

JACINT SALVADO.
Memoria de una expresión pictórica.

La poderosa humanidad no menos apacible, hondamente cordial de su presencia, es la primera sensación que me causó Jacint Salvadó desde el momento en que me lo presentaron, era diciembre del año 1978, no olvidaré su gesto entre curioso y divertido, nada grave o solemne, más bien amistoso, de igual, un colega pintor que venía desde París a exponer en Valencia, en la Galería Valle Ortí.

No guardo una impresión especial de su obra en aquella inauguración, probablemente por el estilo marcadamente expresionista de lo mostrado, creo recordar algunos cuadros un poco a lo Jean Fautrier, estilo que en aquella época yo no miraba demasiado bien. Sin embargo el artista nos llegaba con la aureola de un pintor que destilaba esencias de una época fantástica.

Luego la preceptiva cena, que después del “vernissage” tuvo lugar en la tasca “Los Viñales”, una bodega de tapas muy grata, de añejo sabor y fuertes tonos blancos, roble y siena oscuro. Situada en la calle del Pintor Fillol en el popular Barrio del Carmen, aún sigue igual a como la conocí en los años cincuenta, siendo yo estudiante en la vecina Escuela de Bellas Artes.

En aquella alegre velada me tocó estar sentado junto al pintor, su conversación, figura y ánimo los tengo muy presentes, allá estábamos además del galerista, el escritor Vicente Aguilera Cerni, Vicente Castellano, pintor, Charo, Julia y Arantxa, su mujer e hijas, José Manuel Sanchis, abogado, por entonces también crítico de arte, pocos más. Lo que contaban entonces de sus relaciones con Picasso, Derain, Miró, Max Bill me había impresionado. Esa imagen del pintor catalán como “arlequín assis”, de aquella serie pintada en 1923 por el gran maestro de Málaga, me hizo sentir una gran curiosidad por aquel hombre en aquella circunstancia, con su trabajo entre nosotros, luego lo olvidé... hasta la celebrada exposición del 98-99, “*Jacint Salvadó, Homenaje, (1892-1983)*” justo veinte años después de aquella muestra, se presentaba en la Galería de Basilio Muro, una sala que abrió hace un lustro, en la segunda esquina de la popular calle de la Correjería, entrando desde la Plaza de la Reina. Vía obligada para mí desde el 57, especialmente por la tienda de pinturas de Viguier, que ya servía materiales de arte al mismísimo Sorolla, de igual forma era y es un lugar de encuentro con algunos artistas de esta ciudad, ocasión siempre de ilusionados hallazgos con lo mejor, en cuanto a la provisión de materiales para nuestro oficio. Esta calle tradicional, angosta, típica en el trazado de la ciudad medieval, hasta hace poco estuvo poblada por los talleres de artesanos del gremio que su nombre indica. Zona con aires, luces y sombras, como apuntó Bonet en el catálogo de entonces, muy “Rue du Seine”.

Y en ese ámbito, casi a los pies de la proporcionada torre gótica octogonal, que corona la catedral de esta ciudad, aquella exposición nos proporcionó momentos de relevantes e integradas coincidencias, entre el adecuado escenario, los cuadros y sus geometrías, las personas, toda una época con la nostalgia de unas maneras muy parisinas de entender la pintura.

Esta vez sí que admiré sus cuadros, especialmente la línea más abstracta, su luminosa época constructiva, cercana a los estilos y tendencias que he seguido en mi propio quehacer, con resonancias de maestros (que fueron sus amigos o conocidos), como Magnelli, Herbin, Vasarely, personalidades cuya obra desde muy temprano, a través del Profesor Alfonso Roig, enseguida deseé asumir, especialmente todo lo referente a los dos últimos mencionados.

Mejor que un libro, aunque algo como de librería tiene el comedido espacio de la galería valenciana, ha resultado una tranquila conversación con Basilio Muro, que mantenemos junto a dos sorprendentes cuadros de Salvadó recién traídos de París, muy potentes, como sacados de un museo y como fondo la exposición de Goetz que actualmente muestra la sala.

He ido para oírle hablar sobre el pintor, de las impresiones recogidas a través de la amistad que mantuvieron. Pregunto de manera un poco desordenada sobre lo que Salvadó le decía de sus maestros, con quienes dialogaba, le influían... nombraba entre otros, a Jean Hélion, asombrosa figura del arte contemporáneo, por su pintura y sus escritos, quien después de haber practicado la más rigurosa abstracción geométrica, como algunos, vuelve a la figuración después de la guerra. Doméla, uno de los organizadores y miembro del "Cercle et Carré" con sus relieves constructivistas, artista de referencia en su imaginario. Nos extendemos relacionándolos con la época, junto a los arriba señalados, entre los que Auguste Herbin es una constante. Asimismo en la conversación, surgen Eusebio Sempere, Manessier, Bissier, incluso Goya de quien elogiaba las pinturas negras. Nombramos algunas de las galerías de París, Simone Héller, la mítica Denise René, que se dedica desde 1944 a mostrar la abstracción primero y poco después consagra su galería al arte más puramente geométrico... también me intereso por las mujeres de su vida, con las que convivió, se casó, le entregaron parte de su existencia.

Quiero saber de su estudio, hasta las dimensiones de los talleres que tuvo en París y en Le Castellet. Eran pequeños, sobre todo si los comparamos con las dimensiones que hoy en día nos exigimos, como de nave industrial para trabajar. Vicente Castellano me cuenta que en su lugar de trabajo, no faltaba nunca un ramo de flores y un frutero con uva italiana.

Es muy condicionante para la obra de un pintor no solo el espacio donde trabaja, entre otras cosas es básico el problema de la escala en la obra. La luz en el taller, con los materiales los tubos de pinturas, aceites, barnices, incluso el tipo de pinceles que solía utilizar, si duros, blandos, de origen orgánico o sintético. Es fácil deducirlo a través de su obra (son efectivamente los previsibles para su línea de trabajo y debe variarlos en función de las técnicas que adopta a partir de los años sesenta). Los instrumentos de la creación, todo un mundo muy digno de estudiar. Es un hecho que los pintores cuando la obra nos interesa, siempre nos acercamos a los aspectos del "cómo está pintado un cuadro".

Ahora que entre nosotros y nuestras escuelas, desgraciadamente asistimos a una progresiva pérdida del "oficio" y su ética del buen hacer, no me parece mal volver a recordar el amor por el mismo de tantos los admirados maestros en esa época, de los que cito unos pocos, Giorgio de Chirico que nos legó su "*Petit Traité de technique de peinture*" escrito en París, entre febrero y abril de 1928. "*L'A.B.C. de la peinture*", reedición con estudio de P. Serusier de Maurice Denise con fecha de 1942, de la 1ª e influyente edición aparecida en 1921. Los "*50 Secretos mágicos Para Pintar*" de Salvador Dalí con una primera edición en 1949. "*Parlons peinture*", de André Lhote y "*Traité du paysage et de la figure*" del mismo autor, editados en París en 1936 y 1958 respectivamente... Son en realidad lecciones no solo alrededor de unas técnicas, de los límites y posibilidades expresivas de los procedimientos, sino también una muestra de la relación moral de estos pintores con el trabajo bien hecho, con la intención creativa.

Insisto con Basilio para saber más de nuestro hombre, del modo en que llegó a conocerlo, anécdotas y detalles del encuentro, las reacciones de ambos, algunos gestos.. Insisto en que se me hace raro, pero supone indudablemente un extraño deleite y más en

estos tiempos de acelerada dispersión, el poder mantener este relajado diálogo sobre aquel legendario periodo del arte.

Algo semejante me ocurrió hace solo unos días, un casual encuentro al filo del ocaso, seguido de un largo paseo por la Alameda, con el pintor Vicente Castellano, quien asimismo llegó a ser amigo de Salvadó, departimos en torno a sus contactos en París, me transmite nuevos detalles, otros ángulos de su naturaleza, que me facilitan una idea muy sensible de su persona y obra.

Estas conversaciones que agradezco enormemente, aquellas breves experiencias en diciembre del 78, la más clarificadora del 98, los artículos que aparecen en dos catálogos, y sobre todo la última visión intensa, directa, precisa, de sus pinturas en las visitas a la galería, es lo que he podido conocer de Jacint Salvadó. Resultado de todo ello es la presente descripción, un breve análisis desde el punto de vista de un pintor, escrito como si tuviera que dirigirme a mis alumnos de Bellas Artes, tal es el propósito de este pequeño texto.

Todas las obras que he podido contemplar directamente son contenidas, de tamaños que raramente pasan del 100x81 cm. Como formato se puede decir que son asequibles, caben en una casa normal. Es una producción ajustada, que no debía responder al reto de los grandes espacios competitivos de vastos salones, museos o instituciones como es el caso de la vertiginosa mentalidad posterior, influida por la pintura envolvente o ambiental, instalaciones espectaculares, la muchas veces enorme e innecesaria escala impuesta por la expansiva pintura norteamericana.

En su paso a la abstracción no da muestras Salvadó, como les ocurrió a otros pintores, de sentir el abismo, la renuncia de siglos, que para muchos de los que pusieron el pie en esa terra incógnita, suponía tal aventura. Algunos lo retiraron enseguida, como Picasso y Braque. Otros como Delaunay, Leger, Kupka, Villon, Bazaine, Nicolás De Staël. continuaron, volvieron... Roger Bissière maestro en la Academia Ranson, influye a los más destacados jóvenes pintores, quienes con su maestro comenzaron a imponer esa tendencia, sobre todo al término de la segunda guerra mundial, entre sus alumnos Le Moal, sobre todo Alfred Manessier al que pudimos conocer en Valencia gracias a D. Alfonso Roig. Junto a ellos los integrantes de esa herencia francesa en clave humanista como Singier, Lapique, Tal Coat, Lanskoy, Soulages, Maurice Esteve, Nicolás de Staël, Bram van Velde, Jean Bazaine, (amigo de Bonnard), muy bien considerado desde los años cuarenta no solo como un gran pintor sino como teórico. Su libro, "*Notes sur la peinture d'aujourd'hui*" (1948), contribuye notablemente a la renovación generacional. De este último, encuentro algunas de sus pinturas (véase "La messe de l'homme armé" de 1944) muy próximas, a las configuraciones de Salvadó, que conserva como aquellos artistas "du bord de Seine" (fundamentalmente a partir de los años setenta), esa *charme*, ese fondo lírico más bien exento de violencia.

En el seno de esta Escuela, podemos oír el sonido del arte de Salvadó, más cercano en principio a la música de cámara que a las grandes orquestaciones, pero el grado de complejidad, la energía que alcanza en muchas de sus composiciones abstractas posteriores, resultan bastante sinfónicas. Sus estructuras compositivas se desarrollan aparentemente con esquemas proporcionales clásicos, como lo haría Juan Gris, pero con insólitas variantes. La pintura discurre con fluidez generando una suerte de escenografía líquida, aunque muy sujeta por la forma, el dibujo, por la carpintería interna de la obra.

Las telas son de lino, de buen material, no tanto los bastidores que son correctos dados los tamaños, lienzos de grano fino, que permite texturas límpidas y son aptos para las veladuras con una buena preparación, como es el caso, permitiendo acentuar los efectos luminosos. Ninguna pesantez, algo que sí aparece en algunos cuadros de los

años veinte, un poco expresionistas, algo germánicos si se puede hablar así, o quizás me atrevo a decir solanescos, Goya tal vez?. Salvadó trata las figuras con una cierta dureza, las deforma bastante, desde luego en función de la expresividad, del gesto, emplea diversas capas de pintura cuyos empastes aparecen más trabajados (sin pecar de excesiva insistencia) a cómo se ven en las reproducciones, como siempre hay que apreciar la pintura directamente, ninguna estampa nos da la talla de esos trazos secos y densos. Aunque de ellos emerge una suerte de claridad que la pintura nórdica no suele poseer, por supuesto que hay muchas excepciones, se me ocurren algunas: Franz Marc, August Macke, Jawlensky o Poliakov y desde luego Kandinsky. Claro que es innegable en ellos la influencia del entonces centro indiscutible del arte, París, que indudablemente generaba luz y donde algunos de los citados se habían establecido.

Como apuntaba más arriba, en su obra años veinte el dibujo se muestra con pretendida tosquedad, lo que no ocurre en las ágiles configuraciones abstractas de la etapa final. Hay que decir, nos consta, su perseverante dedicación, su elevada capacidad en el ejercicio del dibujo en su vertiente más realista, los hacía diariamente, por las noches, dibujos que a la mañana siguiente utilizaba para encender la estufa, según me cuenta Basilio que pudo observar este hecho.

Hasta los años setenta que reinicia con fuerza su pintura más constructiva, utilizaba el óleo, naturalmente inventando su método, en el que empastaba con vigor, transmitiendo una ligera opacidad, pintaba con determinación y tenacidad, aprovechando las ventajas de poder contrastar sutiles transiciones o fundidos con fuertes toques, valorando a veces el predominio del color, de su materialidad y presencia física sobre la línea y la forma, que no se ocultan en ningún momento.

Este procedimiento, el óleo, es quizás el más noble de los sistemas pictóricos, por su densidad, transparencia, profundidad y textura. Desde el siglo XV con Jan van Eyck, a quien se le atribuye su invención hasta nuestros días, esa técnica se ha venido utilizando como sustancia básica por los pintores, hasta mediados del siglo XX, cuando aparecen nuevos materiales en el ámbito artístico, novedades necesidades expresivas, de acción inmediata en el tiempo. La mayoría de los artistas, por la inevitable rapidez de ejecución, trabajan directamente, evitando el laborioso método de los “glacis”, las veladuras, toda una alquimia que eleva al rango de mito la práctica de estas técnicas. Se tiende pues a preparar la tela de un modo absorbente, tanto para acelerar el secado como para evitar brillos, lo que obliga a ejecutar la obra con más dureza, con pinceles de cerda más consistentes.

Es el caso de Salvadó, como Picasso en la mayoría de sus telas, exceptuando aquellas en las que predomina el pigmento muy diluido con trementina, ya sea en la preparación de la obra (acelerando el secado para trabajar encima con transparencias), como dejando esta “mancha” un poco a la manera de la acuarela. Ejemplo de una obra verdaderamente maestra, así realizada, es el retrato de Bernardetta Bianco, la Señora de Canals, por Picasso de 1905 y que se encuentra en el museo de ese nombre en Barcelona. La belleza de la modelo italiana, como seguro debió ocurrirle al pintor, continua enamorándonos casi un siglo después, a través del rotundo cuadro que este nos legó.

En el otro extremo podemos evocar a Van Gogh cuyas telas de yute, con apenas o definitivamente sin preparación, tienen una porosidad que aumenta la absorción y por lo tanto la opacidad de los colores, soportando la aplicación de la materia pictórica con un grosor y saturación muy superior a lo que sus contemporáneos hacían.

Las pinturas de Salvadó aparecen como muy sólidas, muy bien tratadas, no he observado ni en sus cuadros más antiguos, una sola grieta. Equilibra la forma y el fondo a la manera clásica, sin excesos compositivos, retratos, desnudos, cabezas, torsos,

apenas le he conocido figuras completas, en parte quizás debido a los formatos moderados (solo he visto una representación de cuerpo entero, ¡y con pies! en un pequeño “*San Miquel*” pintado al óleo sobre hierro en torno a los años treinta. Pero me llama Basilio para decirme que ha encontrado varios pequeños cuadros de arlequines con esos pies que busco. No es que dudara de la capacidad del pintor para resolver manos y pies, siempre difíciles, pero dado el tamaño de las obras que realizaba, sentía curiosidad por este hecho.

La “*Femme*” de 1932, 61x38 cm. me atrajo mucho, es una cabeza muy elaborada, construida más bien a lo Julio González. Verticales y horizontales fuertemente ancladas en la zona central del cuadro, sostienen la ligeras curvas del rostro en los límites del cuadro. No la veo como una obra a la manera neo-cubista, posee otro tipo de articulación y relieve casi escultórico, es ya un preludio de sus pinturas abstractas de los setenta.

Precisamente por su diversidad compositiva, resulta uno de los cuadros que me han interesado más, de toda la obra figurativa que he llegado a conocer de Jacint Salvadó. Posee una textura profunda, pero no dura, muy táctil, sin estar excesivamente empastado, comunica una experiencia háptica casi simultánea, un poco aterciopelada, algo a lo que contribuye esa particularidad orgánica tan característica del óleo. Aquí como en otras obras que muestran ese tipo de calidades, la textura contribuye a vincular más estrechamente la forma y el color, dificultando la manifestación de los tonos de superficie. Para ello utiliza el “*frottage*”, seguramente con pinceles redondos y duros, para acentuar los contrastes entre los diferentes planos. Hay pausas táctiles del mismo modo que se producen intervalos de color o escalas de clarooscuro. Esto se puede aplicar al cuadro “*Le chante du fantome*” de 1940, que me impresionó tanto ayer mismo (5 de junio, al final de la tarde), durante la entrevista mencionada con el director de la Galería Muro.

La composición, estática y majestuosa en principio, se mueve en varias direcciones, por la expresión de aquellas líneas de fuerza que se generan desde los términos que fijan primero la atención del espectador, en este caso, los elementos circulares como ojos, o aquel que a partir de un plano oscuro semeja la boca. Las formas llenan el recinto del rectángulo-soporte vertical del cuadro generando planos y espacios articulados en profundidad que hacen “respirar” el conjunto. Si el fondo actúa como no-objeto, en este caso hay zonas reversibles donde lo negativo se convierte en positivo y al revés, permutando la relación figura-fondo. Una característica común en la ordenación espacial de algunos cuadros de Picasso, sobre todo de la época cubista.

Los tonos, el color, sigo con la “*Femme*” de 1932, son austeros, tan apenas percibimos en principio, negro, blanco, amarillo, ocre, unas pinceladas naranja y grises cálidos fundamentalmente. Es decir una gama que gira en torno al grado de luminosidad partiendo de un concepto primario, luz-no luz, expresado por el blanco y el negro. Pero con esta escala reducida, en este cuadro consigue una amplia variedad de matices, una vibración llena de energía que va más allá de nuestra primera impresión.

Realizo algunos dibujos a partir de esa cabeza, intentando reproducir el proceso de construcción que ha seguido el pintor, vuelvo a encontrar similitudes en su arquitectura con algunos bocetos, muy constructivos, años treinta de Julio González (de quien he copiado asimismo para aprender), este se muestra más descarnado, concreto y grave, Salvadó se mueve por lo cálido y pictórico. Al dibujar me doy cuenta de los “planos interiores”, algo no tan evidente como las fuertes líneas que delimitan la estructura. Curiosamente las tensiones que producen se escapan de la primera visión y no las puedo trasladar al papel, solo advertir de su existencia. Una ayuda, leyendo a Jacques Villon en *Mecánicas*, nos dice: “*Cuando hago estudios directos, mis dibujos*

siguen el movimiento interno, esa línea interior del objeto que, como una cuerda tensa, le da su unidad. Hago en suma un análisis del natural, para tener tiempo de reflexionar... Mi siguiente preocupación será el ritmo”, creo que esto resume lo que intento decir. Puede haber fuerzas o tensiones compositivas en las mejores pinturas, que no las vemos pero que se sienten.

Casi cuarenta años más tarde su obra se vuelve decididamente abstracta y geométrica, pero como he podido constatar por los esquemas que utilizaba, es menos rígida y previsible que las composiciones de un Juan Gris, o las de Herbin. Los sistemas de diagonales del rectángulo, diagonales y lados de las mitades horizontales, las construcciones con las raíces cuadradas de los primeros números, las secciones áureas etc. paradójicamente no parecen funcionar con la exactitud matemática que semejan al contemplar y analizar las pinturas de su última época.

“Análisis” que podíamos llamar emocional, pero llevado a efecto mediante los dibujos que voy realizando a partir de ilustraciones de Salvadó, con la intención de extraer el diseño básico, las líneas maestras del trazado que ejecuta el artista. Mis impresiones al respecto son como si escuchásemos un concierto interpretándolo nosotros.

Los “*Divertimento*” del 1937 y 1951 son muy Magnelli. Los trazos curvilíneos están resueltos con soltura y precisión, todo está en su sitio, el ritmo es veloz, no se contiene tampoco con los colores, emplea complementarios y fuertes contrastes, la obra del 51, un óleo de 46x51, posee una grandeza interior, que supera con mucho ese tamaño.

En la etapa de los años setenta, sus cuadros están pintados con acrílicos. Este procedimiento implica un cambio fundamental con respecto al óleo. La textura y el relieve de la pincelada se rebajan, el resultado es más llano y leve, lo que conviene para lograr tintas planas. Por otra parte el secado se produce muy rápidamente, dificultando los fundidos y propiciando las veladuras, ya que no es necesario esperar semanas o meses a su secado, para fijar nuevas capas.

Salvadó aplica numerosas estratos con pinceles muy suaves, hasta lograr la superficie reflexiva deseada. Utilizando la nueva técnica como si fuera óleo, el desenlace que viene a lograr es de una gran limpieza, con tonos vibrantes, delicadas transparencias, elevada saturación. En el acabado final obtiene un satinado radiante.

Las composiciones en azul del 72 resultan de una densidad y frescura notables para sus ochenta años. Quizás el haber elegido la escala de azules, precisamente a esa edad, pudiera representar para él la serenidad, puesto que su efecto es tranquilizador. Sabemos que la contemplación de este tono, el azul oscuro, tiene un efecto relajante para los ritmos vitales. Es un matiz que responde a una necesidad de sosiego emocional, de silencio y paz. La serenidad y el orden inherentes a los azules se ven reforzados precisamente por las formas dominantes en esos cuadros, formato horizontal, gruesas líneas rectangulares acordes con el sonido grave de los matices. Los ritmos, en algunos casos, terminan entrelazándose como reflejos fractales en el agua,

Del color azul en sus muchos significados puedo señalar que simboliza la atemporalidad de lo infinito, los valores inmutables de lo eterno. El azul se escoge entre los demás, preferentemente en las edades maduras, el cansancio aumenta la necesidad de este color. Es un tono vinculante, integrador, potencia el sentido de pertenencia a alguien o algo. Simboliza también la lealtad. La armonía que desprende es ligera, no pesa, es necesaria una vasta área de azules para compensar una sola pincelada de bermellón. No sucede así con el amarillo, más liviano que el anterior, ambos colores podemos considerarlos complementarios del azul.

Pero la tonalidad que emplea en estos cuadros a los que aludo, comprende también verdes y violetas. Son colores afines con el azul, juntos entrañan continuidad. El verde azulado como manifestación de firmeza indica perseverancia, tenacidad, también introduce tensión en el todo, estimula la quietud, la horizontalidad, cuya variación se diluye en amplios campos que percibimos como azul.

El violeta es el resultado de la mezcla del rojo y el azul, unión psicológica se entiende (la mezcla real pigmentaria surge de la combinación del magenta con el cian), el efecto es un color diferente, muy sensible, un poco irreal. Según Max Lüscher el violeta quiere decir identificación en una unión íntima y erótica, con algo de titubeante indecisión. A mi modo de ver, el violeta en estos cuadros estabiliza la sutil diferencia tensional entre el azul inquietantemente tranquilo y el ligero movimiento de los verdes azulados, con estas tonalidades que refuerzan el sentido de las formas, logra un equilibrio en el que no obstante, la diversidad en su sencillez se evidencia tanto, cuanto más los contemplemos. Esto vincula el cuadro sensitivamente hablando con modalidades de percepción relacionadas con la gravedad y el peso.

No hay fórmulas dignas de crédito en el arte que expliquen como conseguir el equilibrio, la proporción ideal, ya sea inmóvil o dinámica en el problema compositivo, para ello hemos de confiar en el juicio, la intuición estéticamente cultivadas del espectador. Naturalmente han existido normas desarrolladas a lo largo de toda la historia del arte y de los estilos, creadoras de sistemas proporcionales y armónicos que se acercaban a los arquetipos de su cultura, en Europa evolucionaron cánones basados en relaciones geométricas que en sucesivos estadios pretendieron acercarse, sino a la perfección, siempre subordinada a lo emotivo, sí a un compromiso con el buen hacer, en la frontera del casi.

Aquí vuelvo a mencionar a Jacques Villon, doce años más joven que Salvadó en este párrafo citado por Dora Vailler en *“Cahiers d’art”*, 1957: *“Igual que en la Edad Media se elevaba una plegaria antes de comenzar a pintar, yo me apoyo en la sección áurea para tener una primera seguridad”*.

Esta “seguridad” nos es en sí misma la garantía de un gran logro. Pero su razón es poderosa y forma parte de nuestra naturaleza. Aún podríamos forzar el encuentro de ocasionales aspectos de esta índole con las composiciones de Salvadó, pero el rigor de las cuadrículas que aplico no acaban de coincidir con lo esperado, el pintor no sigue la norma estrictamente, su método siempre están un poco más allá de cualquier disciplina que podamos preestablecer. Es lo que aprecio en la poética de sus últimos trece años, el que bajo una apariencia de previsible orden, siempre aparece otra cosmología diferente, la suya, personal, inexplicable.

El sentido de la forma, en estos cuadros del 72 que comento, es primario, básico, un origen rector de verticales y horizontales, solo en uno de ellos, dos círculos son flotan como contrapunto direccional. En otros, la *“Composición en azules”* de 1972 y la *“Composición”* de 1976, las configuraciones, obedecen a un plan rigurosamente diédrico ortogonal, casi mondrianesco. Las formas siguen ambas trayectorias, se componen y entrelazan entre sí generadas por el cuadrado en el primero y rectángulos en el segundo.

Moviéndonos de lo simple a lo complejo, en la obra posterior como es el caso de *“Composición”* 1977, observamos como se crea un sentido de la perspectiva o de la profundidad más acusado, los ritmos se aceleran e interviene una gama de color más amplia, pero aún limitada. Encontramos amarillos, verdes saturados, ocre, rojos, violeta, azul y a veces el negro.

Las distribuciones compositivas parten de ejes que se encuentran, y esto es muy significativo, sabiamente desplazados desde los centros estrictamente geométricos, no

hay formas inclinadas, sí diagonales, bien trazadas o implícitas, que se llegan a percibir de una manera virtual, o mejor sentir. Las proporciones son inesperadas e inusuales, sin embargo en ningún caso parecen aleatorias, pero se hace muy improbable seguir su curso, o dibujarlas metódicamente para obtener una explicación visual de su verdadero sistema, es como una imagen imposible de fotografiar o reproducir. Algo así como lo que acontecía en los talleres medievales y renacentista, cuyos secretos técnicos y compositivos no los desvelaban. Esto le confiere a la obra del pintor un carácter especial, muy distinto a lo que su aparente sencillez parece manifestar.

Otro aspecto que le diferencia de Herbin, o Max Bill es el empleo de una cierta perspectiva en profundidad, lograda no por líneas de fuga, sino por diferentes planos o capas donde ubica niveles estructurales que generan hondura. Estas, surgen fuertemente definidas por el color que sin embargo emplea en sentido opuesto a sus cualidades perceptivas, al ubicar en el espacio pictórico cálidos bermellones alejándose, fríos azules en primer plano etc. Algunos lienzos ofrecen una imagen trepidante, como el esplendido "*Composición alicantina*" de 1975, cuyos tiempos nos lo proporcionan los momentos análogos que se repiten, sin que por ello sean iguales, tampoco lo son algunos elementos (los circulares), articulados de tal modo que su imagen debe ser completada mentalmente por el espectador, coadyuvando con las series de líneas absolutamente lanzadas, aceleración que viene estimulada por las diagonales, no exactamente simétricas que llegan a componer triángulos que se superponen o retraen con respecto a las líneas horizontales, hay una fluidez relativa en la coloración de esas formas seriales, que cambian de tono, de intensidad en las distancias horizontales. De este modo se produce un continuo cambio en las transiciones de posición. Los momentos análogos dentro de tiempos similares, son los que definen de alguna manera estos elementos rítmicos.

Las formas utilizadas aparecen, como el color, restringidas, una geometría desnuda compuesta por círculos, óvalos, cuadrados, rectángulos y triángulos, configuran la palpitante galaxia, el espacio simbólico y sentiente del pintor.

De la geometría estricta de su obra pueden surgir también algunos elementos alterados, acentos que dividen la pauta, apresuran el ritmo, transmiten la idea de constante variabilidad. Las figuras que se producen no son estrictamente iguales, al aumentar o disminuir el tamaño evitan la monotonía, no hay nada mecánico en la generación de esos estímulos, que no obedecen al compás, sino que es el juicio espontáneo en el que veo la clave, no para entender, sino para con la emoción, fluir con la magia de Jacint Salvadó.

José María Yturralde.