadas. En un extraordinario dibujo de Picasso del año 1934, vemos al minotauro ciego, con el brazo extendido atraído y guiado por una niña. Es un dibujo preparatorio para los grabados que constituyen la serie de la minotauromaquia y es un dibujo explícito en sus intenciones. En el aguafuerte definitivo esta niña sostiene la luz de una vela y un ramillete de flores. En la serie de dibujos advertimos el horizonte de un mar que enmarca unos barcos de vela y, en la orilla a unos pescadores asombrados. El minotauro extiende su



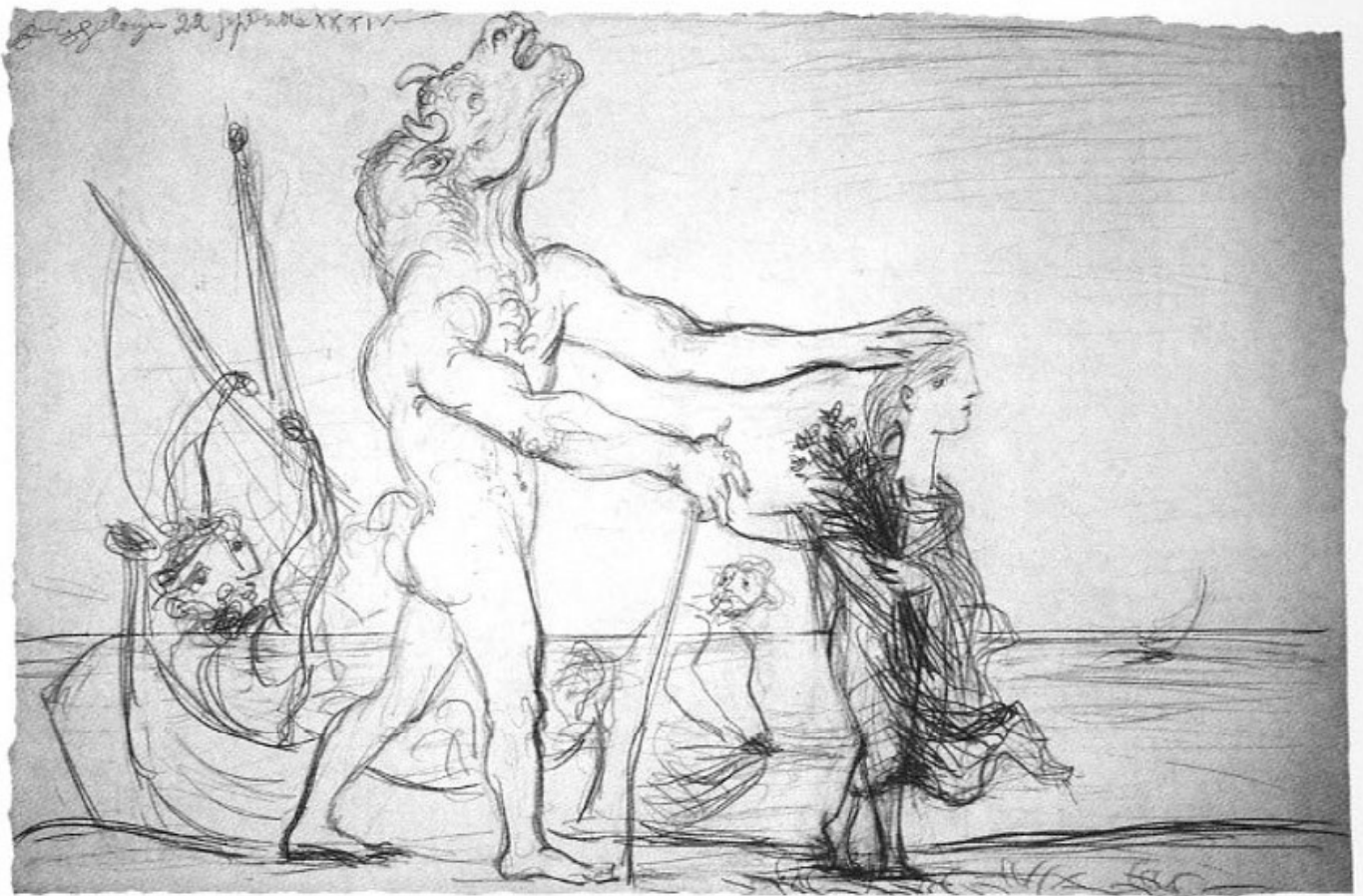
Pablo Picasso. Óleo sobre lienzo, 3-10-1957.
Las Meninas

mano hacia la luz en una línea horizontal superior. Es una *mano-ojo*, o mejor, una mano que remedia la ceguera del personaje mítico, y se dirige hacia adelante atraída y conducida por la niña. La mano sale en la búsqueda de ese foco, luz o flor, que es el punto de fuga expresivo del deseo del minotauro. Su mano extendida hacia la luz es deseo y es la vía de escape de una oscuridad interior. La mano es analogía de una mirada anhelante o, mejor dicho, sustituye el ver, es símbolo de otro modo de ver. El reino de lo visual es lo evidente, lo que ya existe. Pero esa mano, además, expresa un fondo potencial, se dirige a lo que todavía no está, lo porvenir. La mirada comprueba aquello que está ya ocurriendo, pero la mano prolonga y fuerza la situación hacia su transformación. Introduce el tiempo, un intervalo temporal que precede al desenvolvimiento de otras acciones. Dirige, como portadora de una batuta, el porvenir inmediato, expresa por adelantado, o proyecta, algo que se cuece en la ilusión, el sueño y la esperanza. Sumido el minotauro en un estado de ceguera y opresión, la mano, su única ayuda, es un bastón que tantea el camino.

Miramos esta escena protagonizada por el minotauro como desde las primeras filas de un escenario: mirando hacia arriba. Hay una sobrecogedora energía que recorre la escena de lado a lado. Nada escapa a ese horizonte complementa-

rio de poder y dominación. Los dos horizontes conviven expresando con énfasis su paralelismo y contrastando su diversidad funcional: un horizonte bajo, del mar con las barcas y los pescadores, y uno en alto, enlazando y fijando al minotauro en su propio gesto. Son dos planos de un teatro para un doble espectador. Dos horizontes, uno el que corresponde a la vista y otro en el que se transporta a lo visible la región invisible de la ansiedad íntima. El segundo horizonte, correlativo a esa *mano-ojo* extendida, da idea de una órbita vital subterránea, sicológica. Hay cabida en el dibujo para una realidad visible común y participable en la que están los personajes (y aun nosotros, espectadores, que compartimos el mismo campo óptico) y una expresión de un interior sombrío, que el pintor ha hecho explícito en la figuración de impulso del Minotauro.

Todo esto pone en relación la mano y la vista y las enreda en una imagen llena de asociaciones. La mano tendida es señal de los impulsos que se generan en un horizonte introspectivo y revela un nuevo límite, otro recinto. Se visualizan las señales del episodio de un mundo recóndito que se hace visible por una mano que traza una línea paralela al horizonte convencional de la vista. La mano del Minotauro proyecta, es expresión de deseos o de un futuro deseado, visualiza una



Pablo Picasso. Mina de plomo sobre papel, 1934.
Minotauro ciego ante el mar conducido por una niña

atmósfera turbia de pasión y anhelos. A través de ese gesto se expresa un tiempo biográfico del propio pintor.

6.

Además de esta mano o manos representadas en el cuadro, que revelan inclinaciones y voluntades, que hacen explícito lo que se quiere expresar portando señales de contenido narrativo o de lo personal y biográfico, existe en cualquier pintura la mano que deja huellas en la ejecución sin querer y que aporta señales también de una íntima configuración orgánica. Y a través de esa gestualidad en el hacer se abre un panorama lleno de vida. Sin predeterminación, la mano del pintor arroja al aire sus gestos, sus tics. El cuadro es entonces invitación a seguir la exploración de una naturaleza profunda, hundida en lo somático, que se ha hecho visible fortuitamente, plasmándose como un efecto de un paso involuntario. Al dibujar y al pintar aparece otro poder de la mano, un nuevo potencial expresivo implícito a todo hacer y formar. Esta capacidad de la mano es la responsable del estilo personal, que se asoma como un maravilloso intruso con su fisonomía y su apariencia singulares. Es lo que hace visibles profundas inclinaciones del artista, una región de su vida, un subsuelo orgánico. Aquí hay que hablar, por

el cuerpo en un juego de interacciones vagamente controladas por el ojo. En esa manifestación de energía, hay mucho que sobrepasa el control que rige el propósito comunicativo y se desborda en un baile gratuito. El protagonismo de esa condición fortuita dentro de unos cauces fijos incita a que sus peculiaridades se hagan visibles especialmente cuando se depositan en un despliegue sistemático como ocurre en el ámbito de la escritura. La verdadera manifestación de ese horizonte íntimo se realiza en el juego de las variaciones y en la serie. Por medio de las variaciones, se visualiza desde un lugar fijo central la extensión de un territorio y un ámbito propio de la existencia del calígrafo. Y ese territorio, más allá del significado (ahora banal), es estrictamente individual. Es propio de la caligrafía y característico de las obras hechas a mano, la manifestación de una íntima energía vital. La furia o la dulzura de este hacer expresa una vida universal, y para que se muestre esa vida es perentorio y definitivo pasar por una vida concreta, por la vida singular de un artista. Lo que ocurre en la caligrafía, ocurre también en la pintura: el gusto y la necesidad de la variación y la serie como un medio para definir un territorio. La mano se hace insustituible porque convoca ese horizonte referido a lo somático y a la naturaleza en la que se inscribe.

7.

Los escritos chinos clásicos sobre caligrafía abundan en referencias corporales. Hablan de músculos, de huesos, de tendones, de venas o de arterias como metáforas que evocan esa región orgánica en sintonía con la apariencia física del signo. Estas metáforas de lo corporal e íntimo se amplían inevitablemente al exterior y se identifican analógicamente a experiencias generales de la vitalidad animada del entorno. El baile de la mano es entonces expresivo de un repertorio de unidades de acción que reconocemos en muchos momentos de la vida alrededor. Los tratados chinos dicen, por ejemplo, que la escritura puede ser ligera como un pájaro sorprendido con las alas extendidas y a punto de volar, que puede presentarse con determinación e irrumpir como un caballo cabeceando y golpeando sus arneses agobiantes, o que puede evocar una ágil facilidad como las golondrinas persiguiéndose una a otra sobre las aguas. La mano aparece así como una frontera, el filo en el que se negocian esas dos vitalidades. Dependiendo de hacia qué lado nos volquemos, la mano es un espejo que refleja un dentro o un afuera. Mediante estas interpretaciones de la acción vemos no sólo las inclinaciones físicas del calígrafo, sino también un amplio repertorio de momentos de la múltiple animación del mundo. Pinceladas hechas a golpes, punteados discretos,

arrastres, avances súbitos, enroscamientos, brochazos de cuerpo grueso, cargados, ligeros, perfilados, borrosos, duros o secos, reflejan por igual características de una bullente vitalidad que recorre todo el espectro que va de lo orgánico e íntimo a la vida en derredor. La mano pone en continuidad y en sintonía, como frontera sin obstáculos, ambos dominios. La mano, aun sin quererlo, establece un puente y crea correspondencias entre ellos. Es una *mano-puente* que establece vínculos entre distintas orillas de todo lo orgánico.

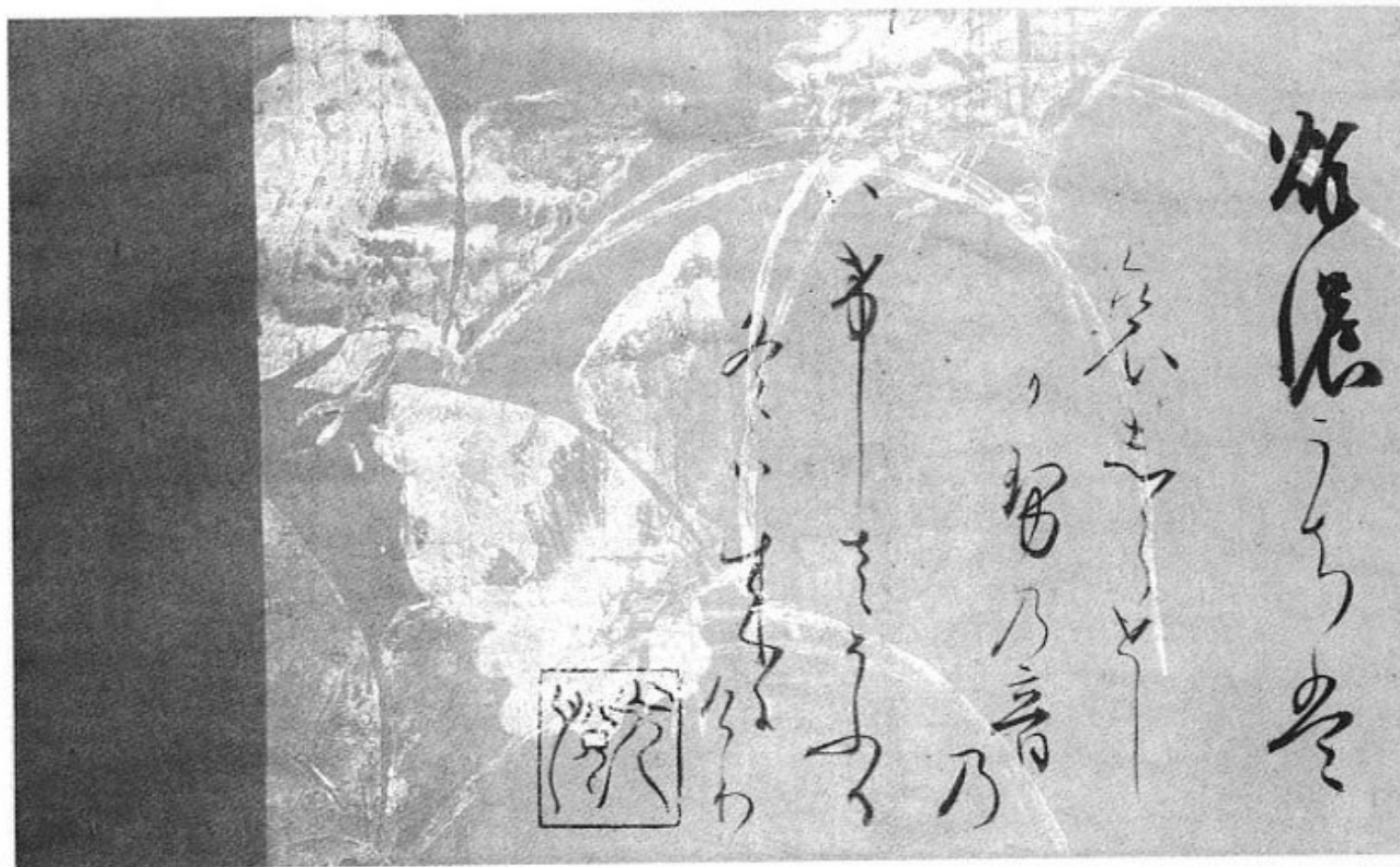
Y esa capacidad de la *mano-puente* se amplía cuando incorpora unas posibilidades retóricas por la simple disposición de los signos en el papel, cuando gobernando el lugar y el tamaño de estos signos, recrea un ámbito al conectar su configuración a un espacio mental, a una habitación del pensamiento.

En el papel se miran los signos entre sí, danzan según la distribución de parcelas, portan marcos que aureolan su aparición y su protagonismo. El espacio dispensado entre los signos, entre los caracteres, forma parte de su integridad y contribuye a sus cualidades. La topología de los signos, su posición, su tamaño, su centralidad o su marginación en el soporte del papel contribuye a una adicional y peculiar ex-

presividad comunicativa. La arquitectura en que habita el signo es la página y proporciona una engrandecida esfera de significación. Al pensar en este teatro de los signos nos vienen a la mente las caligrafías japonesas de Kôetsu, de Sôshin o Shôjô, los escenarios tipográficos de *un coup de dès* de Mallarmé o los caligramas de Apollinaire. En la escritura china o japonesa vemos, como en Mallarmé, ese juego en los recursos de la acentuación espacial por medio de la aparición y convivencia de signos de tamaño dispar, por el distanciamiento heterogéneo y libre entre ellos o por la invasión mutua del aire que los circundan. Se ve una escritura en acción que se mueve tan pronto entre murmullos, tan pronto a gritos. Teatro y música a la vez, la habitación imaginaria del pensamiento y el papel se confunden ahora en esta modalidad de reencarnación. La mano aquí es un instrumento obediente y a la vez rebelde. Tiene un poder que nos supera y nos hace aceptar humildemente nuestra inserción en el fluir natural, en el único campo de operaciones de la naturaleza indistinto en nuestro interior y en el afuera.

8.

Habitamos en el interior de horizontes, unas veces conocidos e identificables y otras indefinidos o borrosos pero experi-



Hon'ami Kôetsu. Tinta sobre papel con mica.
De "Senzai wakashū" con diseño de mariposas

C'ÉTAIT
un stellaire

CE SERAIT

pire

non

davantage ni moins

indifféremment mais autant

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

sourdant que nié et clos quand apparut

enfin

par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choit

la plume

rythmique suspens du sinistre

s'ensevelir

aux écumes originelles

naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime

flétrie

par la neutralité identique du gouffre

mentables. Y en esa superposición de horizontes, de contornos, se encuentra la obra concreta que habita en esa casa de paredes en la lejanía y que ella misma convoca y trae a inspección. Ese entrecruzamiento es la obra. El cuadro gana su existencia en este cruce: su contemplación nos reintroduce en las estancias convocadas. Entonces, nos está permitido incluir y acomodar nuestro cuerpo de espectador en ese interior múltiple. Tal vez sea sólo eso la experiencia estética: la experiencia sentida como propia de los distintos horizontes que circundan la obra. Sentir, por ejemplo, al contemplar una pieza de equilibrio, que somos parte del mundo físico y sus leyes; compartir el campo óptico, el horizonte visual gobernado desde el cuadro y que fija un espacio que nos envuelve; o participar en la animación de la naturaleza y de los cuerpos en simpatía con las huellas de otras manos. Aquellas facultades híbridas que he identificado analógicamente como ojo y memoria, ojo y mano, como mano y ojo y como mano y puente, crean un confinamiento. En definitiva, se trata de proporcionar la experiencia de estar dentro de las mismas paredes y horizontes que circunscriben la obra creada, y sentir cómo estas paredes se cierran en torno a nosotros.

En la pintura se habita. Por un instante se disuelven fronteras y se perfila un lugar central en el que se puede estar,

vivir, por el que se puede transitar y en el que también pasa el tiempo. Pintar es un trabajo en el interior de un entrecruzamiento de recintos. Las formas y las figuras pintadas son siluetas que, súbitamente, revelan una variedad de fondos, un conjunto de horizontes atraídos por ellas, un horizonte de horizontes, una habitación mutidimensional emergiendo de la superficie de papel o brillando en la tela. Pintar es pintar el horizonte en la mano.

Muchas gracias.

CONTESTACIÓN DEL
EXCMO. SR. D. JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS

Señores académicos:

En el letrero que había en la entrada se leía: “ΑΓΕΟΜΕΤΡΗΤΟΣ ΜΗΔΕΙΣ”, es decir, “Nadie entre aquí si no es geómetra”.¹ Aquella prohibición, posiblemente de origen pitagórico, trazada sobre la ancha puerta que se abría en una tapia del camino de Eleusis, la había mandado escribir el propio Platón. Al otro lado, se extendía un terreno arbolado dedicado a Academo, un oscuro héroe de hazañas olvidadas. Allí reunía el filósofo a sus discípulos y allí creó su escuela, a la que bautizó con el nombre de La Finca. Fue la primera Academia.

¹ Juan Filópono: *Comentario al De anima de Aristóteles*, libro (15, 117).

Elías: *Comentario a las Categorías de Aristóteles* (18, 118).

Juan Tzetzes: *Historiarum variarum Chiliades* (8, 973).

Pseudo Galeno: *De partibus philosophie* (XX, 2 y 4).

(Agradezco a los profesores Mimí Flores y Antonio López Eire la localización completa de los textos que mencionan la frase de la Academia platónica.)

Si esta Casa honrase tan ilustre y sabia tradición y tuviese grabadas en el granito de su portalón aquellas palabras –cosa fácil de hacer todavía– esta tarde podríamos estar tranquilos. Efectivamente, quien hoy ha traspasado este umbral nos ha hecho ver en su hermoso discurso el espacio modelado por la densidad geométrica de las miradas; nos ha emocionado con palabras en las que resuenan las de Parménides, Pitágoras o Hiparco, siguiendo hacia los puntos de fuga las “hebras de la vista” o extendiéndose en línea recta con las miradas “que pellizcan las formas”. Quien hoy entra en la Academia, no sólo sabe geometría, sino que vive en ella.

Estamos aquí, alegremente juntos, para dar la bienvenida en el seno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a este poderoso creador cántabro, pintor, arquitecto, escultor, diseñador, autor de instalaciones, escritor, profesor, que se llama Juan Navarro Baldeweg.

Recoge hoy, como le hemos oído, el testigo que le pasa otro pintor, arquitecto y escultor, Joaquín Vaquero Palacios, mi propio padre. Ese testigo, un haz de pinceles, le introduce en la larga y apretada marcha de relevos en que consiste el devenir de esta Casa, y precisamente en el grupo de los pintores, si bien, como su predecesor, podría haber entrado con

igual impulso y méritos en las pistas de sus otras reconocidas actividades.

No me parece que deba intentar una semblanza biográfica formal y repasar una lista de obras de alguien con una labor tan ingente y tan conocida, especialmente por cuantos estáis aquí hoy. Cuando lo hice en la defensa acostumbrada de su candidatura en esta Academia, decidí –para que fuese más claro– recitar la historia de sus logros en cada uno de sus oficios por separado y, aun así, resultaron abrumadoras las enumeraciones, una panoplia interminable de tareas y de triunfos atravesando océanos y países, como los trabajos de un argonauta moderno.

A lo largo de ese camino resuenan los nombres de ciudades antiguas: Salamanca, Salzburgo, Burgos, entre cuyos ilustres espacios históricos ha colocado sus nuevos volúmenes arquitectónicos; de yacimientos antiquísimos, como Atapuerca o Altamira, cuyos museos ha proyectado; los de altos centros de pensamiento, como el Massachusetts Institute of Technology de Boston, como Harvard, Yale o Princeton, en los que ha investigado, enseñado o construido, o la Bienal de Venecia, la Trienal de Milán o museos de todo el mundo que han expuesto sus obras pictóricas, escultóricas y arquitectónicas.

Numerosos críticos ilustres han dedicado a la obra de Juan Navarro Baldeweg estudios reveladores, y ellos serían sin duda más apropiados para hablar en este acto que otro pintor. Pero él me ha pedido que le conteste yo, y lo hago con entusiasmo por su obra y amistad por el autor, tratando de contaros al menos alguna de las muchas cosas que su obra me sugiere, sentimientos personales e intransferibles que no quieren impedir que ustedes, en vez de éstas, sientan otras cosas.

La dedicación de un creador a dos o a las tres artes plásticas ha sido siempre, y es para muchos, un instinto natural, una vocación frecuente y hasta lógica que nace espontáneamente y se desarrolla en el terreno triangular delimitado por la arquitectura, la pintura y la escultura. Esas profesiones debieron confundirse desde muy antiguo en una ósmosis creadora, artesanal y de diseño. Sólo nos han llegado los nombres más conocidos de cada época, pero las grandes figuras se amontonan, desde Fidias a Giotto; de Bramante a Peruzzi, a Leonardo, a Leon Bautista Alberti o a Francesco di Giorgio Martini; de Miguel Ángel a Rafael o a Giulio Romano; de Schinkel a Le Corbusier, incontables vocaciones múltiples que alcanzan las cumbres de cada uno de sus oficios.

Naturalmente, se trata de individuos que deben poseer todos esos talentos creadores, pero que, además, suelen estar dotados de una naturaleza física de especial resistencia y disponibilidad para alternar tantas actividades diversas y con sus obligados desplazamientos continuos, a los que se suma frecuentemente una vocación agregada docente, literaria o teórica. Es decir, son lo que suele conocerse por extensión como “hombres del Renacimiento”. Todas esas características se dan, como era lógico suponer, en Juan Navarro.

La multiplicidad de vocaciones, no es mejor ni peor que la dedicación única, sino una manera diversa de vivir el arte. Pero hay que deshacer un extendido equívoco. Expresarse en varias artes no es como transmitir una misma idea en lenguas diversas, o traducir de una “lengua materna” y principal versiones a otros idiomas.

Por el contrario, en la obra de un verdadero artista plástico múltiple es casi inevitable encontrar una inesperada asincronía y una acusada divergencia de modos, de ritmos, de estilos de expresión en cada especialidad, casi como si fuesen obra de distintos creadores. Esa independencia que comprobamos a veces con cierta sorpresa es cualidad natural, diríamos que indispensable, en un verda-

dero artista múltiple, cuyas creaciones se alimentan de un mismo *humus*, pero crecen y se desarrollan autónomamente, como árboles de distintas especies, con un fuste y unas ramas que buscan la luz por su cuenta.

Así, por ir a un ejemplo notorio, Miguel Ángel arquitecto comenzaba en 1559 la inolvidable escalera de la Biblioteca Laurenciana, ese extraordinario manantial que fluye con sutiles remansos rítmicos, al mismo tiempo que Miguel Ángel escultor comenzaba la *Piedad Rondanini*. Ambos trabajos continuaron, paralelamente en el tiempo pero divergiendo en su expresión, en los pocos años que siguieron hasta su muerte y, mientras aquella arquitectura alcanzaba la cumbre de un pulido e inolvidable refinamiento manierista, la escultura era herida sin piedad con golpes violentísimos e instintivos, dando una expresión torturada, desgarradora, al sublime trozo de mármol.

Por ir a otro caso más humilde, en el periodo de los años treinta en que mi padre, Joaquín Vaquero Palacios, desarrollaba una armónica, equilibrada y blanca arquitectura racionalista que mencionaba hace poco Juan Navarro en su discurso, su pintura estaba inmersa en un violento expresionismo de tema social, con el negro del carbón de las minas asturianas como color predominante. Más ade-

lante, cuando su arquitectura se volvió hacia los temas industriales, tan violentos formalmente, su pintura, en cambio, había llegado a la expresión lírica, esencial, de sus paisajes castellanos.

El mismo Juan Navarro Baldeweg, aun cuando siempre se puedan rastrear elementos comunes, avanza por los cauces de sus diversas creaciones de manera autónoma. De su arquitectura emanan una claridad y un orden apolíneos, con frecuentes simetrías de ejes centrales y un equilibrio y claridad, una levitación o “gozosa levedad” como la llama tan acertadamente Simón Marchán, que contrastan con la asimetría, la violencia gestual, la fluidez, el movimiento y tono dionisiacos casi siempre presentes en su pintura. Sus esculturas y sus instalaciones no están relacionadas con el espacio y el movimiento como su pintura, ni con la flotación y la ascensión de su arquitectura, sino, por el contrario, con el peso, descendente y vertical, protagonista evidente a través de una geometría sencilla, de figuras regulares.

* * *

“Usted viene a simplificar la pintura”, dijo Gustave Moreau a su discípulo. “Ya iba siendo hora”, debió de pensar éste,

que se llamaba Henry Matisse. Por debajo de la *joie de vivre* matissiana, aliada fecunda y firme de muchos de los mejores episodios de la pintura del siglo que acabamos de dejar, yo oigo, siempre que escucho en silencio la pintura, aparentemente tan clara, de Navarro Baldeweg, otra cosa además, algo así como un profundo eco arcaico, los latidos de una potente alegría en un ambiente trágico, como se desprende, por ejemplo, de las figuras brutales, enérgicamente sonrientes, de las metopas del Heráion de la hoz del Sele, en Paestum.

Esto que yo siento no es sólo un aroma helénico, apoyado en numerosas pistas que ofrece su labor, como sus *kuroi*, las versiones de la cabeza de la flautista del Trono Ludovisi y otros temas, sino también por la naturaleza exultante y hasta un poco temible por su potencia ontológica, de las nubes, de los pájaros o de las gotas de lluvia que ha pintado tanto el nuevo académico con una mirada a la vez atónita y observadora, como la que imaginamos que motivaba las palabras frescas y profundas de los “físicos” presocráticos. Aquellos filósofos, poetas y pintores de ideas, describían el mundo hace más de veinticinco siglos con imágenes que, aunque él mismo no sea consciente de ello, evocan insistentemente las de Juan Navarro. Las visiones de

asombro ante una naturaleza prepotente y no del todo comprensible que nos ofrecen los presocráticos, sus ordenaciones y explicaciones poéticas de la estructura cósmica, me hacen pensar continuamente en sus cuadros explícitos, diagonales, con elementos geométricos o con cielos llenos de pájaros y nubes, de lluvia y tormenta, en los que los colores parecen oírse además de verse.

Podría ser de Parménides, de Anaximandro o de otros pensadores griegos, de quienes escogiésemos párrafos de evidentes paralelismos con las pinturas de nuestro pintor, pero, entre tantas citas posibles me he limitado a las de un solo autor, Empédocles, ya que, siendo tan válido como los demás, es el único del que nos han llegado unas palabras en las que habla de los pintores con una especie de extasiada admiración, lo que le da una lógica prioridad. Siciliano de Akragas, la actual Agrigento, fue también hombre de múltiples vocaciones. Recogida su voz en muy diversas fuentes, oigámosle:

*... cuando los pintores realzan con variados colores
[las ofrendas,
hombres bien ejercitados en su arte y con habilidad,
cuando cogen en sus manos los elixires multicolores*

*mezclando, con armonía, más de unos, menos de otros, realizan imágenes semejantes a todas las cosas que existen, representando árboles, hombres y mujeres, y fieras, y pájaros y peces nutridos en las aguas...*²

Ya estamos viendo pinturas de Juan a través de sus palabras y, si seguís escuchando, probablemente irán apareciendo, brillantes en vuestra memoria, otros cuadros suyos, igual que me sucede a mí.

Me imagino al filósofo caminando solitario por la larga cresta rocosa de Agrigento, punteada de templos dóricos, en una tarde de tiempo amenazador. Se detiene, observa el cielo y se pregunta:

*... ¿Qué es lo que les da el movimiento oblicuo a los
[vientos?...]*³

Ha empezado a llover. Su mirada va más hacia lo alto, donde un luminoso trozo de azul ha aparecido entre las nubes negras, y le oímos murmurar, admirando el espectáculo:

² Simplicio, *In Aristotelis Physica comm.*, 159, 27.

³ Olimpiodoro, *In Aristotelis Physica comm.*, 102, 1.

*... la lluvia, el éter todo resplandeciente...*⁴

Pero el cielo se cubre de nuevo y la tormenta estalla. Empédocles sigue con la vista las trayectorias súbitas y deslumbrantes de las descargas eléctricas e intenta una explicación del fenómeno :

*... El rayo proviene de la caída de la luz contra una nube, que expulsa el aire que se le opone. Y allí la extinción del fuego y la fractura de la nube producen el ruido, el resplandor produce el relámpago, y la intensidad del relámpago, el rayo...*⁵

Si Juan hubiese estado allí aquel día, cobijado, por ejemplo, en el peristilo del templo de Hera, pintando el paisaje del valle con tres árboles y el cielo revuelto, Empédocles se habría acercado para observar cómo mezclaba los colores y le habrían gustado mucho las imágenes que iban surgiendo sobre la tablilla y las otras que el pintor le enseñase. Luego, lo hubiese contado con admiración.

⁴ Simplicio, *In Aristotelis Physica comm.*, 32, 3 - 331, 3.

⁵ Aecio, III, 7, 44.

Otros cuadros de Navarro Baldeweg, aquellos en que una geometría viva, orgánica, invade la tela con colores deslumbrantes, ruedas que giran o zigzags con vida propia, tienen para mí la cualidad móvil y la misteriosa geometría fluorescente de los fosfenos o de los escotomas centelleantes, que se imponen a veces desde dentro en nuestros ojos. No presocrático, pero también observador asombrado, es Plotino quien nos habla ahora:

El ojo no depende por completo de la luz externa; existe una luz previa en su interior, más brillante, que a veces se percibe en un destello momentáneo. En la oscuridad de la noche salta una chispa desde el interior de los ojos; si los cerramos e intentamos no ver nada, sigue brillando una luz ante nosotros; si nos frotamos los ojos, observamos la luz que contienen.⁶

Esta pintura líquida, huracanada, meteorológica de Juan Navarro, nos ofrece la lluvia, las nubes y los árboles en tamaño natural, nos hace ver “la luz que hay en el interior de los ojos”, y nos conduce después al refugio de habitaciones antiguas, clásicas, en las que sospechamos haber habitado, de modo que esa figura que aparece en silueta

⁶ Plotino, V, 7.

pudiéramos ser nosotros mismos, algo que sucede a veces en las visiones hipnagógicas o en ciertos sueños urbanos y arquitectónicos reiterativos, que todos tenemos de vez en cuando.

Como digo, muchas de estas cosas me remiten a una raíz griega arcaica, uno de los momentos de mayor creatividad, fuerza y entusiasmo de la historia del pensamiento y el arte. Nuestro nuevo académico podría muy bien haber vivido y trabajado en los templos dóricos violentamente coloreados, que eran arquitectura, pintura y escultura unidas en escala enorme, estética fuerte y feliz destacándose contra el azul profundo del cielo y contra el mar, en igualdad de poderes. Y donde, como yo lo oigo en su pintura, se podría escuchar, inesperadamente, un retumbar apagado, misterioso y trágico, que pareciese provenir de los sacrificios sobre los altares rehundidos dedicados a las divinidades ctónicas, subterráneas.

Era un tiempo en el que la naturaleza y las fuerzas elementales encontraban mentes de pensadores y manos de artistas a su medida, dispuestos a imaginar modelos del Universo, a levantar columnas de “poros” de dieciséis metros de altura, a hacer reír o morir en los relieves poli-

romados de las metopas a brutales centauros o a pintar en el tímpano una enorme cabeza de la Gorgona coronada de serpientes. Incluso, avanzando a tientas en el conocimiento físico del mundo, a echarle un pulso a la gravedad, como hace Juan Navarro en sus esculturas-experimento metálicas, trabajando con cuerpos geométricos simples que gustarían a Tales, con los que juega a juegos filosóficos y algo irreverentes con la inexorable ley que impone el centro de la tierra. Nuestro amigo Empédocles, tratando de explicarse por qué nuestro planeta, burlando la gravedad, no cae en los abismos del cielo, también experimentaba. Lo hacía de manera muy parecida a Juan, con vasos y copas de bronce, llenos de agua:

... el movimiento del cielo, rotando en círculo con mayor rapidez, impide la caída de la tierra. Es comparable al agua en las copas, que cuando la copa es agitada en círculos tampoco cae, a pesar de que muchas veces se halla debajo del bronce y sería lo natural para ella dirigirse hacia abajo.⁷

A este modo de visión, antigua y futura, siento yo que pertenece la mirada pictórica de Navarro Baldeweg. Esa manera de ver las cosas y esa frescura y fuerza al contarlo

⁷ Aristóteles, *Del cielo*, II, 13, 205 a.

tienen un talante arcaico y, por otra parte, la voluntad de ejercicio e integración de todas las capacidades humanas es una actitud renacentista. Ambas cosas me parecen cualidades esperanzadoras, anuncios –junto a otros– de aire fresco y húmedo en este periodo que vivimos, tan instalado en una fructífera, pero ya muy larga estación de altas presiones manieristas.

* * *

Juan Navarro Baldeweg: tu talento y experiencia, tu enorme capacidad de concepción y construcción de ideas, la magnitud, variedad y número de éstas, me obligan, para ser consecuente con lo que he dicho antes, a darte la bienvenida no sólo a ti, Juan, sino usando el plural, a daros la bienvenida a todo el grupo de creadores que habitan en ti.

Quienes formamos parte de esta Academia estamos hoy de fiesta al poder compartir contigo desde ahora propósitos y esperanzas. Ésta es una Casa clásica como las que pintas, consciente de sus tradiciones, pero que va camino, eso queremos, de estar cada vez más presente en la realidad de la cultura viva, abierta activamente al pensamiento y a la creación del arte en su imprescindible libertad.