UVa
LÁZARO
Francisco Lázaro Cabrera Carral
Arquitecto y pintor (1922-2021)
4 de mayo a 7 de septiembre de 2023

LAZARO

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

RECTOR: Antonio Largo Cabrerizo
SECRETARIA GENERAL: Helena Villarejo Galende
VICERRECTORA DE COMUNICACIÓN Y EXTENSIÓN UNIVERSITARIA: María del Carmen Vaquero López
DIRECTOR DEL MUVa: Fernando Díaz-Pinés Mateo

EXPOSICIÓN

ORGANIZA y EXPONE: Museo de la Universidad de Valladolid (MUVa)
COMISARIO: Fernando Díaz-Pinés Mateo
MONTAJE: Equipo técnico del MUVa

CATÁLOGO

EDICIÓN: Universidad de Valladolid
AUTOR: Francisco Lázaro Cabrera Carral (Donación de los herederos del artista al MUVa)
TEXTOS: Antonio Largo Cabrerizo y Fernando Díaz-Pinés Mateo
FOTOGRAFÍA: de las obras expuestas, Gabriel Gallegos Alonso; de las obras no expuestas, del escaneado por el MUVA del catálogo de la exposición "Francisco Lázaro Cabrera" celebrada en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid de Octubre a Noviembre e 2000; fotos familiares faciltadas por los herederos del artista y por Sereno Caleri (http://www.behance.net/gallery/23252641/Paco-the-painter); croquis y demás documentos, del escaneado por el MUVa de la selección del material de las carpetas cedidas por los herederos del artista.
IMÁGENES: Francisco Lázaro Cabrera Carral (Donación de los herederos del artista al MUVa)
MAQUETA e IMPRESIÓN: Cargraf Impresores

Cubierta: Mitad izquierda del *Mural para siderúrgica en Avilés*, 1964. Francisco Lázaro Cabrera. Fotografía: Gabriel Gallegos Alonso. Aragón
Contracubierta: Fotografía del artista de Sereno Caleri, en su casa taller de Fuente el Saz de Jarama (Madrid, 2009).

I.S.B.N.: 978-84-1320-239-6
Depósito legal: VA-327-2023
© De los textos y fotografías, sus autores
© MUVa. Universidad de Valladolid 2023

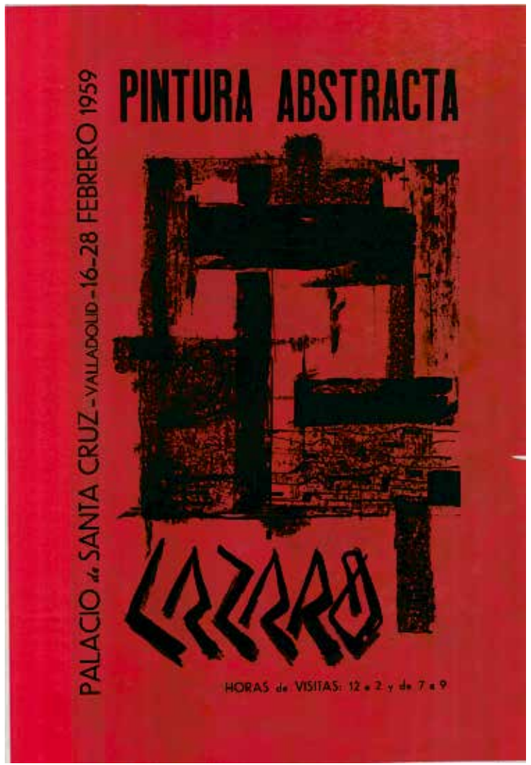
Impreso en España. Printed in Spain

Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el art. 534 bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeran o plagiaren, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica en cualquier soporte electrónico, incluidas fotocopias, grabaciones u otros sistemas retribuibles de información, sin el preceptivo permiso por escrito del editor.

Francisco Lázaro Cabrera Carral

ARQUITECTO Y PINTOR
(1922-2021)

Donación al MUVa de sus herederos



CARTEL DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURA ABSTRACTA QUE "LÁZARO" que se celebró en el Palacio de Santa Cruz en febrero de1959

La Universidad de Valladolid quiere agradecer vivamente a los herederos del arquitecto y pintor Francisco Lázaro Cabrera Carral (Valladolid 1922 - Madrid 2021) su decisión unánime de llevar a cabo la generosa donación de las once importantes obras que se exhiben en esta exposición y que permiten dar una idea de su itinerario artístico a lo largo de su vida. La Universidad acepta con gusto esta donación y se compromete, en justa correspondencia a la espléndida y altruista voluntad de los herederos, a su conservación y restauración -si fuera necesaria- y a la incorporación de parte de las mismas a las salas del Museo y espacios de la Universidad, para su justo, aunque tardío, público disfrute, valorando su calidad artística e histórica en lo que verdaderamente se merece.

La donación incluye, además, un cartel -diseñado por él mismo- de la exposición de pintura abstracta que "Lázaro" celebró en el Palacio de Santa Cruz en febrero de1959. Tras sesenta y cuatro años, un año después del centenario del artista vallisoletano, damos la bienvenida a un viejo amigo con especial cariño.

Asimismo, de manera particular, agradecemos sinceramente las facilidades dadas al MUVA en la provisión de información sobre el artista y sus circunstancias y el préstamo, para su estudio, de la valiosa documentación contenida en veintidós carpetas fechadas por años que el artista conservó. En estas carpetas se encuentra una multitud de croquis de las obras, recortes de prensa y anuncios referidos a exposiciones de otros artistas y artículos de opinión sobre arte, imágenes cuyas composiciones interesaron al artista, facturas y albaranes de compra de pigmentos y lienzos y bastidores, notas personales sobre su actividad, etc, en definitiva, una documentación que permite hacerse una idea cabal de una personal y tan apasionada como casi oculta actividad artística, que "Lázaro" llevó a cabo con una sólida y apasionada constancia en paralelo a su actividad profesional como arquitecto y, después, ya a una edad muy provecta, hasta prácticamente el final de sus días.

Antonio Largo Cabrerizo
Rector Magnífico de la Universidad de Valladolid

Mayo 2023

REVERSO DEL CUADRO MT-G-512 A-B-C | Julio de 2009
Tríptico gótico dedicado a su esposa Marilia Rezende, con el que Lázaro cierra su obra a la edad de 88 años.
Fotografía de Sereno Caleri.

NOTAS SOBRE EL ORIGEN DE LA EXPOSICIÓN, SU MONTAJE Y LA CONFIGURACIÓN DEL CATÁLOGO

Fernando Díaz-Pinés Mateo
Director del Museo de la Universidad de Valladolid

No cuento con la ventaja de Miguel Logroño, el crítico de arte encargado de prologar el catálogo de la exposición de Francisco Lázaro Cabrera Carral (Valladolid, 17 de diciembre de 1922- Madrid, 29 de abril de 2021), que apadrinó y presentó su obra en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid en 2000. Él tuvo la suerte de conocer al artista y conversar con él. Yo no lo conocí. Puedo decir que lamentablemente. Me hubiera gustado conversar con él y profundizar en sus intenciones y procedimientos. Por ello, no me cabe propiamente hacer de este texto una biografía y debo plegarme al difícil examen fenomenológico que una obra prácticamente desconocida exige. Esa es la dificultad que se presentó al inicio mismo de la gestión de la donación que me planteó generosamente su familia durante las últimas navidades y que quiero agradecer de veras.

Creo que debo hacer este relato. Cada visitante hará su propio juicio sobre la obra que pasa al dominio del MUVa. Aunque estas obras no se hicieron para ninguno de nosotros sino para el propio artista.

A punto de terminar el año pasado, la familia de Francisco Lázaro Cabrera Carral -a través de su sobrina Isabel Cabrera- se puso en contacto conmigo para proponer la donación. Se sometía a mi parecer la oportunidad de la misma, haciendo un rápido ejercicio de análisis y crítica, fundamentalmente en torno a la obra que constituye la *pièce de résistance* de la exposición, el gran mural para la siderúrgica de Avilés, ejecutado en 1964, una obra de gran tamaño (2,70 x 6,00 metros) y complicada ubicación en un ámbito doméstico. En el primer contacto personal pude ver el catálogo de la exposición de 2000 editado por el Conde Duque de Madrid y 22 carpetas repletas de

documentación. Tenía la sensación de ser partícipe de una de esas novelas en las que por una feliz casualidad se descubre un cuadro olvidado de un artista famoso o una obra desconocida de un escritor consagrado. En este caso, el creador era prácticamente desconocido.

La obra me pareció de interés para el MUVA y así lo comuniqué, aunque solo fuera por que me parecía estar claramente enhebrada en la historia del arte -en especial en el arte español- o porque el crítico Miguel Logroño -en un breve vistazo al prólogo del catálogo de 2000 que me propuse no leer hasta haber obtenido mis propias conclusiones- calificaba a Lázaro de pintor maestro y, se quiera o no, tranquiliza encontrar coincidencia con un conocedor, o simplemente por intuición, por una corazonada. Pero además -debo confesarlo- porque me enterneció, porque lo sentí próximo. Me encontraba con la obra de uno de esos arquitectos que, como tantos otros compañeros, han compartido su vocación arquitectónica con la pasión artística. Pero también, objetivamente, porque no podía dejar de lado la garantía que suponía la importante formación gráfica que los titulados en arquitectura poseían en la época en la que Francisco Cabrera se titula y un gran nivel en el conocimiento de la historia del arte, cuestión esta que comprobaría más adelante cómo se había incrementado a lo largo de su vida. Por otro lado, en todo caso, pesaba la exposición que el artista ya hizo en Santa Cruz en 1959 -su primera exposición individual- y el aspecto netamente sentimental que conllevaba su retorno a nuestro ámbito tantos años después.

A finales de enero, los herederos me comunicaron su acuerdo, ratificando la donación, y me trasladaron una relación detallada con fotografías de las obras que habrían de entregarse. A principios del mes siguiente vi personalmente estas obras en su casa taller de Fuente el Saz de Jarama (Madrid), a punto de vaciarse para su venta. Confirmé entonces mis impresiones en directo y organicé el traslado al museo. Poco después, ya en el MUVA, se fotografiaron las obras y pasé a disponer de una correcta visión de las mismas para su estudio. Quiero agradecer a Víctor Vela la búsqueda en la hemeroteca de El Norte de Castilla, donde se encuentra un anuncio del 15 de febrero y una crónica del 20 de la exposición de 1959 en

Santa Cruz. Localizamos asimismo un mínimo "catálogo" diseñado para la misma por el artista, como una tarjeta de visita plegada para guardar cómodamente en un bolsillo, en el Archivo de la Universidad.

El 20 de febrero dispuse de las carpetas, tomé nota de algunas circunstancias personales y quedé con la familia para que me hicieran llegar algunas fotos personales que me remitieron a mediados de marzo. Entre estas fotografías se cuentan algunas realizadas por Sereno Caleri, familiar de la esposa de Francisco Cabrera, Marilia Rezende, a quien agradezco el permiso para su publicación y el sentido de la oportunidad con el que las hizo. Estas fotos tienen un interés particular por cuanto se hicieron en julio de 2009, mientras Lázaro ultimaba la obra con la que finalizó su trayectoria pictórica.

En 2016 Lázaro hizo una importante cesión al Ayuntamiento de Medina de Rioseco, compuesta de más de siete decenas de obras. Quiero agradecer a David Esteban Rodríguez, Alcalde de Rioseco, y a Miguel García, director del Museo de San Francisco, su atención, su generosidad al ofrecerme la posibilidad de préstamo para que figurase en la exposición alguna pieza de una época no representada y su amabilidad para permitirme conocer este fondo. En marzo de 2017 se realizó una exposición en el Centro de Recepción de Viajeros del Canal de Castilla, y otras obras se mostraron en el interior del Ayuntamiento de Medina de Rioseco y en el Museo de San Francisco. Actualmente, se encuentran en diversas dependencias municipales y en el Museo riosecano.

Del estudio del material de las carpetas, de las obras consignadas en el catálogo del Conde Duque, de la colección riosecana y de las obras donadas, surgen estos textos y el orden y disposición del presente catálogo.

Respecto al orden de colocación de las piezas en el montaje de la exposición, seguiría las instrucciones de Mark Rothko para su exposición en la Whitechapel Gallery de Londres en 1961: "*mejor no seguir el orden cronológico, sino organizarlas de acuerdo al efecto que puedan tener unas sobre otras*". En función de sus tamaños se precisaría su altura: "*los cuadros más grandes deben colgarse lo más cerca del suelo posible: si se pudiera a no más de seis pulgadas de altura*". Aquellas piezas que "*fueron pintadas como murales… deben colgarse a mayor altura.* […] *cuanto más por encima de los tres pies se coloquen mejor se reproducirá el efecto original*" respecto a la altura a la que se pintaron.

Tras la reflexión sobre cómo colocar las once piezas de la exposición decidí dividirlas en dos grupos, una parte en la sala del antiguo claustro y el resto en la de acceso a la zona de exposiciones temporales.

El gran mural que dio origen a la donación, el mural para la siderúrgica de Avilés, debía ocupar un lugar predominante, en la pared de fondo del patio cubierto, apta para su gran altura y tamaño y adecuada a su importancia. Luego me referiré a esta obra. El espacio se convertiría en la "sala roja", pues tres de los grandes dípticos con diversos tonos de rojo ocuparían el espacio de los arcos. En la sala del claustro se encontrarían justo por encima de las basas. Parecerían un friso continuo pasando por detrás las columnas. Uno de los cuadros más antiguos, que seguramente -por fecha- fue parte de la exposición del año 59, también con un rojo predominante, acompañaría al mural casi como una premonición de este. A lo largo de la pared pétrea se situaría una hilera de vitrinas en las que se mostraría parte del material contenido en las veintidós carpetas que se me facilitaron, sobre todo los croquis de las obras realizadas por Lázaro, punteadas por otros documentos como el catálogo de la gran exposición celebrada en 2000 en el Centro Cultural del Conde Duque de Madrid, recortes de prensa, notas de trabajo, etc. Sobre las vitrinas se situarían algunos elementos más grandes, enmarcados por el MUVa, y las piezas prestadas por Medina de Rioseco.

La sala de entrada contendría las obras en las que predominaban otros colores, desde la más antigua -también seguramente presente en la exposición en Santa Cruz en el 59- hasta la más reciente, perteneciente a la serie "Testamento", en tonos azules sobre el sempiterno negro de Lázaro. Como citaba Tàpies del Tao Te King, "*quien conoce lo blanco pero se mantiene en lo negro posee la medida del mundo*". El visitante se encontraría el cartel que diseñó Lázaro para aquella exposición al entrar, como recuerdo y bienvenida a la obra del autor tantos años después. Cada obra, siempre que se dispusiera de ello, se acompañaría del croquis con la que el autor la concibió.

Para confeccionar el catálogo, tras bucear -literalmente- en la inmensidad de papeles que contenían las carpetas que me facilitó la familia, seleccioné una parte de los mismos, fundamentalmente escogiendo los croquis de las obras que luego ejecutó Lázaro. Buscaba, sobre todo, los que dieron origen a las obras de su exposición de 2000 en Madrid y a las obras donadas, pero encontré muchos más. Miles. Estaban dibujados todos ellos en papel que el artista reciclaba, desde los años sesenta, en el reverso de todo tipo de documentos: circulares colegiales del COAM, información técnica y de materiales, análisis médicos, información bancaria, propaganda en general… en un particular ascetismo, Lázaro nunca usó papeles de calidad que se pensarían propios del capricho de autor. Este hallazgo modificó sensiblemente el modo en el que tenía pensado el catálogo, dando lugar a lo que entiendo como un reconocimiento al artista, convirtiendo una exposición con pocas obras en una antológica -apresurada- de su trayectoria como pintor, ya que no he entrado en absoluto en su labor como arquitecto.

Las obras expuestas, las procedentes de la donación, se reproducen en un tamaño más grande en el catálogo. Las fotografió Gabriel Gallegos Alonso, pulcra y cuidadosamente. Estas obras se acompañan en la página opuesta, siempre que ha sido posible, por sus croquis. Las obras de la exposición de 2000 de las que se disponía del croquis, tras ser escaneadas del catálogo que editó el Centro Cultural Conde Duque, se reproducen al mismo tamaño que su croquis correspondiente, para valorar los mismos, reproduciendo las hojas en cuadrícula en las que Lázaro desarrollaba sus ideas, como un guiño a su método de trabajo.

Se ha seguido el procedimiento cronológico, no tanto por simplificación u obviedad como, sobre todo, para permitir seguir visualmente la evolución de las ideas a lo largo de los años. Quedan fuera de la exposición y del catálogo los inicios figurativos, a los que me referiré brevemente en el texto, y de los que no se disponía imágenes suficientes ni de calidad adecuada.

La intención, como decía, es que el catálogo resulte un instrumento visual que permita la valoración personal de cada visitante de la obra de Lázaro, más allá de que la lectura del texto que sigue sea una ayuda para entender mejor dicha obra. Todo lo que produce un artista forma parte de una evolución continua, por lo que su entera producción debe ser considerada como un todo.

El Norte de Castilla

INFORMACIÓN LOCAL

EL DÍA RELIGIOSO

DE AYER A HOY

DE PUENTE A PUENTE

CRÓNICA FINANCIERA LOCAL

Sucesos locales

Exposición de pintura abstracta de "Lázaro"

Mañana, lunes, 16, a las ocho de la tarde, será inaugurada en el Palacio de Santa Cruz la Exposición de pintura abstracta de "Lázaro", compuesta de 20 obras.

Podrá ser visitada hasta el próximo día 28, de doce a dos y de siete a nueve. Domingos, de doce a dos.

Pintura

Exposición "Lázaro"

¿Es la pintura abstracta labor de cansados? Sin discutir que en éste, como en otros campos, hay extremismos, no se pueden señalar debilidades en aquellos que por este camino buscan la máxima simplicidad, y no entendamos facilidad, que en arte no existe, sino esa difícil sencillez que requiere una tenacidad a toda prueba en el artista de esta tendencia.

He aquí, en el Colegio Mayor de Santa Cruz, de nuestra ciudad, una pequeña y brillante muestra del esfuerzo de un pintor que sabe pintar. En esta serie de abstracciones hay un aliento arquitectónico de recia forma que demuestra, de manera palpable, que estamos ante un artista que sabe lo que quiere. Por debajo de esas pastas corre savia de buena escuela, de la que se fragua pacientemente en el taller a fuerza de paciencia y sabiduría. Así ha llegado Lázaro a esta abreviatura sensible, sin perderse en jeroglíficos. «Eso soy capaz de hacerlo yo». Una voz resuena con esta frase como un estallido de rebeldía contra este arte. Pero las obras están ahí esperando y empujando al que así piensa a que lo intente. Coja la paleta y póngase delante de la tela y... decídase. La superficie que tiene delante le mostrará, como un espejo, la verdad o la mentira de su propio pensamiento.

Se desconoce en general lo que, en realidad, el verdadero artista intenta expresar, llámese abstracto o realista. Y es de ver en estas pinturas un sereno resultado a través del fuego de un camino que es la más alta inquietud que en arte ha experesado el hombre desde el principio de su historia. Y aquí no hay paja, sino trigo de la mejor calidad. Y si el alma tuviera sangre, ésta sería, y no otra, la que circula por toda esta muestra como hierro fundido en el horno del corazón.

En los marcos de estos cuadros nos sorprenden los títulos. Creo que es el único error de Lázaro. Esa pintura no necesita explicación literaria. Al que mire, que vea como sienta, que se ría si quiere; pero no se le conceda la menor beligerancia por medio de un nombre que, aunque fuera acertado, agrisilena la imaginación. Al leer "Explosión interna" y "Forma oriental" se vuelve la cabeza hacia otro sitio, buscando un descanso al error del pensamiento, que ya había dado, antes de verla, una orientación suya, completamente personal. Alguno, como "Forma ígnea", está acertado; pero tampoco aquí era necesario.

El ritmo es perfecto en todas las composiciones; el peso del color está bien equilibrado; las masas se mueven con la majestad de las nubes, con el poderoso empuje de la ola. Y está trabajada la materia con un brío y limpieza que no sé por qué me recuerda una especie de galope de algún fabuloso animal detenido en su carrera por la fina y resistente cuerda que mano habilísima ha sabido echarle al cuello en el momento preciso. Los colores se han dejado colgar como estalactitas de cavernas donde el sol parece haberse metido, como rugiente fiera, a devorar la presa. Apetece navegar en esos lagos azules y verdes, por donde nadan extraños pulpos que parecen algas. Se mece aquí el espíritu en un columpio, que para muchos tendrá el aspecto de un baile de locura ya pasada como una regocijante moda. Pero no hay carnaval servido para nadie, sino ese aire mismo que, sin saber cómo, nos coge en la tarde calurosa, envolviéndonos en un frescor que nos lleva a un alivio de torturas.

Y al abandonar la sala parece perseguirnos con tenaz persistencia el nombre de este pintor, que empuja al pensamiento a cabalgar hacia otros siglos diluidos ya en la nada.

LUIS CARRERA MOLINA

CINE

ROXY

«CENIZAS BAJO EL SOL»

De nuevo se utiliza un tema tan antiguo como la vida misma: el juego del amor y la amistad entre dos hombres y una mujer, conduce casi siempre a un desenlace dramático, que en ocasiones puede finalizar en tragedia. Es decir, un denominador común, fondo temático, con las variantes que admitan todos los escenarios en los cuales pueda situarse la acción.

Aquí en «Cenizas bajo el sol», es el bellísimo paisaje de la Riviera, que está pidiendo a gritos el tecnicolor, con incursiones bélicas reducidas a la mínima expresión, ya que es un pequeño sector donde combaten fuerzas alemanas y de los Estados Unidos.

La trama amorosa es demasiado prolija. El director Delmer Daves se ve y se desea para atender tantas incidencias, y por si fuera poco, todavía existe un conflicto racial que da al traste con la consabida marcha nupcial. Así, pues, el ritmo decae en bastantes secuencias y ni los tiroteos y cañonazos finales consiguen animar la cosa. Discreto Natalie Wood. Bien Frank Sinatra y desigual Tony Curtis, que no acaba de encontrar el sitio en ningún momento de la película.—A. Hernández.

LOS TOROS

COGIDA DE LA MATADORA DE TOROS NORTEAMERICANA CAROLYN HAYWARD

LIMA, 19.—La matadora de toros Carolyn Hayward, norteamericana, resultó cogida por su segundo toro en la plaza de Trujillo, capital del Departamento de la Libertad, y no pudo continuar la faena.

Carolyn, que tampoco pudo dar muerte a su primero, pese a que le dió doce estocadas, sufrió luxación de la mano derecha al ser pisada por su segundo enemigo.—Efe.

* * *

MADRID, 19.—Esta mañana la escoan de Su Excelencia el Jefe del Estado recibió al ciclista José Díaz «Trueno», que le hizo entrega de los donativos recogidos durante el viaje a pie que ha hecho desde Pamplona a Ribadelago en favor de los damnificados.—Cifra.

El Norte de Castilla

LOS DEPORTES

Se inició la segunda vuelta del grupo primero

Los jugadores seleccionados para jugar contra Italia

Ho salido "Boxeo"

Tonny Liston vence a Mike Dejohn

Acuerdos del Comité directivo de la Federación Española

BALONMANO

Pintura

Exposición "Lázaro"

CINE

LOS TOROS

Para los muertos la cronología carece de importancia, lo único que cuenta son los detalles, el grado de densidad, el cómo y el qué y todo lo que tiene que ver con el quién. […] con el tiempo entendí que lo que buscaba estaba aquí mismo, en mi interior, en las cosas que tenía a mi alrededor y en los trabajos alimenticios que se convirtieron en mi profesión, en la constancia del día a día, en la mirada de las personas que encuentro cuando aquieto mi propia mirada.

Ia Gensberg

…como todos los artistas, adora que el vacío se ahonde. Adora sentir la carencia.

[…]

… no buscaba ninguna gloria, ningún brillo, ningún reconocimiento, ningún beneficio. Los verdaderos artistas no se preocupan por el porvenir de su propia pasión. Les basta con su densidad para ocupar todas las horas.

[…]

… el ruiseñor no necesita de ningún auditorio. Le basta con el corazón de la noche.

Pascal Quignard

Primero defendería el derecho de una obra de arte a no remover ninguna conciencia. Adoro el arte abstracto.Pero la conciencia se despierta cuando el artista ha elegido un contenido que es relevante para un momento específico, pero también ante la eternidad, y trabaja con algo que le pasa por el alma.

Jenny Holzer

Y vi a Sísifo en su interminable tarea de subir su roca gigantesca con ambas manos. Intentaba hacerla rodar con manos y pies hasta lo alto de la montaña, pero, justo antes de que pudiera hacerla rodar por el otro lado, las fuerzas le fallaban y la roca implacable volvía a caer con estrépito a la llanura. Después, él empezaba a empujarla otra vez sudoroso y jadeante por la pendiente.

Homero

LÁZARO COMO SÍSIFO

Fernando Díaz-Pinés Mateo
Director del Museo de la Universidad de Valladolid

Lázaro es el nombre que usaré desde ahora para referirme al artista, aunque mantendré Francisco Cabrera para referirme al arquitecto. Como suele ocurrir en el teatro contemporáneo, un mismo actor representa dos personajes, pero el espectador es siempre consciente de esto.

Un joven Lázaro me observa fijamente desde un autorretrato con resonancias del Greco y unos vivos -y modernos- rojo y amarillo sobre un fondo negro. Se encuentra esta reproducción en una ficha del catálogo de obras del propio Francisco Lázaro Cabrera Carral. Dada su mala calidad no puedo reproducirla aquí, pero les aseguro que la figura es poderosa y muestra oficio. Es un óleo sobre un lienzo de pequeño tamaño, 59 x 36 cm, y está fechado en julio de 1950 en Valladolid. Me fijo en la firma: "F. Cabrera", a los veintiocho años Lázaro aún está en formación, se está probando, pero la composición que describe ese joven de mirada desafiante o airada intensidad anuncia una manera de pensar. El autor dibuja con masas de color, ha superado el dibujo arquitectónico para pensar en términos compositivos. La cara, en un amarillo que traslluce, tenebrista, el fondo negro en la definición de los rasgos, está ligeramente escorzada, ocupa el centro del cuadrado superior y desde ella descienden los pliegues rojos de una amplia camisa. El antebrazo amarillo surge vertical de la base hasta llegar a la manga arremangada. Si entrecerramos los ojos, las masas de colores puros anuncian el abstracto.

Poco tiempo después. Diciembre de 1953. En una foto cedida por la familia, un trajeado y formal Lázaro posa junto a tres de sus cuadros en una exposición colectiva. Como señala el cronista del Correo Literario, Lázaro (en el cuadro en primer plano se encuentra ya la firma que mantendrá el resto de su vida) "*tiene obra de muy diversos estilos*". Presenta aquí "*dos buenos retratos*", uno cercano al estilo de Modigliani -al parecer de una cuñada- y otro, de expresión más dura, diría que otro autorretrato. Entre ellos, una composición titulada "Polillas", según el autor de la breve reseña, está a su juicio "*excesivamente influido en ésta por la pintura del francés Odilon Redón*". Lázaro sigue experimentando.

Titulado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en los años cuarenta, como todos los arquitectos hasta muchos años después, Lázaro cuenta con una formación artística muy potente. Muestra su destreza particularmente en el dibujo y en la composición, a través del encajado de estatua tan desarrollado en la Escuela e Arquitectura. Su conocimiento de la historia del arte, también, tiene un alto punto de partida que cultivará durante toda su vida, a lo largo de la cual se interesará por el arte antiguo, como su colección de arte y su biblioteca demostraban. Hará una interesante donación de piezas al Museo Nacional de Escultura y dejará, al final de su vida, otras piezas entre las que se cuentan las integrantes de una colección de unos cien Cristos antiguos, una figura que le fascinaba y sobre la que volveré como influencia directa. La anecdótica referencia a Redón no es baladí. Indicaría ya una deriva hacia la abstracción desde la figuración, pasando por el aprendizaje y la evolución de la propia historia del arte. Como señala Tàpies, el sentido de una obra no se encuentra casi ni en la misma obra, porque una obra se relaciona con otras muchas, propias y ajenas. Explicar una sola, dice, equivale casi a hacer toda la historia del arte de nuestro tiempo.

No dispongo de más imágenes de sus inicios como pintor. Basten las citadas para constatar la temprana dedicación a la pintura en paralelo a su carrera de arquitecto. La disciplina arquitectónica marcará, como veremos, una manera de hacer inseparable de su pintura.

La transición hacia el abstracto la encontramos muy poco después. La "Decoración de frontis" para el proyecto de Hornos PITS (1957-58) nos muestra una aproximación desde el neoplasticismo a una organización cromática geometrizada sobre el plano pautado con una red subyacente no visible por completo. De nuevo sigue la historia para ir definiendo su trayectoria pictórica.

De 1958 son también los primeros cuadros presentes en la exposición. En ellos se va aproximando a una abstracción más libre en la que la concepción de base geométrica está aún presente pero en la que desdibuja los bordes de las figuras, las masas de color son menos duras y los fondos menos continuos. Estos dos cuadros, los más antiguos de la exposición, seguramente presentes en la exposición en Santa Cruz de 1959, se encuentran dentro de la atmósfera formal de la estética de la abstracción española de los cincuenta y sesenta. El cuadro de julio de 1958 es el que peor estado de conservación presenta y su consolidación y restauración ya se están gestionando.

En el mismo año de aquella exposición, la primera de las dos individuales que haría en su vida, desarrolla la "Decoración y composición neoplástica de las fachadas de Laminación de Avilés", de las que ha desaparecido el rastro de la trama mondrianesca para establecer figuras más autónomas sobre un fondo. De estas primeras obras ligadas a la arquitectura permanecerá seguramente el gusto por el gran tamaño. Ya he mencionado a Tàpies, contemporáneo suyo, al que Lázaro consideraría "el mejor". Pero el gusto por la gran escala ya nos lleva a Rothko, otra de sus referencias. "*Mis cuadros son como fachadas*", decía Rothko, "*los cuadros grandes te meten dentro de sí, la escala es algo fundamental para mí*". Y seguía, "*para mí los cuadros pequeños producidos desde el Renacimiento son como novelas y los cuadros grandes como obras de teatro en las que uno participa directamente*". Lázaro irá derivando del lienzo pequeño a una gran magnitud en la que se acabará asentado.

Francisco Cabrera conoce y casa con Marilia Rezende, originaria del estado brasileño de Minas Gerais, en los años cincuenta. El matrimonio compartirá las pasiones artísticas de ambos, la pintura y la arquitectura de él y la escritura y la poética de ella generarán una cálida simbiosis, así como el gusto por el coleccionismo de arte se ampliará a la artesanía popular brasileira.

En mayo de 1961, sobre la geometrización subyacente de los croquis para el "Gran mural para la central térmica", el gesto se libera en la expresión libre del gesto. Sobre el papel de croquis del arquitecto el pintor dibuja pintando, luchando contra los límites del rectángulo en el que se contiene la composición, dejando que se produzcan explosiones y oleajes. Siguen dominando los rojos y el negro.

En abril de 1964 el artista termina el Mural para la siderúrgica de Avilés, "*obra realizada estando Marilia en Brasil*". Al parecer, un desacuerdo económico con la propiedad lleva a que Lázaro, tranquilamente, se quede con la obra. Este aspecto es interesante porque nos ayuda a entender en parte la dedicación de Lázaro a la pintura. De familia acomodada y con el éxito profesional y económico propio de los arquitectos de la postguerra, Francisco Cabrera llegó rechazar encargos de dirección de obra que le resultaban ingratos.

El mural de 1964, la gran pieza compuesta que anima la decisión de sus herederos a la donación, se encuentra aún muy en la línea del cuadro rojo de octubre de 1958, en tonos y elementos, y significa una piedra de toque para entender el resto de la obra. Aún con una fuerte presencia de ejes de composición horizontales y verticales, la libertad que dan los pigmentos acrílicos, que durante toda su vida fueron preparados por él mismo, para cubrir grandes superficies y una intensa sensibilidad cromática personal dan lugar a una pieza espectacular. Sin abandonar la abstracción, la obra parte de una referencialidad simbólico-literal a la siderurgia. Por encima de una atmósfera de alta temperatura de color en las variaciones de los rojos del fondo, los negros se imponen formando una estructura que soporta la composición con carácter maquinista, fabril, al que se superponen manchas de tonos metálicos. Un muy localizado gesto circular dota de movimiento al espacio del cuadro en el que se percibe el esfuerzo del trabajo en la acción misma del artista como reflejo de la labor humana en este espacio de Hades.

Seguramente, el desempeño profesional de Francisco Cabrera hasta mediados de los años ochenta establece una fuerte competencia con la pasión de Lázaro. El resto de la década de los sesenta y la primera mitad de los setenta, a juzgar por una cantidad más escasa de croquis, bien que la actividad pictórica no cesa, y cierta indefinición temática, parecen ser años de menor ocupación artística, aunque no de falta de atención al panorama artístico.

En 1974 plantea dos pinturas murales con destino al Hospital Clínico de Salamanca: "La Mujer" y "El hombre". Se trata de dos grandes piezas, dos dípticos compuestos cada uno con dos lienzos de 2,25 x 1,55 metros, para adosar a un muro, de los que se conserva un presupuesto. Tal vez lo más interesante en estos croquis es que evidencian una vinculación menos geométrica y más orgánica, que abre una etapa que se prolongará hasta 1979, como podemos ver en la mayoría de los croquis de la segunda mitad de los setenta.

Lázaro mantendrá siempre la denominación de croquis, no utiliza la expresión boceto. Es una declaración que lo mantiene en arquitecto, resistiéndose con humildad a definirse como artista aunque se sienta como tal. Acostumbra Lázaro desde siempre a hacer sus croquis en hojas recicladas, hábito que mantendrá hasta el final de su vida. El reverso no impreso de formato DIN-A-4 de facturas, circulares colegiales, informes bancarios, análisis médicos, todo tipo de anuncios y propaganda enviada por correo postal o sobres, servilletas de cafetería y tarjetones de invitación. Estos papeles, a los que redime de la papelera como destino, serán el soporte sobre el que dibuja, desarrolla sus ideas, piensa sus cuadros, con medios mínimos, propios del escritorio o del tablero del arquitecto: lápiz de grafito, lápices de dos colores (rojo y azul) y alguna pluma o algún rotulador, son sus útiles.

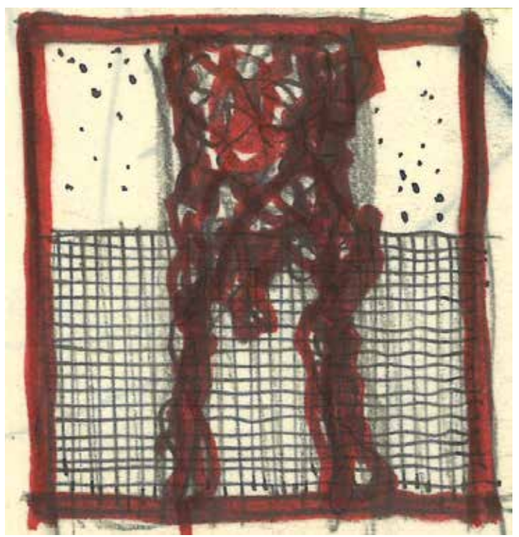
En esas hojas en las que establece cuadrículas como si fueran muestras de laboratorio o como las de los cómics, normalmente en tres columnas y cinco o cuatro líneas horizontales, podemos seguir un método de trabajo que nos permite observar el modo en el que trabaja su cabeza con una gran economía de medios gráficos. Insisto, dibuja pintando. A veces los croquis solo se diferencian por una forma que ha sido desplazada. Resulta sorprendente ver cómo pequeños cambios, casi imperceptibles, expresan estados emocionales muy diferentes. Cuanto más cuando hace entrar finalmente las variaciones de color sobre el lienzo. Más adelante dirá que siempre le parecían mejor los croquis que los cuadros, en una afirmación que resultaría difícil de entender si no fuera por su condición de arquitecto. Mientras el arquitecto fija la composición, en su mente se encuentran los colores y materiales, las texturas y la ejecución que el pintor, ya sobre el lienzo, extenderá en gestos infinitamente más amplios que los trazos del arquitecto sobre el papel. Por otra parte, siempre resulta ser mejor lo soñado, lo deseado, que la realidad.

En 1976, bajo las premisas orgánicas, elabora lo que el artista denominó un tríptico gótico, compuesto por tres paneles en el que el central es más alto. Este formato es, en sí, una referencia más a su gusto por la pintura histórica. El título, "El martirio de San Mauricio y la legión tebana del s. XX", podría ser una referencia a El Greco o a Rómulo Cincinnato. Aunque el gusto de Lázaro se encontrara más cercano al cretense, el formato del cuadro escurialense, un gran lienzo de 445 x 294 cm pintado en 1580-82 que se encuentra en monasterio de El escorial, nada parece tener que ver con los croquis de Lázaro, salvo que cupiera analizarlo desde la masa de los personajes de la mitad inferior del cuadro del de Heraclión, eliminando la actividad en los cielos, aunque la composición del cuadro de Lázaro nada tiene que ver con ella. Tal vez pudiéramos encontrar alguna semejanza compositiva mayor con el cuadro de Cincinnato, también de gran tamaño (540 x 288 cm) y situado en El Escorial y ejecutado en 1583. De este doble cuadrado rematado en arco, que Felipe II encargó al italiano para sustituir al de El Greco (que no le gustó), podríamos buscar alguna semejanza en la banda celestial y, sobre todo, en las redondeces de los celajes. Algo especial le vincula a este formato. En su último cuadro volverá al mismo.

La tendencia más "orgánica", aunque en realidad podríamos definirla como más figurativa, se prolongará con claridad hasta 1979, como señalé. Esta manera de trabajar es palpable en los croquis de 1975 a 1977. Cabe pensar en la vinculación con el arte antiguo, una relación directa con la figura del Cristo o con el arte clásico. Aunque volverán a aparecer croquis de torsos más adelante, como en 1984, o más figurativos, como la serie "El grito" de 1982, Lázaro parece preferir el tercio intermedio de figuras esqueléticas, de lo que queda tras la muerte, de las "desintegraciones del hombre", como él mismo las denominaba, como tema explícito. Es una meditación sobre la decadencia física. En este mismo sentido, otra referencia sería Millares. Los homúnculos del pintor canario están posiblemente en la inspiración de Lázaro. Esta es una cuestión que se evidencia con claridad en los cuadros ejecutados en 1978, todavía de 120 x 120 cm, en los que la técnica es más mixta, más matérica.

Hasta mediados de los ochenta, predomina el formato pequeño o mediano, de 1,20 x 1,20 m o de 1,50 x 1,50 a lo sumo, más adecuados para abordar labores pictóricas con menos tiempo de dedicación.

En sus carpetas, Lázaro conserva unas páginas extraídas de un número de 1978 de la revista "Jano" de medicina. Jano tuvo una edición dedicada a la arquitectura, gratuita, que se recibía por correo postal. Con frecuencia venía acompañada de la edición médica. En estas páginas se observan unas cuadriculas -idénticas a las que él mismo elaboraba para desarrollar sus ideas- en las que se representan radiografías clínicas. Lázaro se reconoce en la temática y composiciones en estas páginas, son absolutamente semejantes a los croquis con los que llevaba trabajando desde el 75. Hay que señalar que guarda cuidadosa y frecuentemente recortes de prensa y de revistas en las que encuentra composiciones que le interesan y le inspiran.



Como podemos ver en el catálogo, los cuadros P-112, P-118 y P-120, de 1978, denotan una gran madurez pictórica y una muy personal idea de la pintura. No cabe duda de la importancia que tienen esos cuadros para el artista, que los habría a atesorado desde su creación y los selecciona para su exposición de 2000, acabando con ellos un catálogo en los que los cuadros se presentan en orden cronológico inverso, como si estos cuadros, que ya cuentan con veinte años de antigüedad, fueran una conclusión más que un origen.

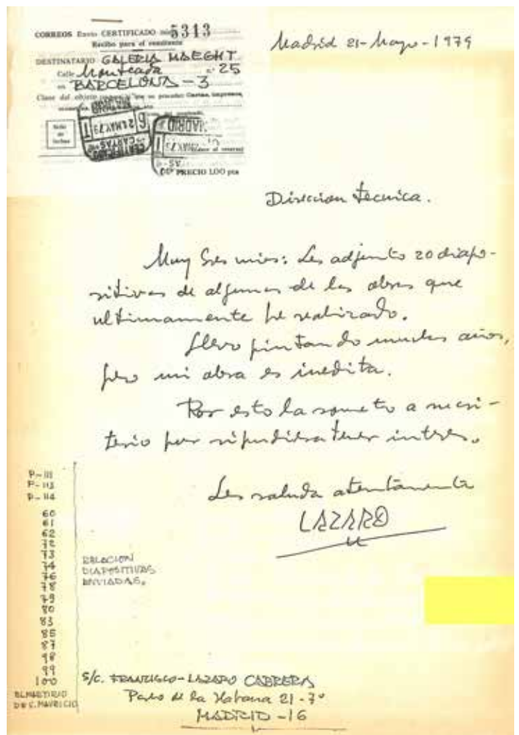
Medina de Rioseco nos presta de su colección algunas piezas de esa época "anatómica" que son muy ilustrativas de la misma. Los cuadros 74, 85 y P-120, este último expuesto en el Conde Duque.

En 1978, con 56 años, ha superado, como vemos, la frontera del centenar de cuadros. En enero de 1979 todavía plantea algunos croquis para un díptico de 120 x 240 cm con la misma temática orgánica cercana a la figuración, diría que aquí obtenida de manera muy directa de las citadas páginas anatómicas de la revista Jano. Es interesante observar de estos croquis que, aunque la mayoría represente dos pelvis, una en cada panel, señala con el visto bueno los que plantean una composición única que dará paso a la siguiente etapa pasado el ecuador de ese mismo año.

Los croquis citados prefigurarían así el siguiente salto formal, que se produce hacia la mitad de ese mismo año, ligándose de nuevo a geometrías contrastantes y composiciones recombinatorias de masas de color más netas.

A estas alturas de su vida, Lázaro ya había hecho algunos intentos de exponer en galerías. No fue atendido por los responsables de las mismas más atentos a emergentes y consagrados, categorías en las que ya no encajaba. Lo más cerca que estuvo de integrarse en el circuito comercial del arte fue, al parecer, en torno a 1974. Miguel Logroño y él comentan lo sucedido. Parece ser que Juana Mordó se interesó por su obra y llegó a visitar el estudio, proponiéndole que llevara algunos cuadros a la galería. Por razones desconocidas Lázaro no lo hizo. Según él confesaba: "fallé yo". Seguramente los *cognoscenti* no le inspiraban ninguna confianza. Logroño le aseguraba que Juana Mordó hubiera sido sensible a su obra. No es poca cosa. A mediados de 1979, coincidiendo con un replanteamiento temático y de actitud formal, consta un intento en mayo de 1979 -no sé si final- por exponer.

Posiblemente por considerarse en una edad cada vez más límite, 57 años, (Rothko produciría tardíamente el punto de inflexión que lo lleva a la historia a los 44) y por una sensación de madurez personal en lo pictórico, Quizás considerándose injustamente tratado en Madrid, lo intenta en Barcelona con una carta certificada a la "Dirección técnica" de la Galería Maeght, que acompaña con 20 diapositivas de cuadros, entre los que figura el "martirio de San Mauricio". No me consta una respuesta pero si la hubo no debió ser positiva.


CORREOS Envío CERTIFICADO nº 5313
Recibo para el remitente
DESTINATARIO GALERIA MAEGHT
Calle Montcada nº 25
en BARCELONA - 3

Madrid 21-Mayo-1979

Dirección técnica.

Muy Sres. míos: Les adjunto 20 diapositivas de algunas de las obras que ultimamente he realizado.
Llevo pintando muchos años, pero mi obra es inédita.
Por esto la someto a mi criterio por si pudiera tener interés.
Les saluda atentamente
LAZARO

RELACION DIAPOSITIVAS ENVIADAS.
P-111
P-113
P-114
60
61
62
63
73
74
76
78
79
80
83
85
87
98
99
100
MARTIRIO DE S. MAURICIO

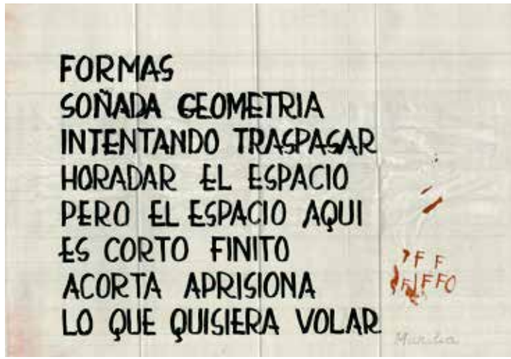
S/C. FRANCISCO-LAZARO CABRERA
Paseo de la Habana 21-7º
MADRID-16

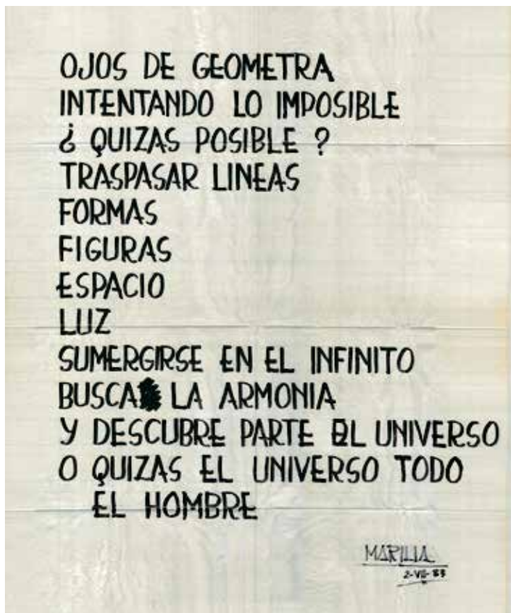
Tras la vuelta a mediados de 1979 a una geometría menos ortogonalizada que en los inicios y más dominada por la fuerza crómática de grandes masas, en diciembre de 1980 pinta el hermoso P-137, una gran cruz negra sobre un poderoso amarillo en el que cabría atisbar a Motherwell. Lázaro no solo estaba atento al panorama nacional sino a las figuras internacionales y, en particular, a los pintores norteamericanos. Tengo la convicción de que apenas hubo artista que no entrara en su campo de visión y dejara entrar no tanto en su inspiración como, al menos, en su consideración crítica.

Hasta el inicio de los noventa, donde podremos ver una intensificación de la actividad, la década de los ochenta no cuenta con mucho material que documente una labor que sin duda se mantuvo viva, pero más o menos larvada, ofuscada tal vez por cierto desánimo ante el ostracismo al que se ve sometido. Atendiendo a la numeración de los cuadros -un aspecto particularmente interesante a resaltar, Lázaro huye de los títulos y se confía a una numeración de carácter técnico que reivindica una máxima abstracción- en esos diez años contaríamos "sólo" unos sesenta. Entre esta producción, aparecen algunos murales.

Así, en 1981 desarrolla una idea de mural para el Banco de España en Badajoz. Se trata de un políptico de cinco piezas cuyos dos paneles extremos doblarían las esquinas de la estancia a la que estaba destinado, "un mural que abraza".

A lo largo de 1982 desarrolla el Mural de ese año -ejecutar al menos un mural al año se había convertido en una acendrada costumbre, en un reto anual del enfrentamiento con el gran tamaño- muy semejante compositivamente al citado P-137. El mural se acompañaba con un solidario poema de Marilia cuyo tono testifica la sensación de prisión en la que se encontraba el artista, caracterizado como el geómetra, en la que tal vez es la más antigua condición del arquitecto. Se conservan dos grandes vegetales -uno de ellos manchado con pintura roja- en los que Lázaro replantea el poema, por lo que me cabe pensar que el cuadro se ejecutó. Hay que señalar aquí otro elemento de interés que vendría a reforzar la idea de que, a pesar del desánimo, la pasión y la fe se mantenían incólumes: el tríptico se compone de tres lienzos de 2,50 x 1,50 metros, semejantes a los que componían el mural de 1964, esta vez de 4,5 metros de largo en total.


FORMAS
SOÑADA GEOMETRIA
INTENTANDO TRASPASAR
HORADAR EL ESPACIO
PERO EL ESPACIO AQUI
ES CORTO FINITO
ACORTA APRISIONA
LO QUE QUISIERA VOLAR


OJOS DE GEOMETRA
INTENTANDO LO IMPOSIBLE
¿ QUIZAS POSIBLE ?
TRASPASAR LINEAS
FORMAS
FIGURAS
ESPACIO
LUZ
SUMERGIRSE EN EL INFINITO
BUSCA LA ARMONIA
Y DESCUBRE PARTE EL UNIVERSO
O QUIZAS EL UNIVERSO TODO
EL HOMBRE
MARILIA

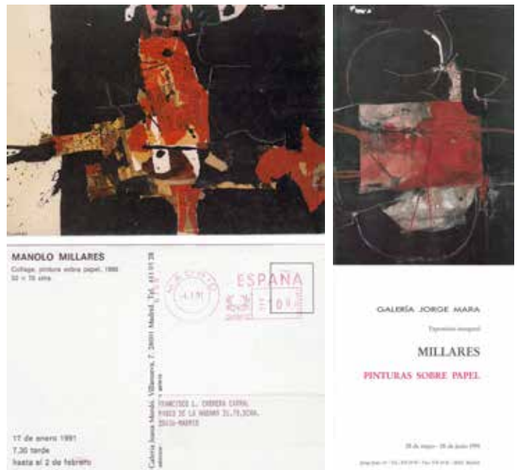
En 1984 realiza un tríptico para el oftalmólogo Gerard Clement, que envía al domicilio del mismo en Los Molinos de Duero (Soria) en agosto. Los paneles de este mural ya tienen 1,95 x 1,55 metros, próximos al tamaño con el que Lázaro estaría alcanzando el formato base para su obra, 1,90 x 1,50 m, que va a caracterizarla desde mediados de los 80. Al año siguiente plantea el mural "Arquitectura". Este sería un tema recurrente. En distintos momentos aparecen croquis a partir de elementos de los órdenes clásicos, fundamentalmente capiteles y basas, lo contrario de la predilección del tercio intermedio del cuerpo en su etapa anatómica de los setenta.

Es interesante observar la página correspondiente a 1986. Dos cuadros de ese año, el G-186 y el G-194, y sus croquis atestiguan el momento formal al que habría llegado, seis años después y unos cincuenta cuadros tras el que abría la década. Los croquis tienen esa condición arquitectónica y sorprendente de ser dibujados a línea, definiendo las regiones que delimitarán las masas de color. Por su parte, sobre los lienzos, ya en el formato habitual, 1,90 x 1,50 m, el negro de la figura sigue presente, pero ahora, esta se perfila con bordes menos definidos sobre un fondo que ha dejado de ser continuo para romperse en brochazos de distintos tonos. A juzgar por la documentación Lázaro habría llegado a un punto en el que la investigación formal desarrollada hasta ahora arriba al amplio "territorio de caza" que buscaba.

Con poca actividad, pero de características más definidas, de 1987 se conservan los croquis, con grafito y rotulador negro grueso, para el cuadro 200, en la misma tónica que los anteriores -con una figura ocupando la vertical central sobre fondo en movimiento- pero con una propuesta de tamaño mayor, 2 x 2 metros.

1990 se configura como un año de transición hacia la década más prolífica del artista, aunque sólo tres croquis "buenos" al final del año anuncian esa intensificación de la actividad. Probablemente se empieza a notar una efectividad de la jubilación como arquitecto. Me cuentan que siguió durante años haciendo algunos proyectos pequeños, viviendas para conocidos fundamentalmente.

La década de los 90 se configurará como la más abundante en la producción de Lázaro. El ritmo de actividad hasta el principio de 2000 se mantendrá -diríase- febril. Cada año Lázaro pinta más de veinte piezas de 1,90 x 1,50 metros, casi 250 cuadros en estos diez



años frente a los 200 pintados en los cuarenta anteriores. Como Sísifo en su segunda vida, haciendo rodar una y otra vez la roca a lo alto de la montaña, Lázaro mantiene una actividad asombrosa. Sus cuadros, producto de esa actividad continuada y el reposo necesario para digerir los descubrimientos diarios de cada sesión matinal de trabajo, van incorporando matices desconocidos: no hay rutina ni fórmula, más allá de ese formato en el que se ha encontrado cómodo y ese territorio de investigación formal de gran amplitud en el que desarrolla su trabajo.

1991 da lugar a treinta croquis -dentro de muchos otros- a los que da el visto bueno. Hay que observar con atención la cosecha de este año. En estos croquis se percibe una mayor elaboración de la idea, especialmente en el M-M 233 A-B, que llama "Mural madriguera" con el que llega al final de año. El año siguiente sigue en esta tónica. Casi otros tantos croquis se formulan en 1992. Pero a partir de este punto, las reproducciones de los cuadros en el catálogo de la exposición de 2000 en Conde Duque nos dan pie a entender mejor sus procesos.

Efectivamente, podemos apreciar cómo se produce, cómo queda patente, el paso del croquis -del proyecto de cuadro- al lienzo mismo.

El presente catálogo muestra a la misma dimensión los croquis y los cuadros expuestos en el Conde Duque, incorporados estos a la cuadrícula de ideación cuando esto es posible. Ahora se nos da la opción de establecer la relación composición-color simultáneamente, como si estuviéramos en la cabeza del artista. Parece también que tener más tiempo frente al croquis facilita la introducción en él del color, mediante lápices de colores o ceras se incorpora lo cromático a la concepción de la idea.

La asistencia a exposiciones y la atención al panorama artístico parece también intensificarse, seguramente también por disponer de más tiempo para pararse frente a los cuadros de otros autores, a juzgar por el incremento de tarjetones de anuncio de dichas exposiciones

y los recortes de prensa. Millares es uno de los que más permanecen en su mente pero también, como ya he señalado, observa fijamente a los artistas internacionales.

De manera particular, entre los recortes de prensa, hay una presencia numerosa de referencias a Richard Serra desde la exposición de dicho artista en el Museo Reina Sofia en enero de 1992. Serra será un referente importante. Cabe señalar que el estudio de Lázaro estaba presidido desde la altura por una de las tres Piedades de Aránzazu en bronce de Jorge Oteiza, a su vez referente declarado

del californiano y de Chillida, otro artista que resuena frecuentemente en Lázaro.

En 1993 el incremento de actividad y todas las características novedosas se reproducen. Casi cuarenta croquis con el visto bueno y la numeración correspondiente al cuadro proyectado dan fe. La exposición cuenta con dos cuadros de ese año, ambos con influencias americanas. Son estos, el G-296 y el G-301 B, este último concebido inicialmente como la parte central de un tríptico, surge de una serie que Lázaro denomina "Reja", en referencia a la reja del arado, serie con un parentesco muy claro con la obra de Serra. De un minimalismo sorprendente, este cuadro se presenta como una muestra de la libertad formal con la que se sigue comportando el creador vallisoletano, un cuadro en el que podría haber una resonancia, un trasunto goyesco. La atracción por esa condición esencial se percibe también en la atención a un Miguel Ángel Campano casi final o a Carme Vidal.

Los años siguientes siguen esta estela de productividad. La exposición presenta cuadros del 97: el MD-G-404 y el MD-G-409, frente al que posa orgulloso Lázaro en la exposición de 2000, y los MD-G-435, el sexto de la serie STEN, y MD-G-436 de 1999.

A finales de 1999, en una visita casi casual, Lázaro se presenta para felicitar personalmente al director del Centro Cultural Conde Duque por la exposición Espacio Pintado que había visitado allí. Álvaro Martínez Novillo, entonces, tras conocer la historia del artista y su obra, en una brillante intuición, encaja en la programación del año siguiente la segunda exposición del artista, que mantiene Juan Carrete Parrondo al sustituir al director anterior cuando este es nombrado director del Instituto de Patrimonio Histórico Español.

El trabajo se acelerará en el final del 99 y durante el 2000 para terminar los últimos cuadros de la exposición y preparar el montaje. Miguel Logroño es encargado de prologar el catálogo. Tras conocer a Lázaro, Logroño llega a tener un buen conocimiento de la obra y la personalidad del artista. Asombrado ante la *"cárcel del inaprecio"* en el que ha vivido este pintor, en su texto no oculta su admiración y le otorga *"sin mayor riesgo crítico"* la consideración de maestro, convirtiendo su prólogo en una diatriba contra la incuria de un galerismo que se negó siquiera a ver con el mínimo detenimiento una obra que califica de *"formidable"*. Miguel Logroño (Zaragoza,

1937 – Madrid, 2009) fue uno de los críticos más importantes de nuestro país, además de un testigo privilegiado del devenir del arte desde los años sesenta hasta su fallecimiento. Logroño comenzó su trayectoria laboral trabajando como redactor cultural del diario Madrid, hacia 1966. Tras el cierre del periódico por órdenes del régimen franquista, trabajaría en la revista Blanco y Negro, donde puso en práctica un ambicioso proyecto artístico: Espejo del Arte. El crítico formó parte además del grupo de periodistas fundadores de Diario 16. Más tarde, formó parte igualmente del grupo fundador del Museo Reina Sofía. Poseía una importante colección de arte con firmas como las de Eduardo Chillida, Sempere, Pablo Palazuelo, Luis Gordillo, Juan Barjola, Antón Llamazares, Agueda de la Pisa, Rafael Canogar, …

Postergué la lectura del prólogo de Logroño para el final de mi tan acelerado como intenso estudio de la obra de Lázaro. Luego vi que coincidíamos en muchos elementos del análisis. Sin embargo, frente a la diatriba que formulara el crítico, fallecido en 2009 y al que Lázaro dedica una nota sobria y sentida a punto de finalizar su vida artística en una relación de trabajo del cuadro MD-G-508 AB, prefiero centrarme en la virtud del artista para mantener con fe y constancia su pasión por pintar y la calidad de su trabajo.

La presente exposición contiene alguno de los cuadros que se expusieron en Conde Duque, el ya citado G-296, el MD-G 409 y el MD-G 436. Si seguimos el desarrollo de esta época tan fecunda, podemos observar una evolución hacia una mayor frescura en la pincelada, en la aplicación del color y en la libertad formal. Lázaro incorpora con cada vez mayor frecuencia alguna leyenda, aunque solo contamos con uno en el que rotula, el de la misteriosa serie STEN.

18 BABELIA 26-NOV.-2005

ARTE

'8.17.93' (1993), de Sean Scully, de la serie 'Para García Lorca'.

Frutos maduros

La obra del norteamericano Sean Scully transcurre por sendas profundas y serenas. Sin atender a los devaneos de modas o tendencias, prosigue en sus planteamientos densos y económicos. En Madrid muestra una serie dedicada a García Lorca.

SEAN SCULLY, PARA GARCÍA LORCA

Sala Alcalá 31
Alcalá, 31. Madrid
Hasta el 11 de diciembre

JAVIER MADERUELO

Cuando en el mundo de la creación artística prevalecen la ocurrencia y la ingeniosidad, por no mencionar la insensatez o la impertinencia, es de agradecer que haya artistas que sean capaces de mantener la serenidad y, sencillamente, se dediquen a pintar buenos cuadros. Este es el caso de Sean Scully (Dublín, 1945), cuya obra hunde sus raíces en la historia y es calificada a la vez de posmoderna. Efectivamente, desde finales del pasado siglo XX, Scully parece intentar condensar en cada una de sus obras una serie de hallazgos que han ido conformando los perfiles más nítidos del arte pictórico durante la modernidad, desde la abstracción, la composición reticular y la vibración del color hasta el distanciamiento del sujeto y la conceptualización de la obra. Así, a través de su trabajo se pueden escuchar los ecos de artistas como Mondrian, Rothko, Paul Klee, Matisse o Morandi sin que en ninguno de sus cuadros encontremos algún rasgo concreto que nos permita establecer una relación cierta con ninguno de ellos, ya que las obras de Sean Scully son inconfundiblemente suyas.

Por tanto, si en sus cuadros podemos encontrar referentes externos no es porque el pintor sea un "apropiacionista" que se sirve de recursos ajenos sino porque ha sido capaz de asimilar e interiorizar la condición de eslabón de una cadena en la que otros pintores entregan y reciben un testigo que trasladan y acrecientan, de esta manera el arte sigue vivo en estos momentos difíciles en los que la humanidad pierde su dignidad en esquilmadores genocidios. La pintura de Scully no es un remedo de formas y fórmulas de la modernidad sino creación original y posmoderna, en el sentido en el que la posmodernidad, que no es un estilo ni una escuela, está llevando a cabo aquellos hallazgos que, con las prisas propias de las vanguardias, no terminaron de asentarse y producir frutos maduros.

La madurez de la obra de Scully se refleja en la pregnancia perceptiva que ejerce la contundente presencia visual de las obras. En la exposición que se exhibe en Madrid, donde se pueden apreciar todas estas cualidades plásticas, se ha intentado además llamar la atención sobre el hecho de que parte de esta obra ha sido producida en España y que en una serie de grabados, dedicada "para García Lorca", las formas y los colores del irlandés son acompañados con algunos versos del poeta granadino. Como reclamo para atraer al público hacia la exposición está bien, pero no era necesario llevar la anécdota de lo "español" al título de la muestra ya que las obras que aquí se presentan, serias y serenas, no necesitan de anzuelo publicitario y no suponen cambio alguno con respecto a las pinturas producidas en otras latitudes o dedicadas a otros personajes.

Tras la exposición de 2000, celebrada al final del año, se produce un parón, seguramente comprensible desde el punto de vista del cansancio por el esfuerzo final en el montaje y, tal vez, los nervios y la satisfacción por haber sido expuesto en un lugar tan señalado. 2001, 2002, 2003, 2004 y 2005 presentan una producción más escasa y un intento de resituación formal en la que reaparecen algunos temas anteriores. A pesar de ello, ya en 2004 y 2005 Lázaro lleva a cabo un recuento de entre 200 y 300 croquis y me consta que mantiene la atención sobre el panorama artístico. En este sentido querría señalar entre otros la atención prestada a la figura de Sean Scully en la gran exposición del artista irlandés en Alcalá 31 en 2005 o a la de Alberto Burri en el Reina Sofía en 2006.

El programa de trabajo que reproduce el catálogo para 2006 es ambicioso, planea 31 cuadros. En 2007 se cuentan 13 dípticos, 26 lienzos de 1,50 x 190. Alguno, como el 480, "Este rojo es rojo o son rojos mis ojos", que se encuentra en Rioseco, es particularmente intenso. Así y todo, el camino del negro, siempre presente, se va acentuando. En 2008, un recorte de prensa sobre una exposición de Tàpies en Barcelona subraya algunas frases del artículo sobre su contemporáneo: "*a sus 84 años, Tàpies lleva ahora bastón debido a una ciática* […] *enfermedad laboral* […] *se ha pasado 50 años inclinándose sobre las telas situadas en el suelo* […] *y el cuerpo le ha pasado factura* […] *Tàpies necesita unas gafas con lupa para poder releer* […] *tampoco puede escuchar música debido a su sordera, y eso sí lo lamenta*". No sé si Lázaro se identificaba físicamente con los achaques del pintor barcelonés, pero sí interesan dos subrayados más con los que probablemente lo hacía en lo anímico: "*quiero concentrarme lo más posible en la pintura porque es el mismo trabajo el que me va estimulando* […] *sufro pintando porque dudo mucho siempre*". Con sus 86 años, en agosto de 2008 alcanza el croquis del MT-G-500 ABC, un gran tríptico en su mejor tradición que parece mostrarle en plena forma. No obstante, durante el año, aunque continua su producción, en sus relaciones de trabajo -en las que contabilizaba el tiempo empleado en pintar cada cuadro- comienzan a aparecer notas que denotan cansancio.

La exposición presenta dos cuadros de ese año, con los que se cierra. En efecto, nada parece afectar a la vitalidad de quien pinta el MD-G-497 AB o, menos aún tal vez, el MD-G-498 AB. Ambos pertenecen a una serie que ya había iniciado en 2007. Su título , sin embargo, es ilustrativo de su estado de ánimo: "Testamento". Debo señalar que el cuadro 498 está catalogado por su autor -como siempre en

el bastidor señalaba su número y características- como el 501, si bien creo que es un error y que procede del croquis 298, mientras que el croquis 501 nada tiene que ver con la composición de este lienzo. Por otra parte, en la relación de trabajo correspondiente a ese cuadro Lázaro escribe "AZUL". En todo caso, el negro domina el final de un año que se iniciaba con un recorte de prensa con una foto de Ángel González cuya silueta se recorta sobre una especie de crespón negro pegado a la pared.

2009 se inicia con un par de croquis que corrigen otros tantos elaborados al final del año anterior. Son los dípticos 505 y 506, que

sufren un intento de aclararlos, de limpiar de esa bruma oscura las composiciones. La relación de trabajo del 503, croquizado en 2008, denso, oscuro, indica que se termina a primeros de enero con un comentario de agotamiento: "*qué trabajo… imposible acabarlo…*".

Los primeros croquis de 2009 son, no obstante, potentes, oscuros pero con color, dibujados con ceras y lápices de colores. En los dípticos 508 y 509 (que se encuentra en Rioseco) aparece de una manera dramática la repetición de la palabra "Mâe" (madre en portugués) con la misma tipografía que Lázaro desarrolló para su firma. Ver estas marcas, incluso sin saber inicialmente que significa, resulta estremecedor. Las mismas palabras aparecen en la relación de trabajo del 508, en el que Lázaro anota: "Miguel Logroño ha muerto" el día que fallece el crítico amigo. En la relación del 509, también con la palabra "Mâe", leemos "Día 1 de mayo falleció Magdalena… madre de Marilia… tristeza". Al pie de la relación de trabajo del 511, "por fin se acabó… que martirio".

A primeros de mayo, Sereno Caleri fotografía a Lázaro pintando, rematando tal vez, el MD-G-509 AB. Está en el acto mismo de escribir "Mâe". Sobre el intenso fondo rojo las letras son como llamaradas por encima y alrededor del túmulo negro que se enseñorea del cuadro.

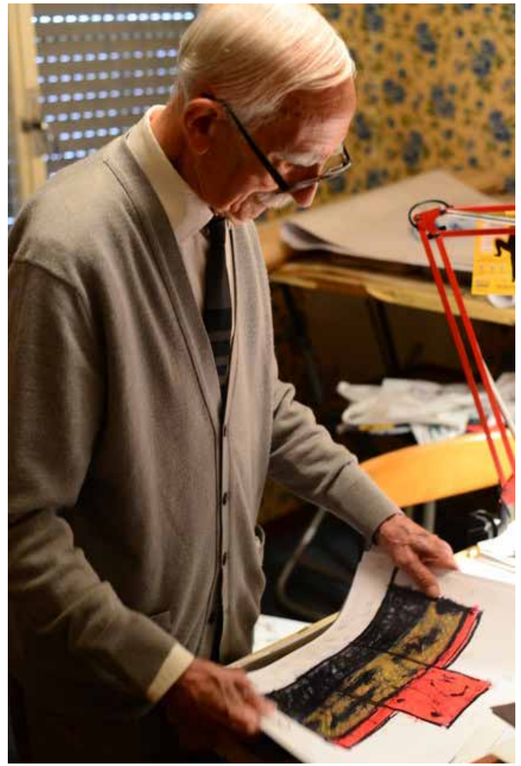
El fotógrafo llega en un momento providencial. Nos va a permitir ver el momento final en el que Lázaro se encuentra terminando su vida artística. Pronto va a dejar de pintar. Lo vemos en su estudio de Fuente el Saz de Jarama, rodeado de decenas de cuadros, ordenados, numerados y enmarcados, al punto de que parece que ya no hay sitio material para pintar.

En su página web, Sereno escribe que Paco -como él le llamaba- le contó que había tratado de crear una fundación para salvar sus obras y su colección de arte, cuestión de la que abdica en una de sus conversaciones, y le comenta que le gustaría que, tras su muerte, todo le fuera dado al fuego.

Afortunadamente, no fue así. La donación que hoy podemos disfrutar en la exposición lo prueba, como lo prueba el legado a sus herederos o la cesión de decenas de piezas que, como ya señalé, cedió a Medina de Rioseco en 2016. Podemos verle sonriente con el entonces alcalde de Medina de Rioseco, Artemio Dominguez. Allí se celebró una exposición, de marzo a abril de 2017, "Retrospectiva pictórica de Francisco Lázaro Cabrera" en el Centro de Recepción de Viajeros del Canal de Castilla.

Llegamos a la última obra de la que tengo constancia. se trata de nuevo de un "tríptico gótico" a la manera de aquel "Martirio de San Mauricio…" que, pasada la la mitad de su vida, pareció determinarle a emprender un último intento de tratar de exponer en una galería. El MT-G-512 ABC -que también se encuentra en Rioseco- se termina el 24 de julio de 2009. Dos lienzos de 1,90 x 1,50 flanquean uno central de 2,60 m de altura y 1,50 de ancho. La composición está dedicada a Marilia. Una "fatalidad" destruye al parecer el tríptico el 17 del mismo mes, tras un mes de trabajo, y debe ser recompuesto en la semana siguiente. En uno de los croquis y en el cuadro terminado la palabra "Mâe" corona el tercio superior del lienzo central.

En los últimos años, Lázaro usaba calendarios para marcar la terminación de los cuadros. Aquel 24 de julio se marca con gruesas letras rojas con la palabra "FIN".



Volvemos a ver un croquis en manos del propio Lázaro en una de las fotografías de Caleri. En la misma, vemos al artista sosteniendo precisamente un croquis de mayor tamaño -tal vez un DIN A 3- que los habituales con el tríptico final. Esta fotografía con la figura de Francisco Lázaro Cabrera, sobre el fondo de los tableros del arquitecto mostrando -todavía emocionado- el trabajo del pintor, me parece particularmente hermosa. Esa corbata oscura y estrecha y el gris de la chaqueta de punto holgada, para trabajar, mantienen la verticalidad del autorretrato con cuya descripción iniciaba este texto,

aunque ahora la cabeza se incline sobre el papel. Esta verticalidad de El Greco que perdura, termina por configurar una imagen quijotesca, como profundamente quijotesco ha sido este Lázaro, este Sísifo en su segunda vida, en la segunda mitad de una vida, tras dejar atrás la profesión de arquitecto, la profesión, tras el trámite administrativo de la jubilación, no el carácter.

La composición que sostiene, como en todos los croquis que podemos ver de este trabajo, se produce a base de bandas horizontales. Esta composición por estratos la hemos visto con frecuencia a lo largo de su obra. Podríamos decir que tiene un carácter arquitectónico, que se refiere a las tensiones con las que ha lidiado durante su vida, la integración de lo vertical con lo horizontal. Pero, quizás, lo más significativo es cómo Lázaro llega a plantear con tanta naturalidad que la abstracción se ligue tan íntimamente a este formato tan antiguo, en una concepción sincrética que nos retrotrae a las palabras de Tàpies con las que se iniciaba este escrito, explicar esta obra equivale casi a hacer toda la historia del arte de nuestro tiempo. Literalmente se trata de una obra enteramente conclusiva.

Concluyo.

El arte de nuestro tiempo se ve necesitado con demasiada frecuencia de aparejar el discurso justificativo del artista a la obra, que no parece largar vela sin ese viento. Con frecuencia he discutido ese planteamiento, considero que la obra no necesita que el artista la acompañe, que se debería ver el mérito desde casi el anonimato. Pero la verdad es que estamos acostumbrados a tener noticia experta o el testimonio del artista sobre sus procedimientos, intenciones y evolución. Una cosa o la otra o ambas a la vez ayudan a plantear una visión, un esquema que ha de filtrarse luego por el tamiz de la objetividad. En esta ocasión, interesante, no tengo conocimiento personal del artista y apenas hay comentario experto más allá del prólogo de Logroño. Todo ello me ha hecho aplicar el "método" y juzgar desde lo fenomenológico desde la disciplina, como cuando un alumno al que no conoces ni has seguido te manda el resultado final de un ejercicio. No solo hay que examinar la obra sino los instrumentos de pensamiento y las convicciones, hay que examinar el objetivo a través del que se mira. Valgan para ello, para quien haya llegado hasta aquí en la lectura de este texto, las siguientes reflexiones en torno al artista y al arte que me han acompañado durante este estudio.

Para John Berger, una obra de arte debe nacer de una intención consciente y un esfuerzo deliberado. El espectador, a pesar de que no comprenda inmediatamente y por completo el trabajo, debe ser capaz de inferir todo esto. Yo hago énfasis en lo deliberado, decía Mark Rothko, la verdad debe desnudarse de un yo que puede llegar a ser muy engañoso. Frente a una verdadera obra de arte, el espectador ha de sentirse obligado a hacer examen de conciencia y a poner al día antiguas concepciones y expectativas: si no hay impacto no hay arte. Esta es la diferencia fundamental (en términos de la reacción de cada uno) entre descubrir un objeto natural y uno hecho por el hombre, entre la belleza de un acantilado y una pared, entre la belleza de un paisaje visto y la belleza de un paisaje pintado. Un niño pinta simplemente para crecer, entonces sus pinturas son casi objetos naturales. El arte es en sí una fuente de conocimiento. Y cuando se habla de acceso al conocimiento hablamos de un desvelamiento. El artista adulto, por el contrario, pinta para crear algo ajeno, fuera de sí mismo, para incorporarlo a la vida y, en ese sentido, alterarla. Si vemos el genio como algo opuesto al talento, pues el genio es por definición un hombre que es en algún sentido más grande que la situación que hereda, para el artista el problema es a menudo profundamente trágico. Esta sería la razón, para Jackson Pollock o para el propio Lázaro, por la que un artista deja de pintar en sus últimos años: más allá de la decadencia física por la edad se encontraría ante un agotamiento, sometido al esfuerzo como ha estado, a la idea de trabajo en sentido literalmente físico: el desplazamiento de una masa a la que se aplica una fuerza durante un tiempo determinado, no una variable de estado. Durante el trabajo se produce un tránsito de energía, mediante la energía aplicada el objeto desplazado adquiere una energía potencial. Nuestro Sísifo habría llegado a la cima cada vez que terminaba un cuadro, con su definición cromática, la consistencia del gesto, el equilibrio de sus cargas tonales… todo ello testificaría su talento natural como pintor, tras descubrir que el arte no era una construcción y rechazar el énfasis en la destreza gráfica. Sus cuadros nada tienen que ver con el espacio ni creo que pensase en términos de espacio cuando pintaba. Las pinturas parecen no significar, la manera en la que llega a ellas es lo significativo. Me figuro a Lázaro aislado, imaginativamente, subjetivamente. Sus pinturas son imágenes pintadas en las paredes de su mente, condenado a sí mismo a un solitario confinamiento en su taller, preservando su conciencia de lo que sucedía en el momento de la acción de pintar, tal vez teniendo la sensación de estar desperdiciando su talento.

No fue Lázaro, sin embargo, alguien encerrado en una torre de marfil, ajeno al movimiento de las suyas u otras disciplinas intelectuales. La soledad es inherente a la labor artística: es difícil comprender el acto de creación si no depende de una actitud personalísima y muy circunstancial, temporal, geográfica, cultural… El pintor lleva a cabo su tarea solitaria sin consejo ni ayuda de nadie, experimentando y aprendiendo con los materiales que le son peculiares y su manipulación cotidiana, enfrentado a los problemas propios del arte, que tiene leyes propias. Para Tàpies, el auténtico artista forzosamente ha de aparecer un marginado, un solitario, un extraño, apartado no del mundo pero sí del mundo de las mentalidades conformistas, dirigistas o persecutorias. Que la finalidad del artista consista en vender sus obras es algo totalmente falso. De aquí la habitual equivocación de que a un pintor joven le sea más propia una pintura más libre o más salvaje que a un anciano canoso. La primera condición para la libertad de creación -sigo con Tàpies y Lázaro sería un ejemplo tal vez incómodo- ha de tener una finalidad en sí misma y la primera condición para la libertad de creación ha de consistir evidentemente en no convertirla en medio de existencia. Esta idea nada tiene que ver con una "mística artística", tiene que ver con una idea disciplinar, con una voluntad cognoscitiva y ética de la obra de arte que encierra un deseo de vivir y ayudar a vivir con intensidad y con la máxima libertad.

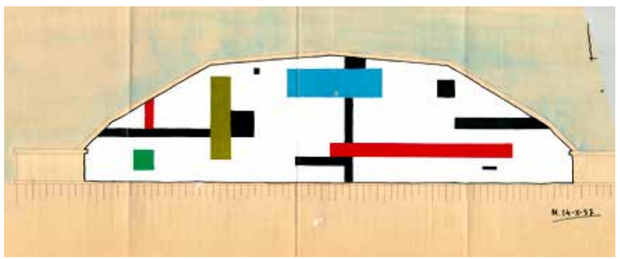
En realidad, he aplicado a este texto el método, evitando en lo posible ilusionismos que habitualmente entran en la convención del arte. Todo es analizable, hasta las obras más abstractas. Pero siempre nos quedamos con la duda de si la explicación es buena. En cierto sentido, no importa si al final nos encontramos como al principio -todo tiene una importancia muy relativa- pero si no se entra en el "juego" con una predisposición especial no habrá explicaciones que valgan. Ante una obra como la que aquí se presenta es preciso descubrir poco a poco intimidades, sentimientos e ideales del autor, ausente. Esto requiere meditación, aislarse de aturdimientos y ruidos que siempre nos rodean y entender esta condición frágil y efímera. Lázaro, hombre al parecer de pocas palabras, prefería contar poco, seguramente pensaba que un mensaje personal en sus cuadros implicaba pensar en sí mismo, algo muy distinto de la expresión de uno mismo.

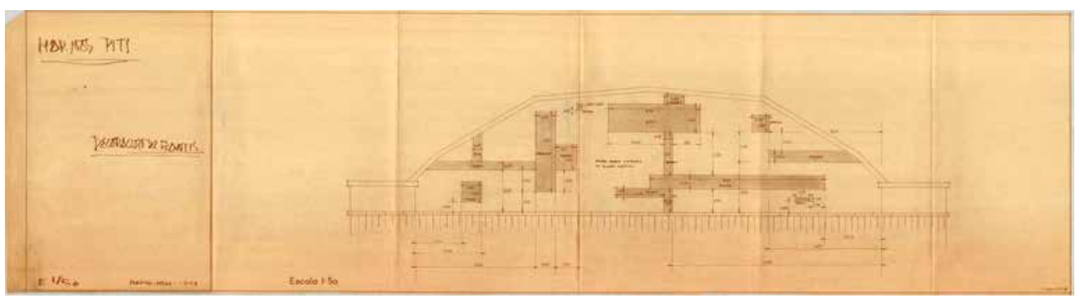
Como Rothko, Lázaro concebía sus cuadros como obras dramáticas, las formas eran los actores, creadas por la necesidad de contar con actores capaces de conmover. Sus superficies eran cosas que, como para Rothko, no suponían tanto la eliminación como la sustitución de símbolos. No creo que la disyuntiva de Lázaro entre ser abstracto o figurativo surgiera como una decisión enteramente cerebral sino en el modo en el que desplegaba los brazos para terminar con el silencio y la soledad. Las ideas y los croquis que existían en su mente no eran sino la puerta por la que abandonaba el mundo en el que estos transcurrían. En el momento de concluir sus cuadros la intimidad entre creación y creador acababa. Tal vez por eso pintaba cuadros tan grandes, precisamente por querer ser íntimo y humano. Cuando pintas cuadros grandes, decía Rothko, tú estás dentro, no es algo que impongas.

Preguntaba Lázaro a Miguel Logroño si sabía si Rothko hacía algún croquis antes de pintar sus cuadros. La pregunta quedó en el aire. El crítico admitió que no lo sabía… y que no le preocupaba. Idéntica pregunta le hizo con respecto a Tàpies. La respuesta fue la misma. La pregunta era buena. Al pintor si le concernía.

Sirva esta coda para pensar sobre el valor de la pintura de Lázaro y saque cada uno su propia conclusión.

En todo caso, el último arbitro, como decía Rothko, ha de ser la obra misma.





HORNOS PITS.
"DECORACIÓN DE FRONTIS"

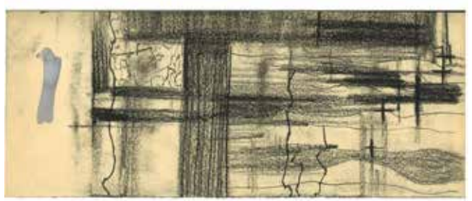
Temple sobre papel de copia.

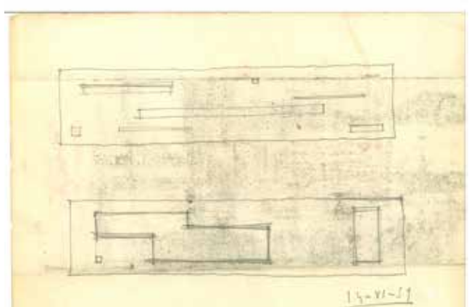
SIN TÍTULO | julio de 1958

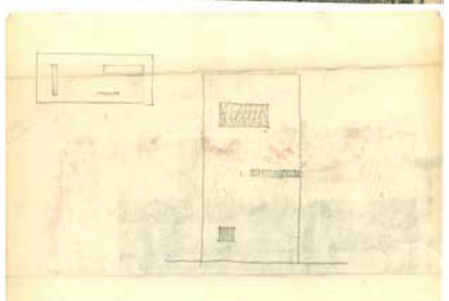
Técnica mixta
80 x 170 cm.

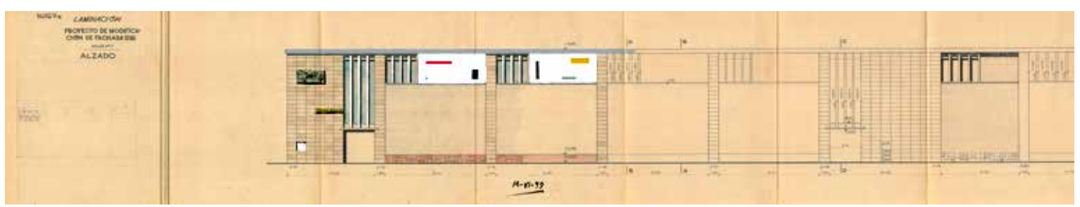
SIN TÍTULO | octubre 1958

Técnica mixta
84 x 164 cm.



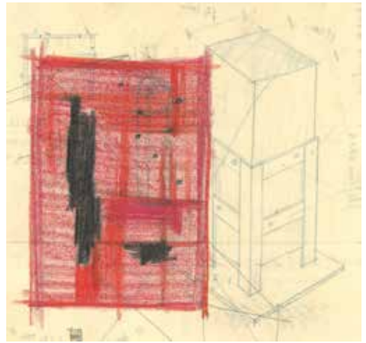


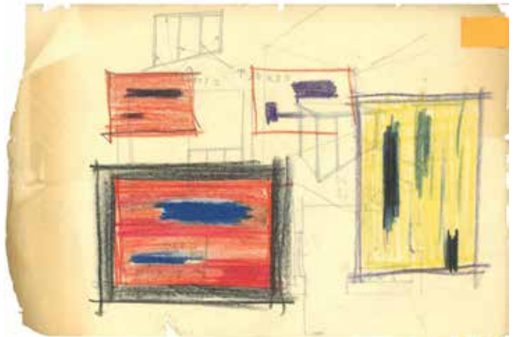


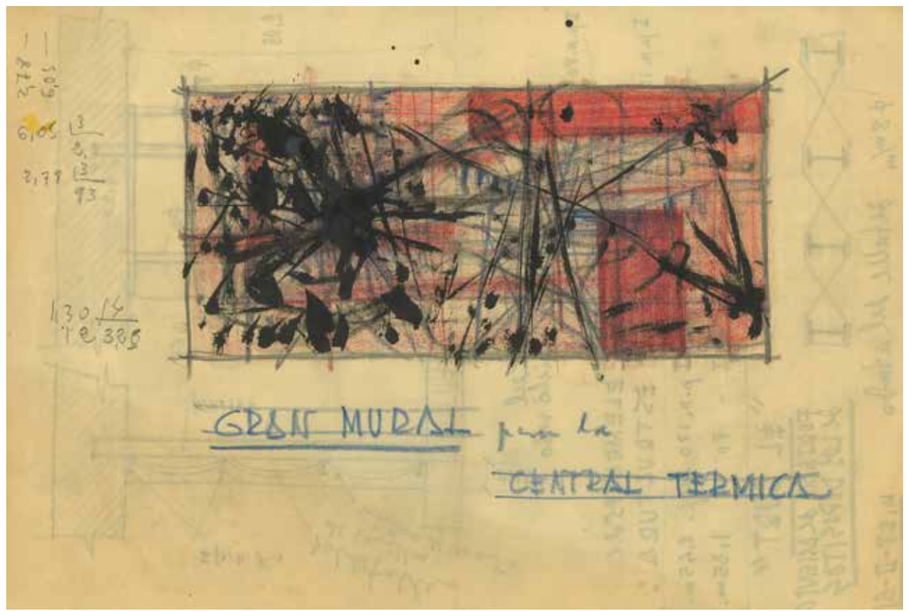


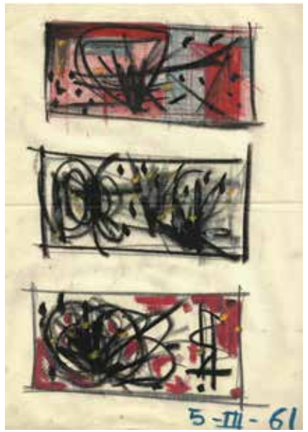
SIN TÍTULO | junio 1959

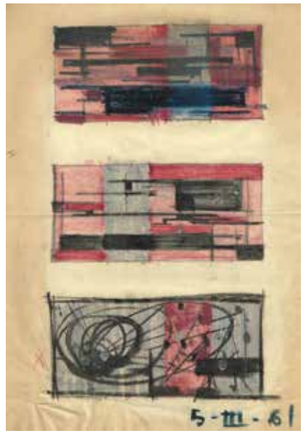
Decoración y composición neoplástica en las fachadas de laminación de Avilés

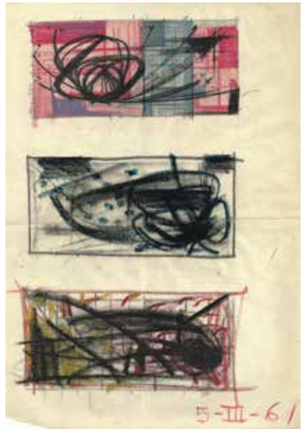


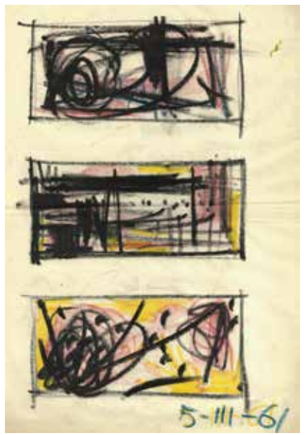


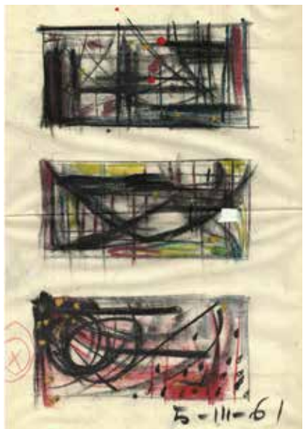


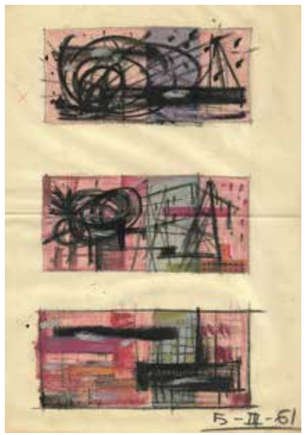










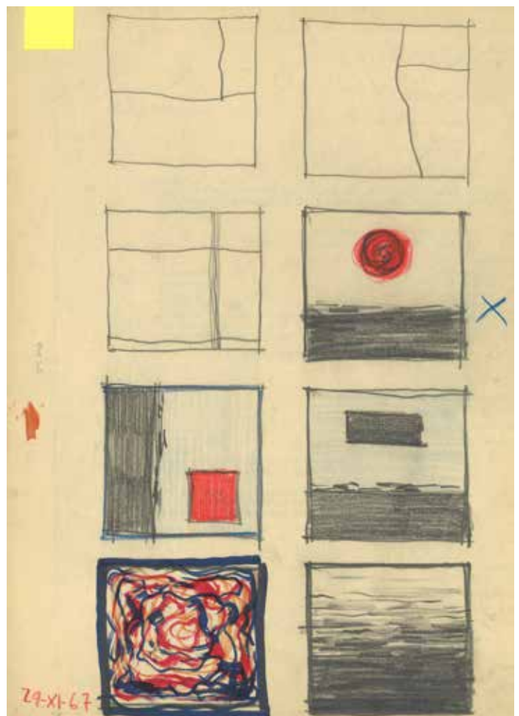


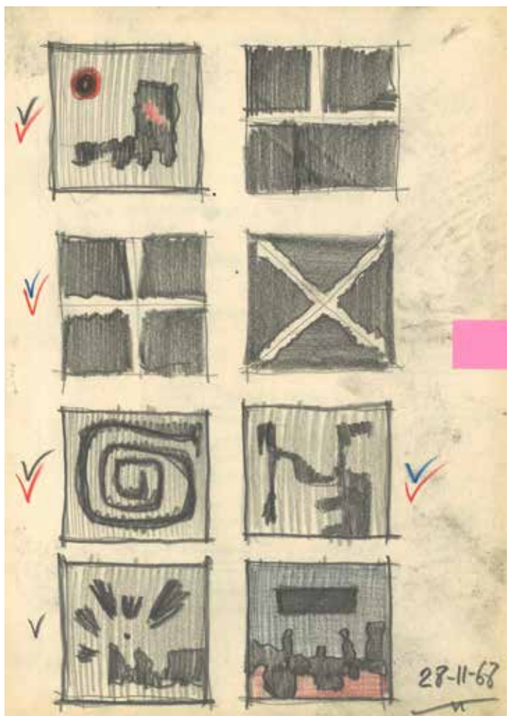
GRAN MURAL PARA CENTRAL TÉRMICA | Marzo de 1961

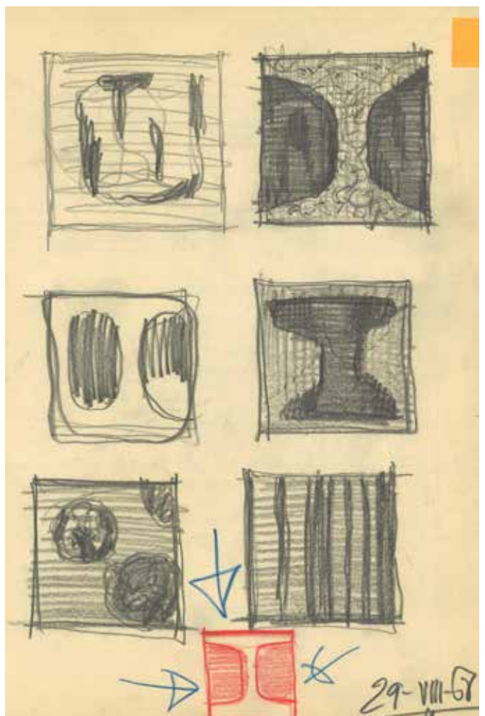
Lápiz y tinta sobre papel de croquis

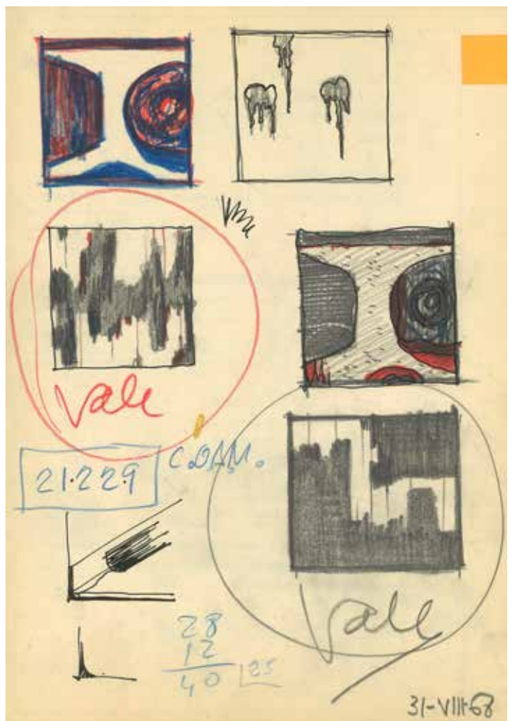
MURAL SIDERÚRGICA
| Abril 1964

Avilés.

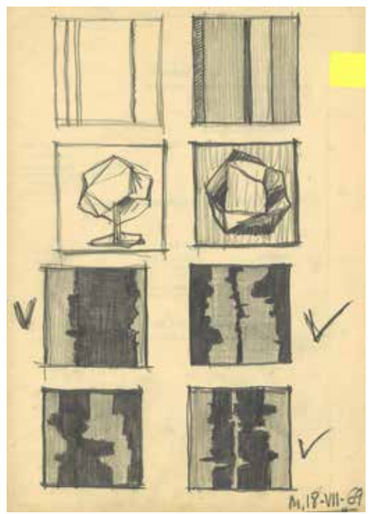


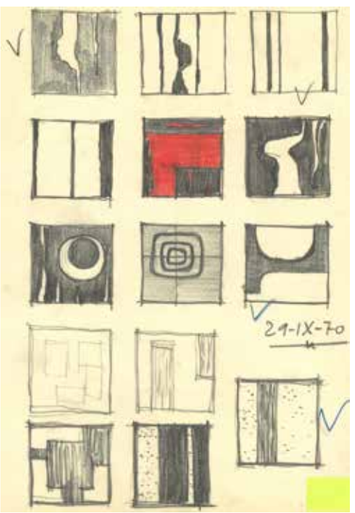


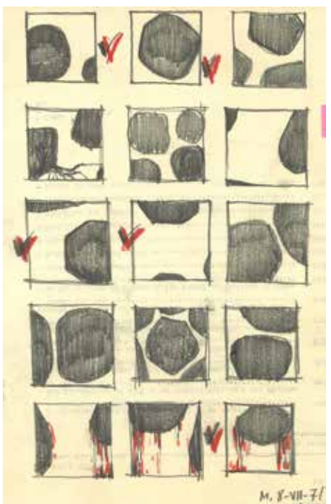




CROQUIS







CROQUIS

PRESUPUESTO Y CROQUIS | Julio/ agosto de 1974

Presupuesto y croquis para dos pinturas murales con destino al Hospital Clínico de Salamanca

PRESUPUESTO DE DOS PINTURAS MURALES CON DESTINO AL HOSPITAL CLINICO DE SALAMANCA

OBRA "LA MUJER"

Realizado sobre dos paneles (lienzo) para adosar al muro, dimensiones 3,10 x 2,30 m..... 100.000 pts.

OBRA "EL HOMBRE"

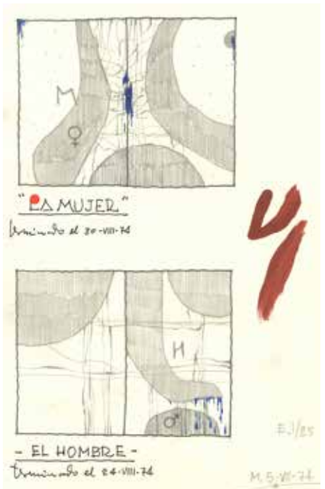
Realizado sobre dos paneles (lienzo) para adosar al muro, dimensiones 3,10 x 2,30 m..... 100.000 pts.

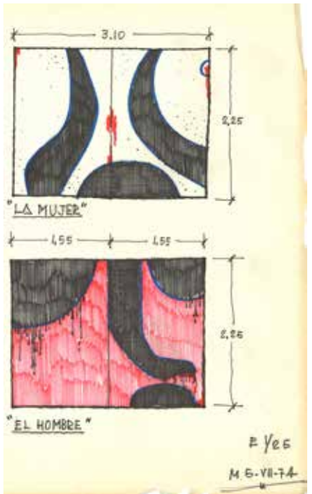
TOTAL..... 200.000 pts.

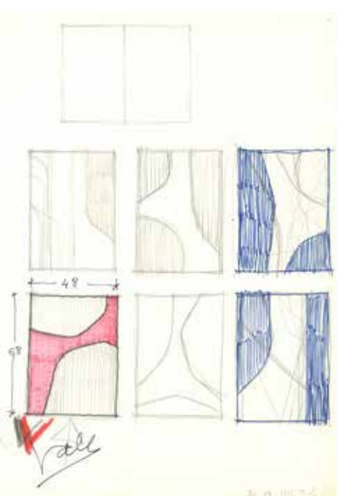
Madrid, 30 de Agosto de 1.974

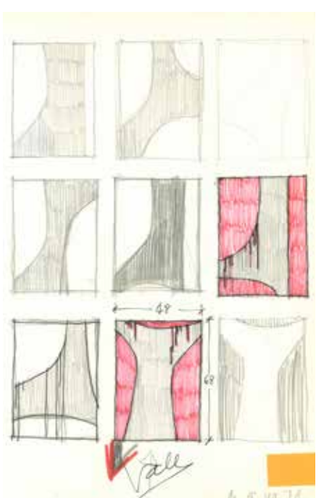
CONFORME: La empresa

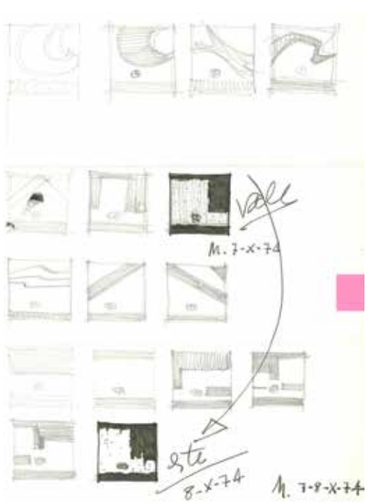
EL PINTOR: LAZARE

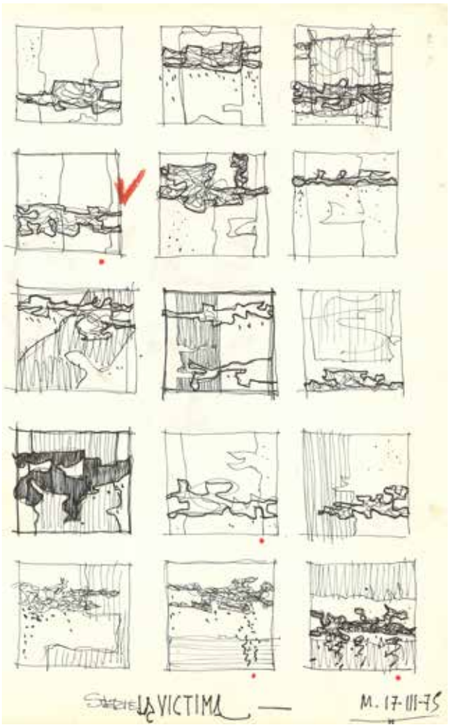


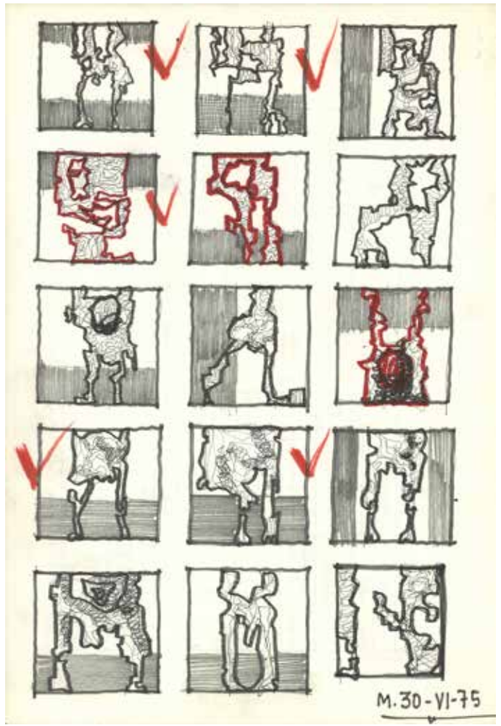


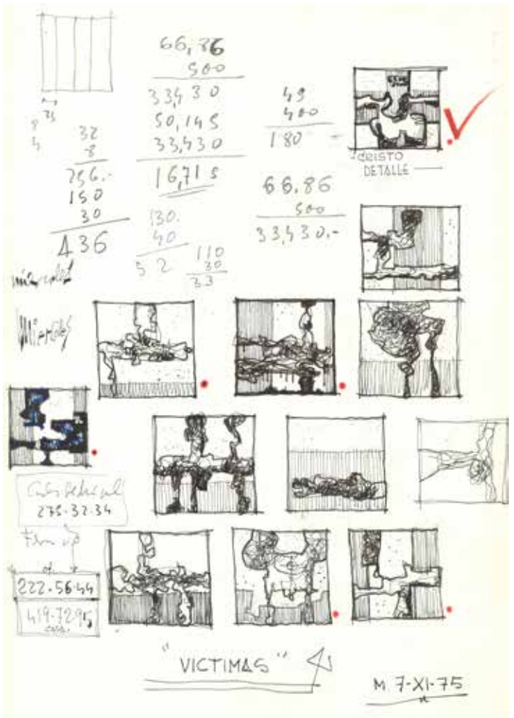


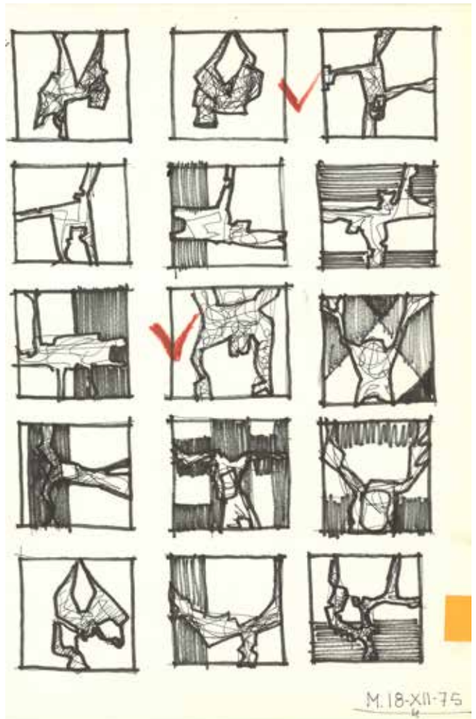





LA VICTIMA
M. 17-III-75


M. 30-VI-75

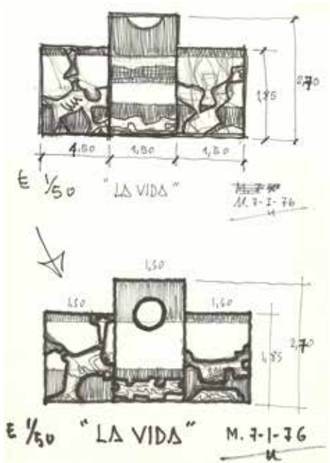

CRISTO
DETALLE
"VICTIMAS"
M. 7-XI-75

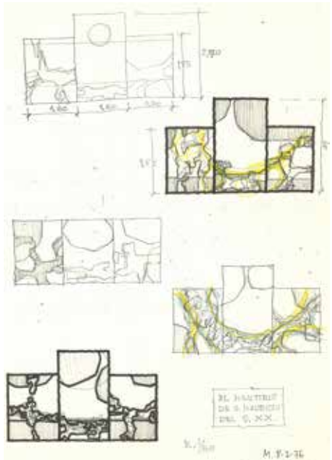

M. 18-XII-75

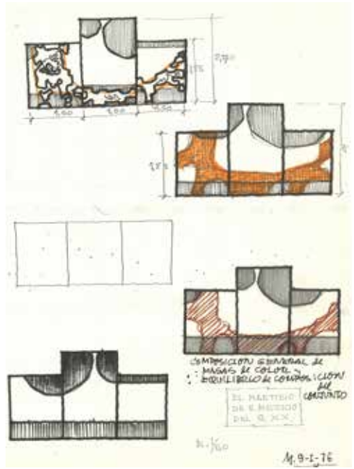
CROQUIS

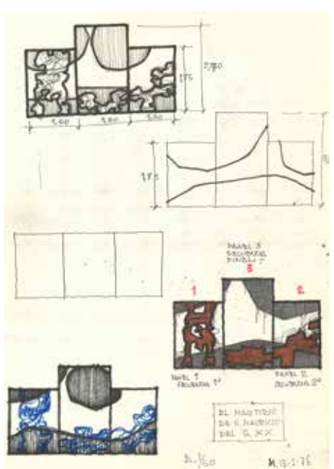
CROQUIS Y CRONOLOGÍA

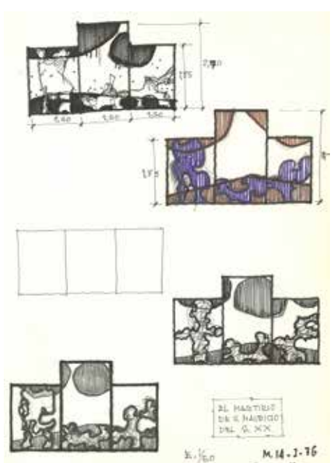
para el tríptico "El martirio de San Mauricio y la legión tebana del siglo XX"

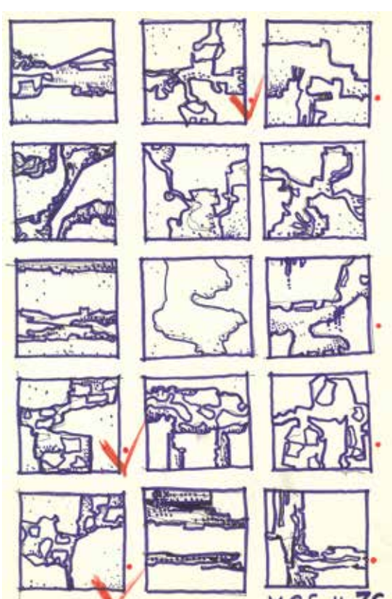




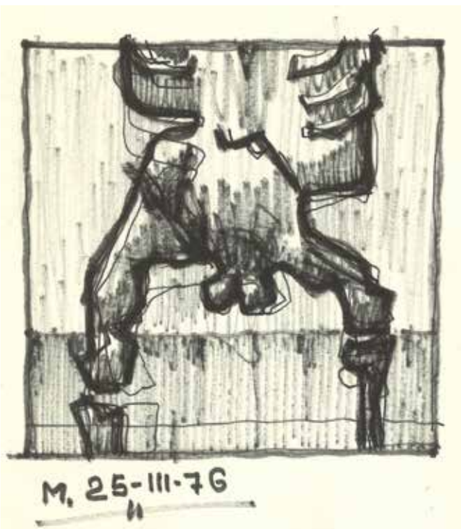








CROQUIS Y PÁGINA DEL DIARIO YA DE 29-11-1976



CROQUIS

74 | 25 de enero de 1976

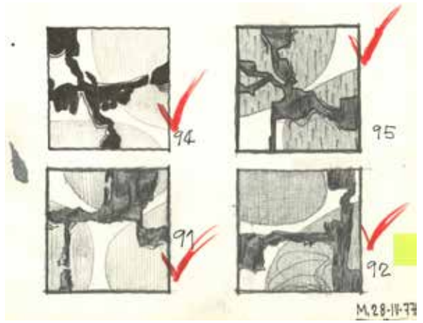
Técnica mixta sobre lienzo
150 x 150 cm.
Préstamo para la exposición del Ayuntamiento de Medina de Rioseco

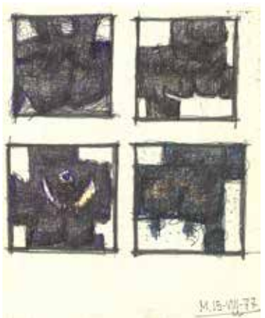
[Nº registro Museo S. Francisco 590]

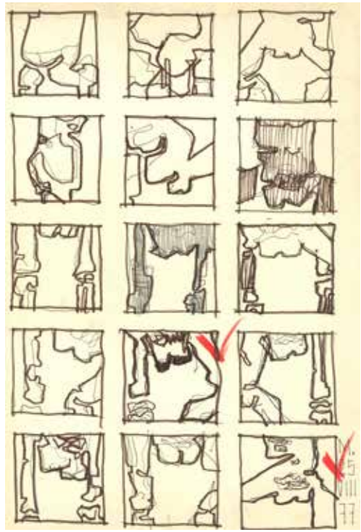
85 | 12 de octubre de 1976

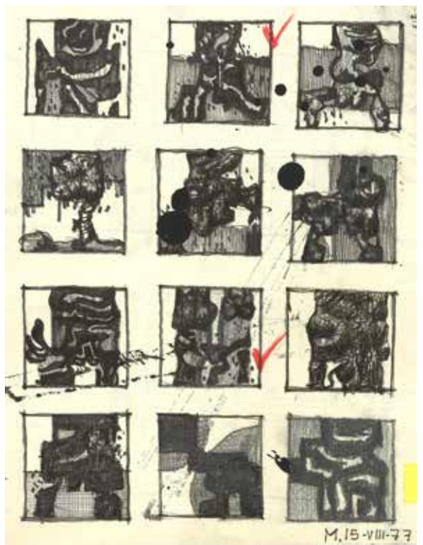
Técnica mixta sobre lienzo
150 x 150 cm.
Nota en el bastidor: "Día de la hispanidad". Préstamo para la exposición del Ayuntamiento de Medina de Rioseco

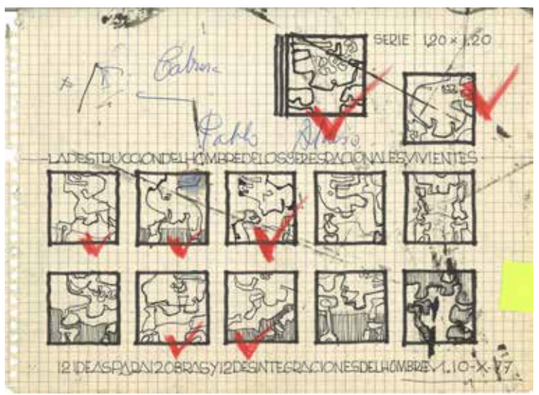
[Nº registro Museo S. Francisco 526]





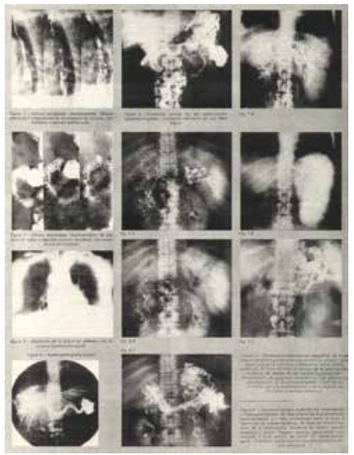


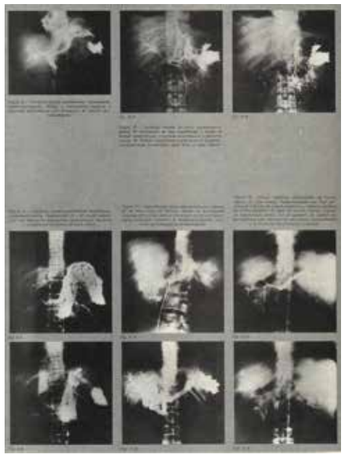


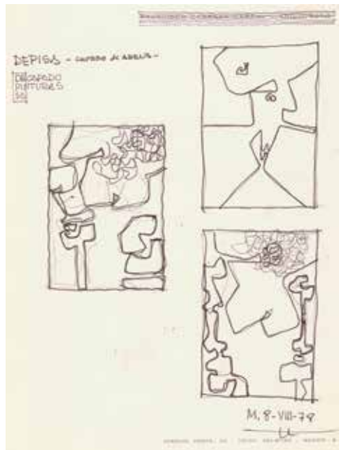


CROQUIS

1978







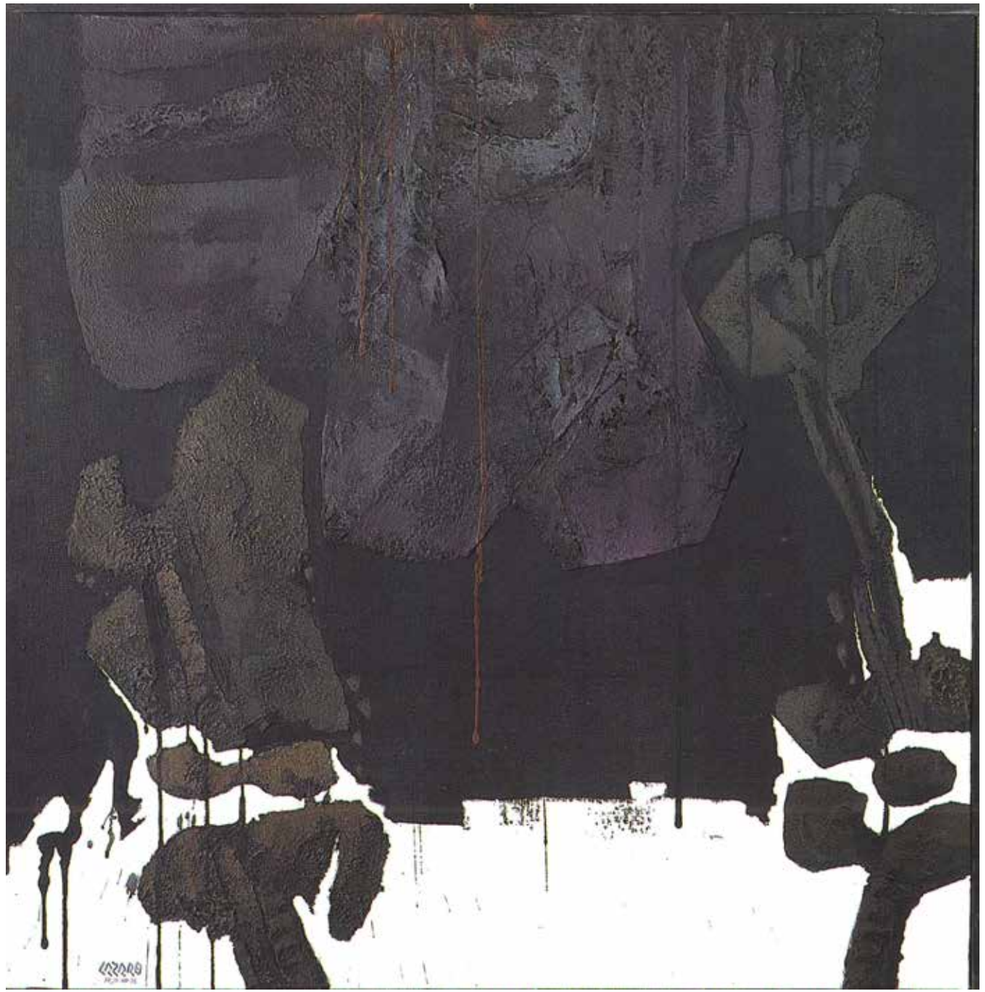
PÁGINAS DE LA REVISTA "JANO" (MEDICINA) | 1978

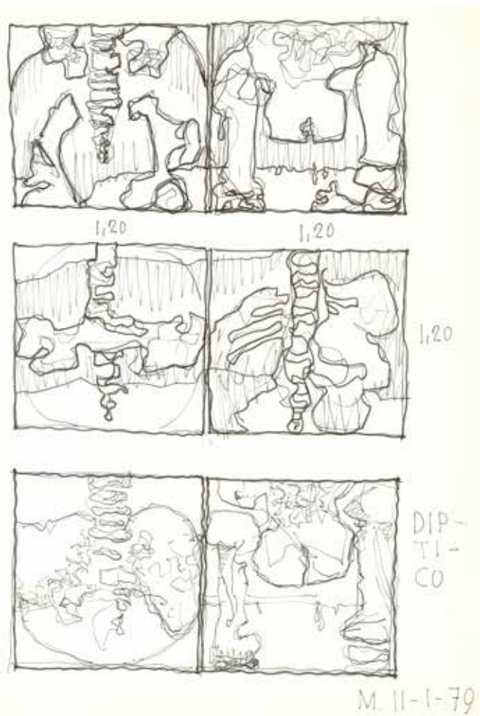
croquis y cuadros P-112, P-118 y P-120, 1978.
Técnica mixta sobre lienzo
120 x 120 cm.

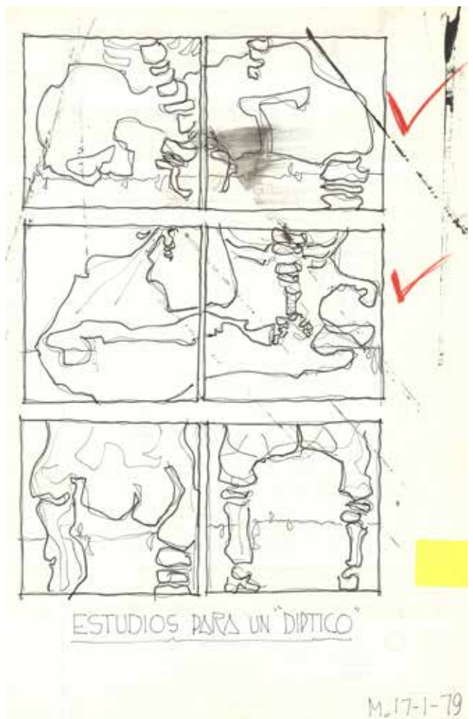
P-120 | 19 de julio de 1978

Técnica mixta sobre lienzo. 125 x 125 cm.
Préstamo para la exposición del Ayuntamiento de Medina de Rioseco

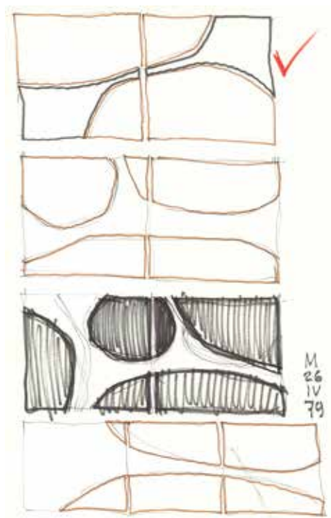
[Nº registro Museo S. Francisco 545]

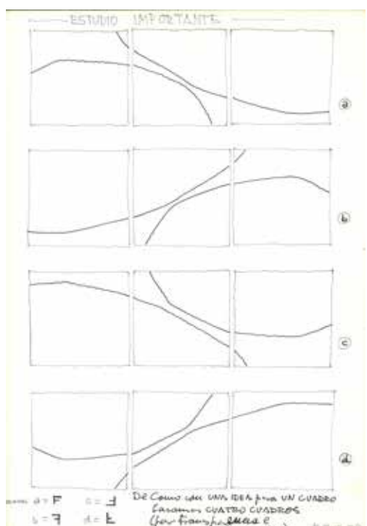






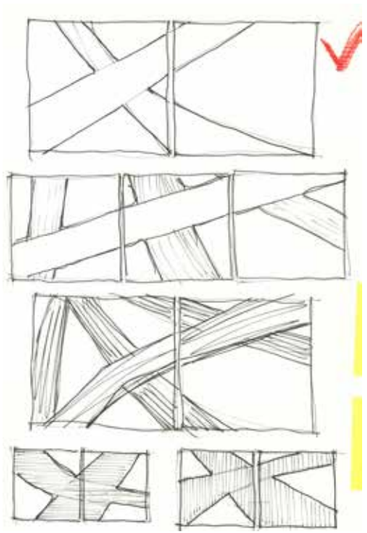
CROQUIS





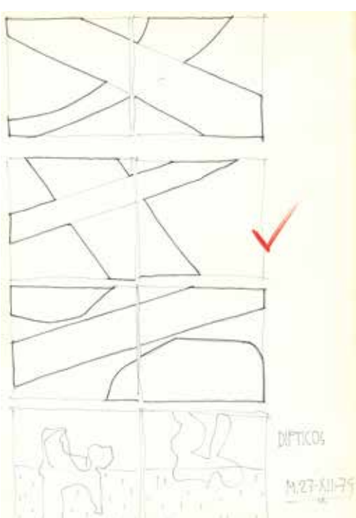
CROQUIS Y CUADROS P-126 Y P-127 | 1979

Técnica mixta sobre lienzo
120 x 240 y 120 x 360 cm.



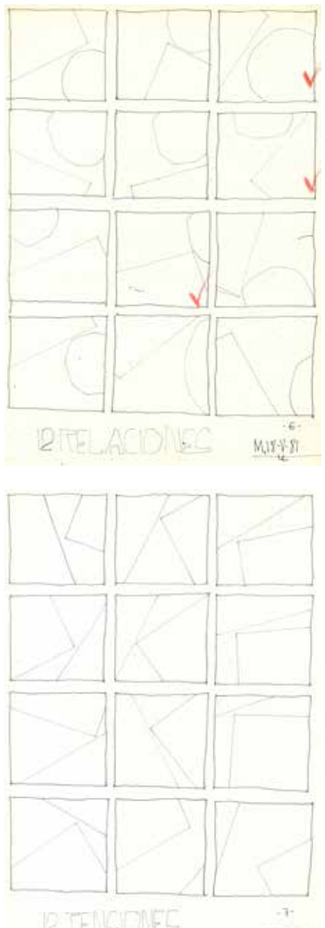
CROQUIS Y CUADRO P-137 | 1980

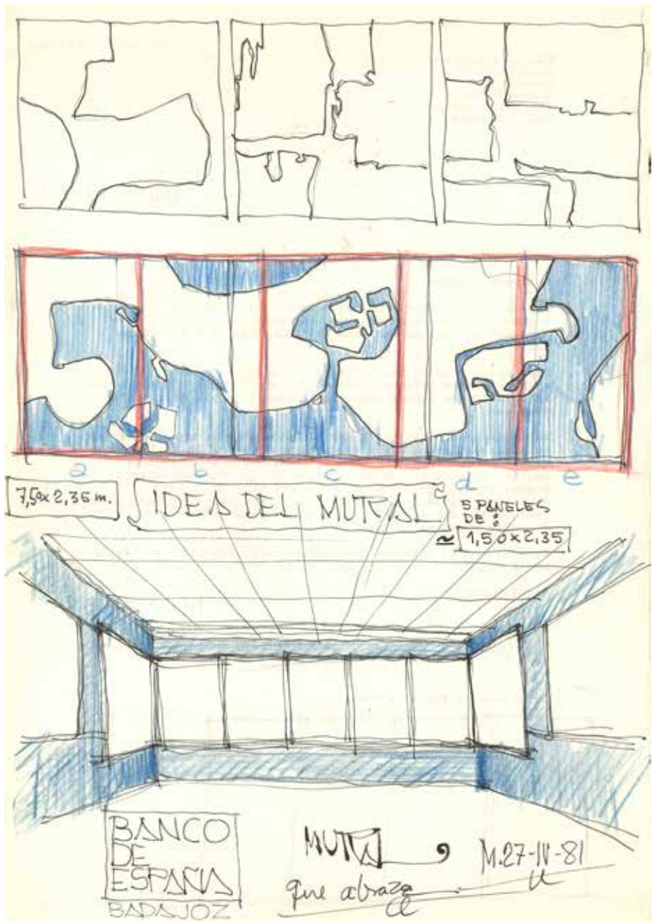
Técnica mixta sobre lienzo
120 x 2,40 cm.



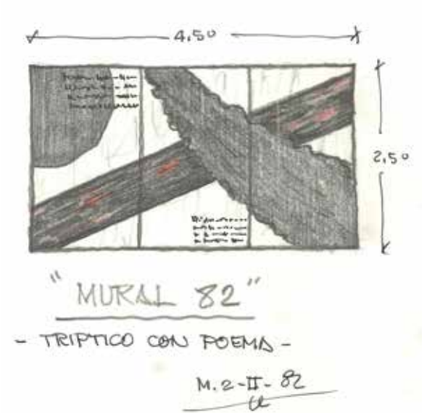
CROQUIS E IDEA PARA MURAL | 1981

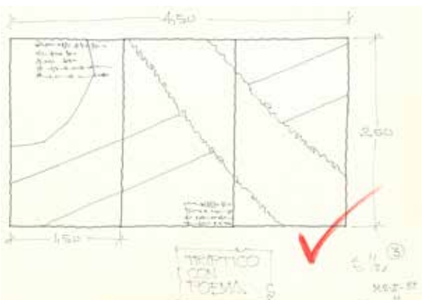
para el Banco de España de Badajoz





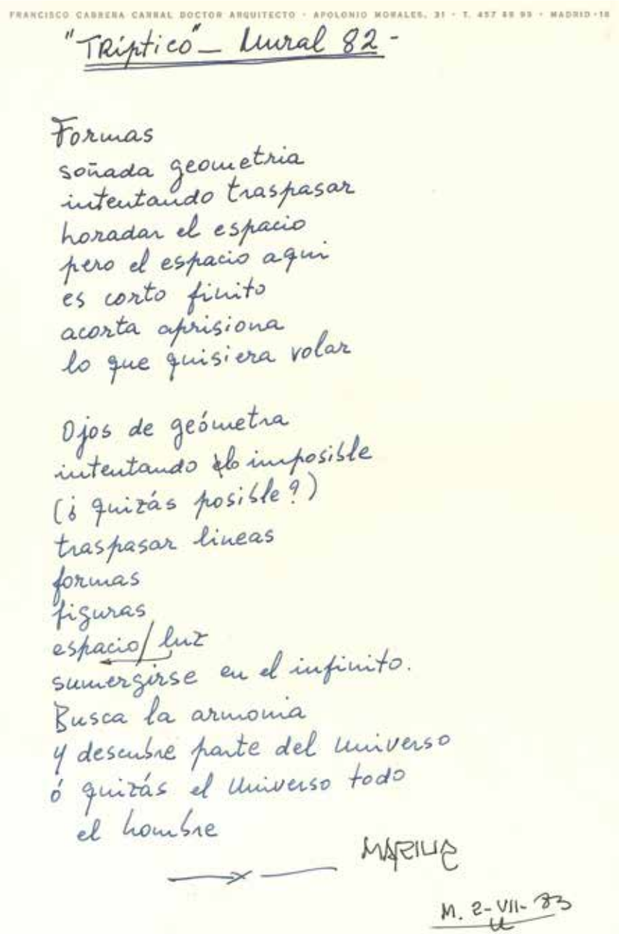
1982





CROQUIS PARA MURAL '82

"Triptico con poema" y poema de la esposa del artista, Marilia Rezende



FRANCISCO CABRERA CANRAL DOCTOR ARQUITECTO · APOLONIO MORALES, 31 · T. 457 88 99 · MADRID-16

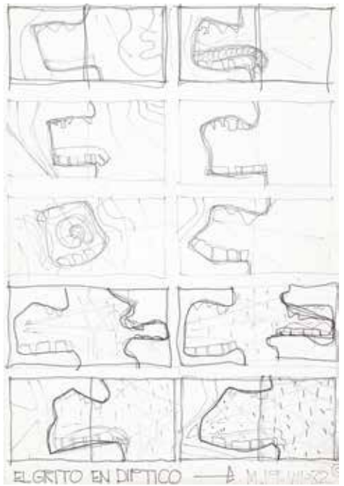
"Tríptico" _ Mural 82 -

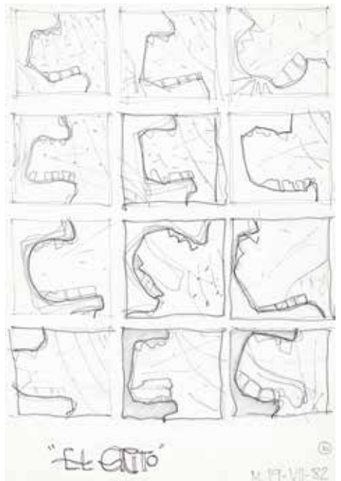
Formas
soñada geometria
intentando traspasar
horadar el espacio
pero el espacio aqui
es corto finito
acorta aprisiona
lo que quisiera volar

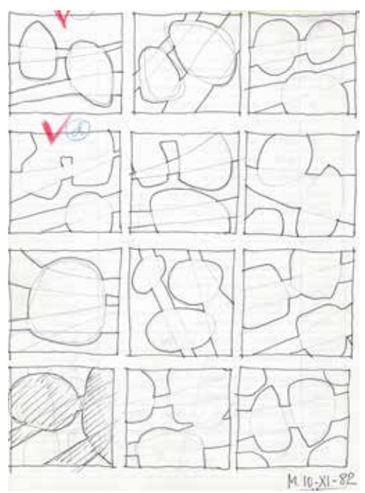
Ojos de geómetra
intentando lo imposible
(¿ quizás posible ?)
traspasar lineas
formas
figuras
espacio/luz
sumergirse en el infinito.
Busca la armonia
y descubre parte del universo
ó quizás el Universo todo
el hombre

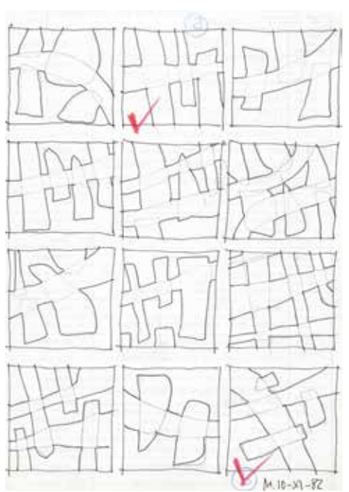
MARILIA

M. 2-VII-83

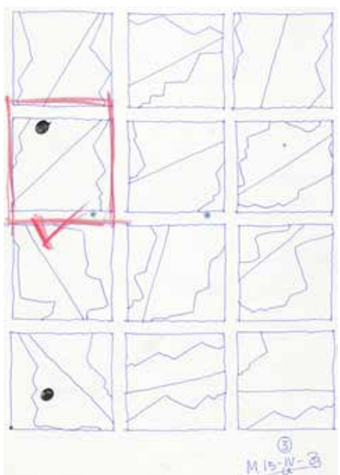


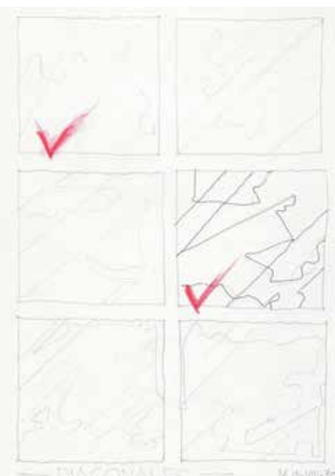


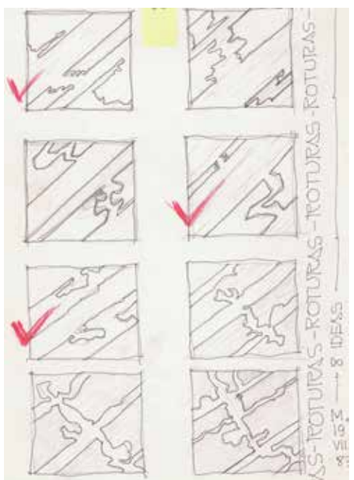




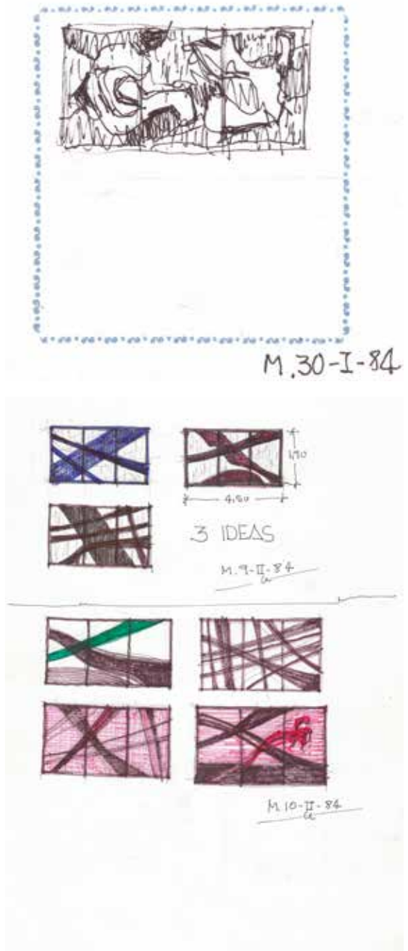
CROQUIS

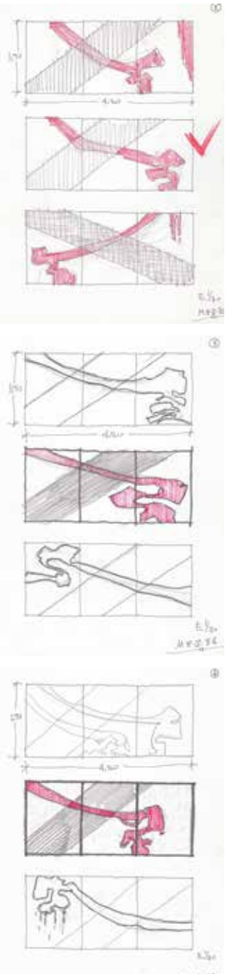






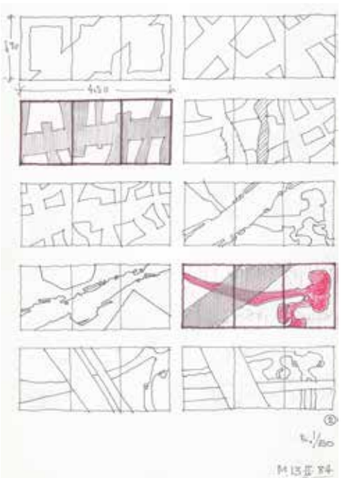
CROQUIS

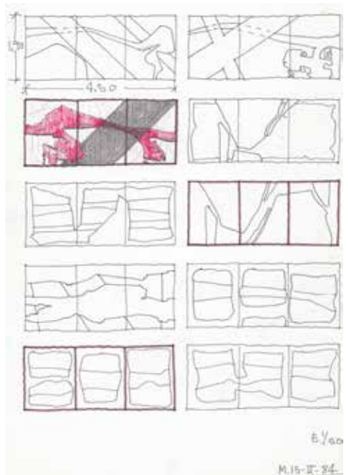


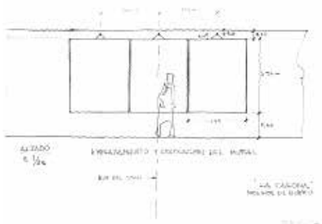


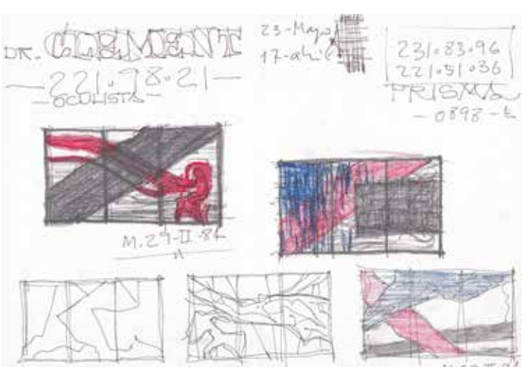
CROQUIS Y
RECORTE DE PRENSA

1984

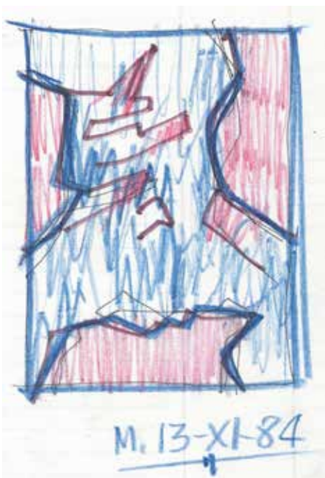


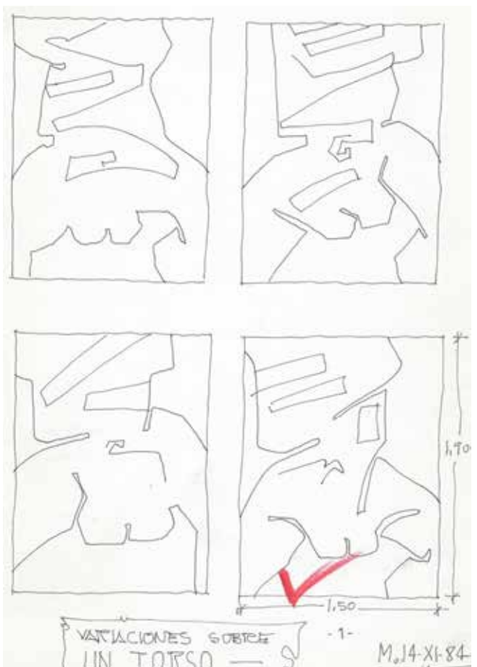




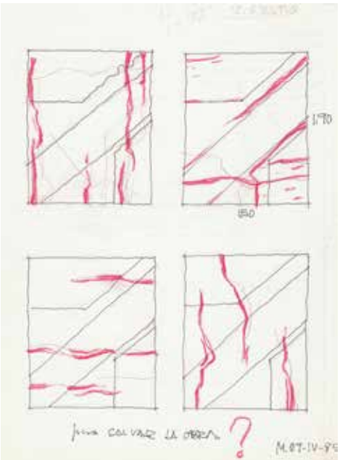


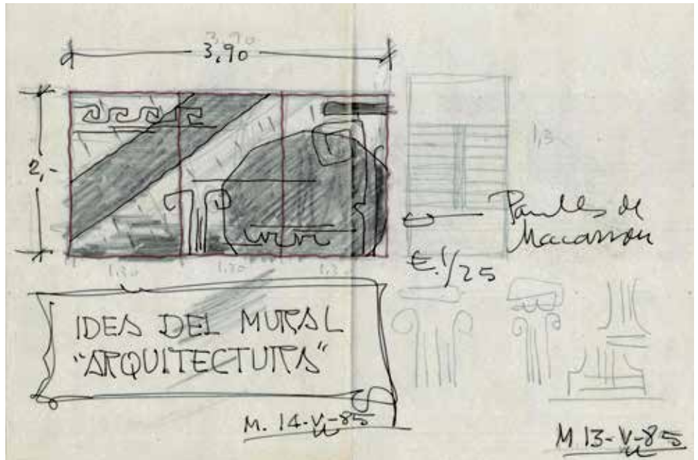
CROQUIS Y DOCUMENTOS
para un mural para la casa del Dr. Gerard Clement en Molinos de Duero (Soria)

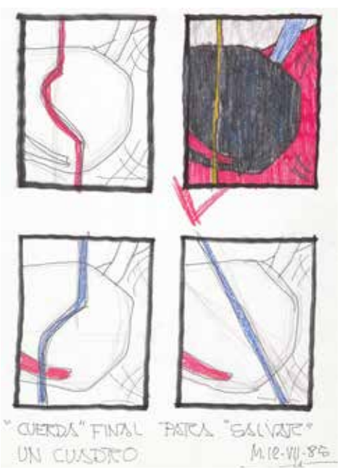


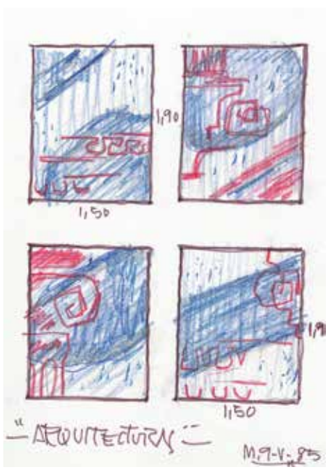


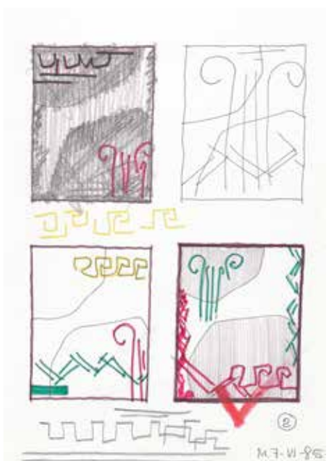
CROQUIS



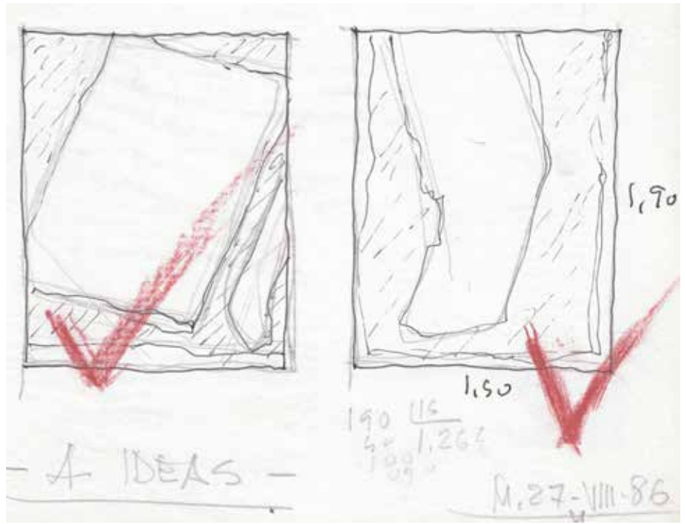






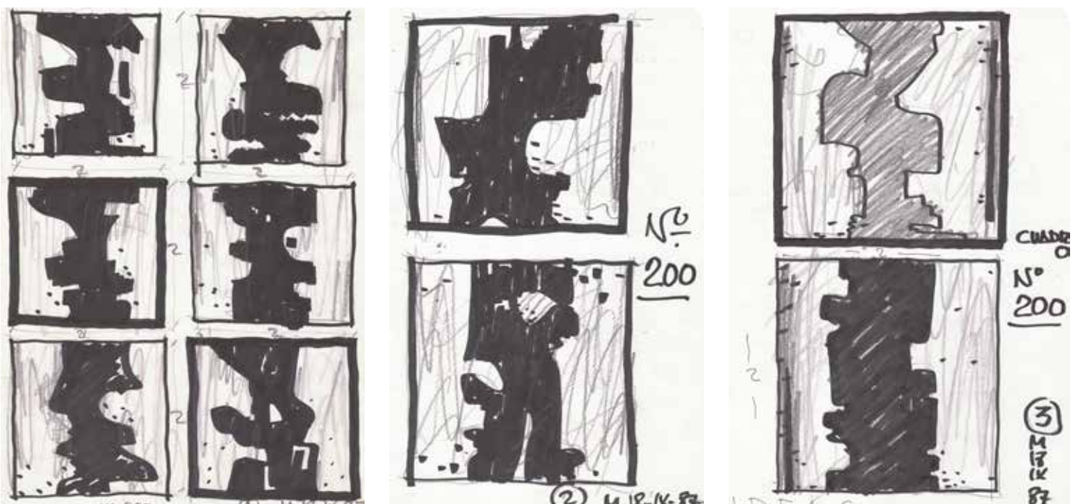


CROQUIS E IDEA PARA EL MURAL
"ARQUITECTURA"

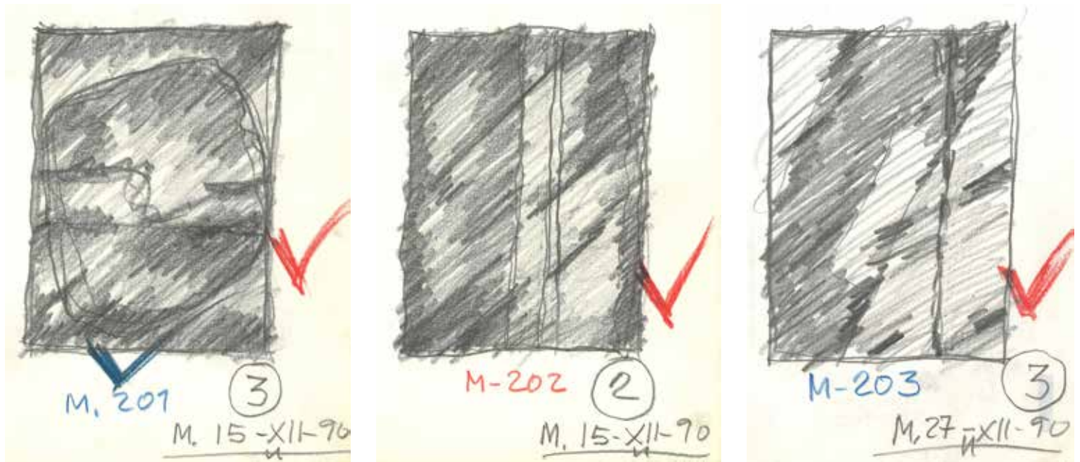


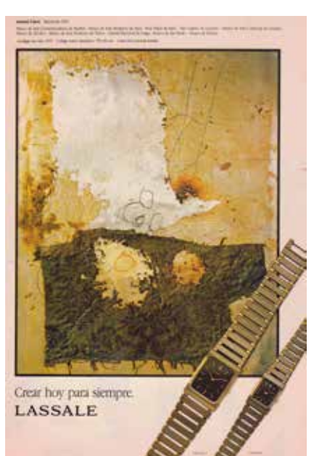
CROQUIS Y CUADROS
G-186 Y G-194 | 1986

Técnica mixta sobre lienzo
190 x 150 cm.



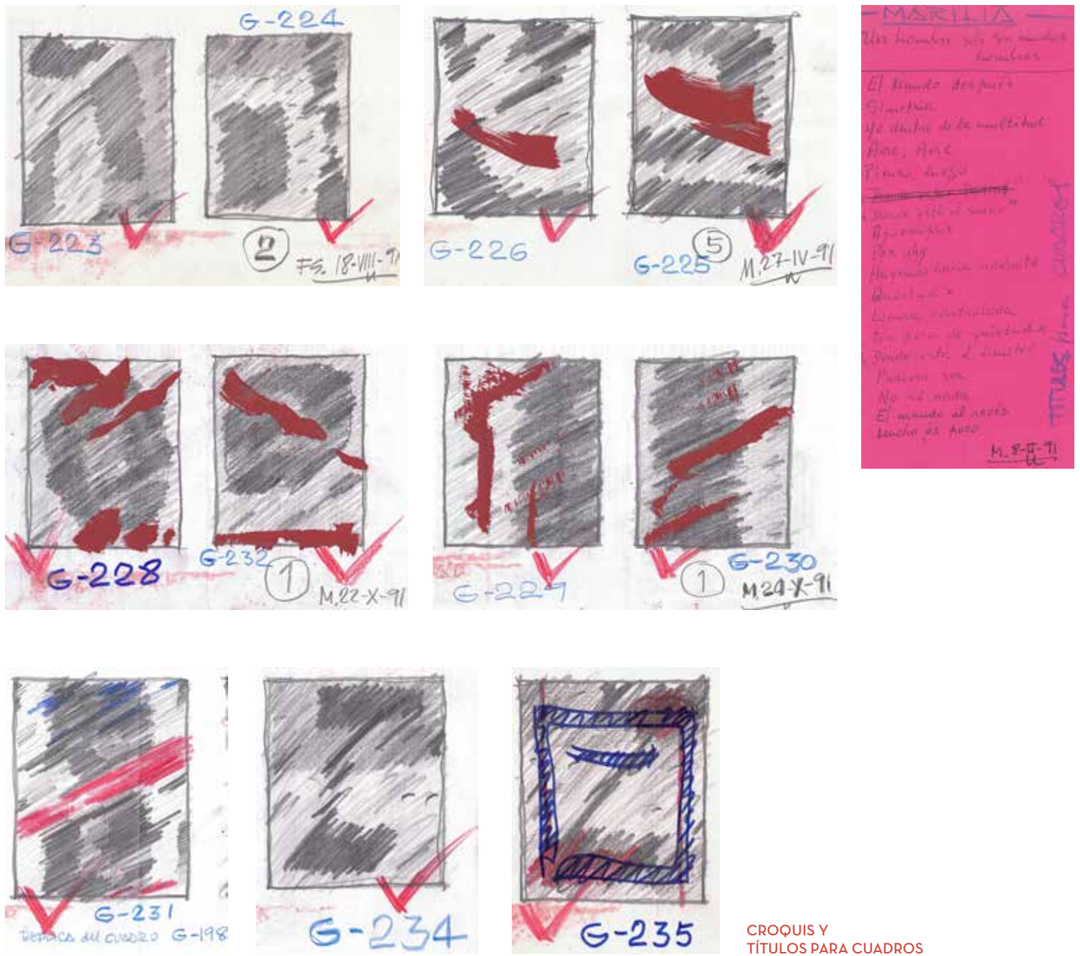
CROQUIS PARA EL CUADRO Nº 200





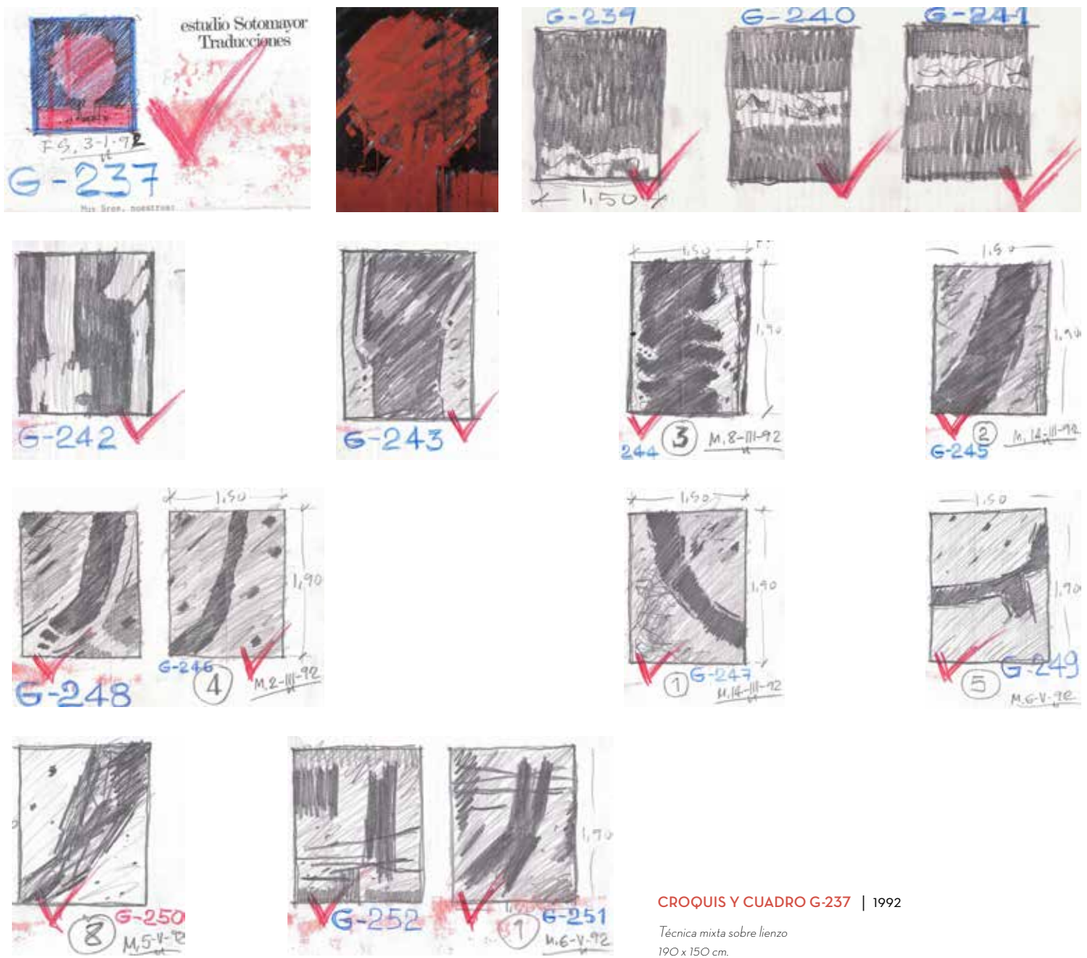
CROQUIS, PÁGINA DE PRENSA Y CUADRO PARA PEDIDO DE PIGMENTOS

CROQUIS



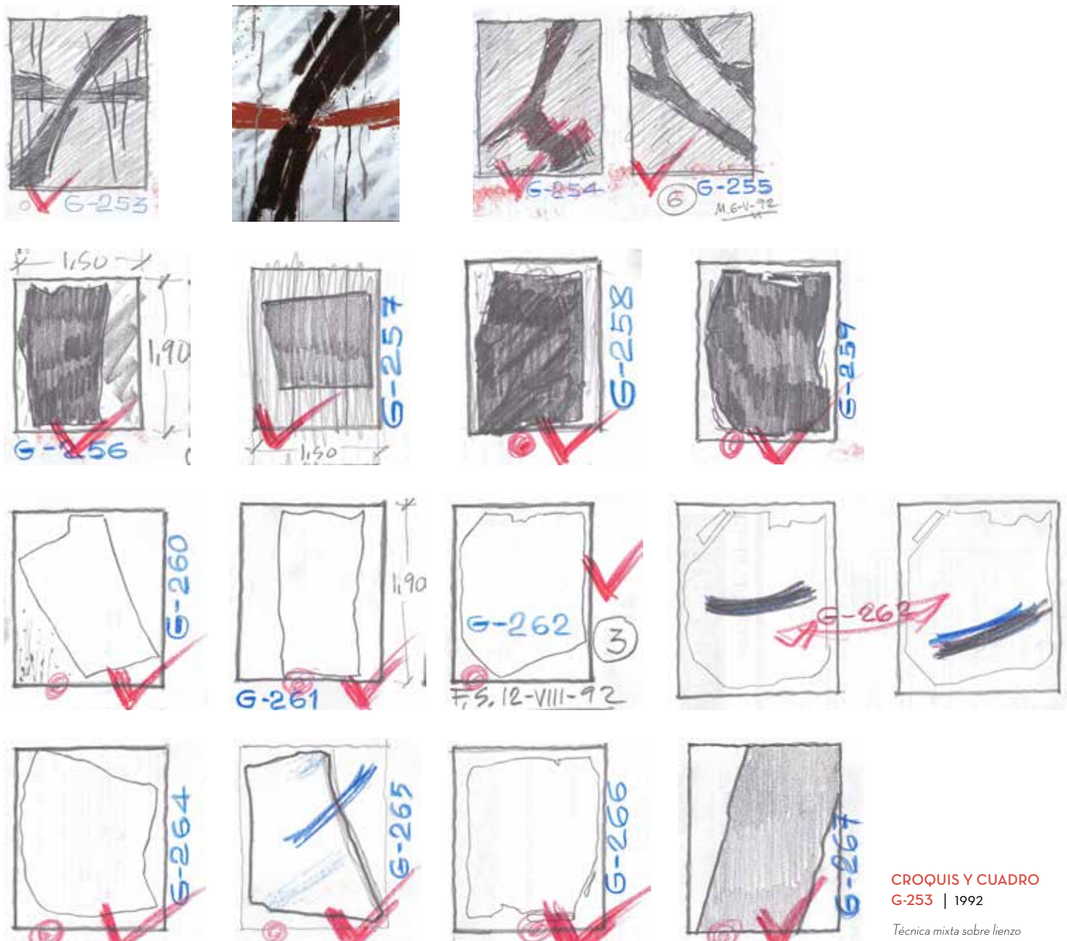
CROQUIS Y
TÍTULOS PARA CUADROS

CROQUIS PARA EL MURAL "MADRIGUERA", CUADRO M-M 233 A-B



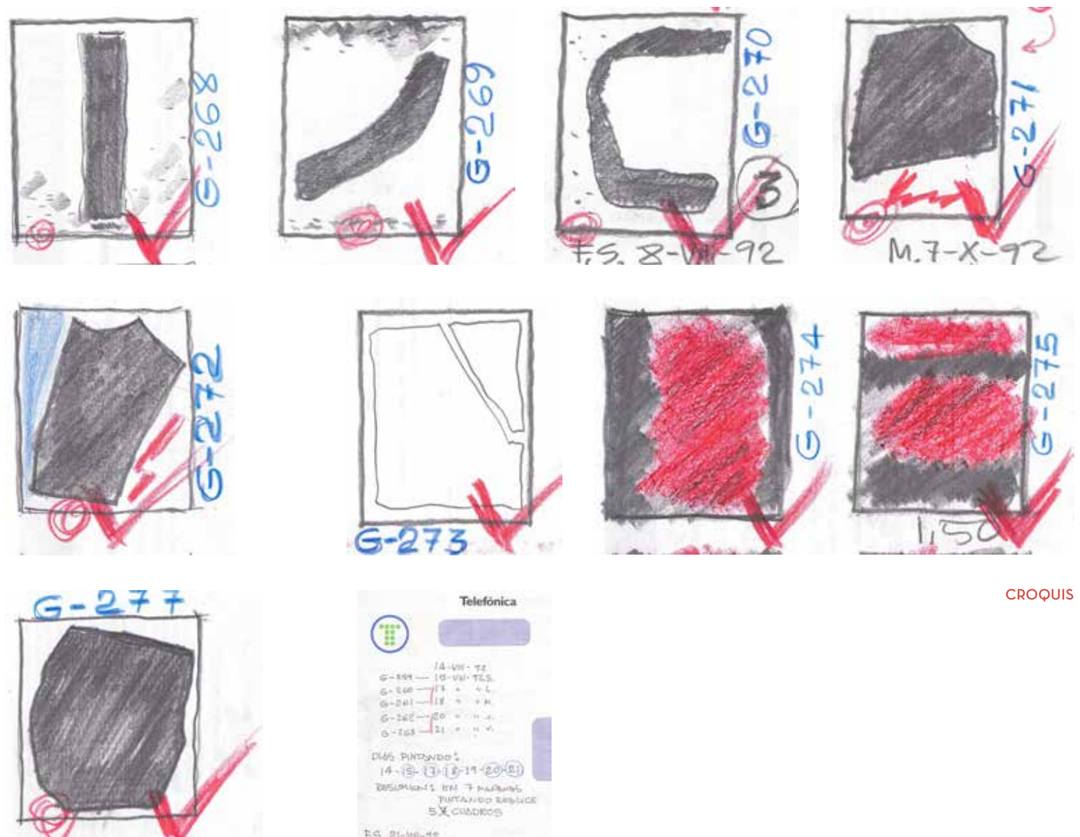
CROQUIS Y CUADRO G-237 | 1992

Técnica mixta sobre lienzo
190 x 150 cm.

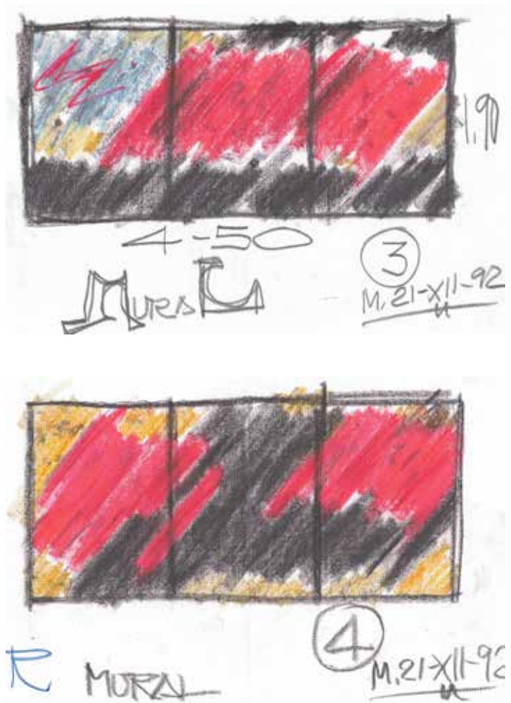


CROQUIS Y CUADRO
G-253 | 1992

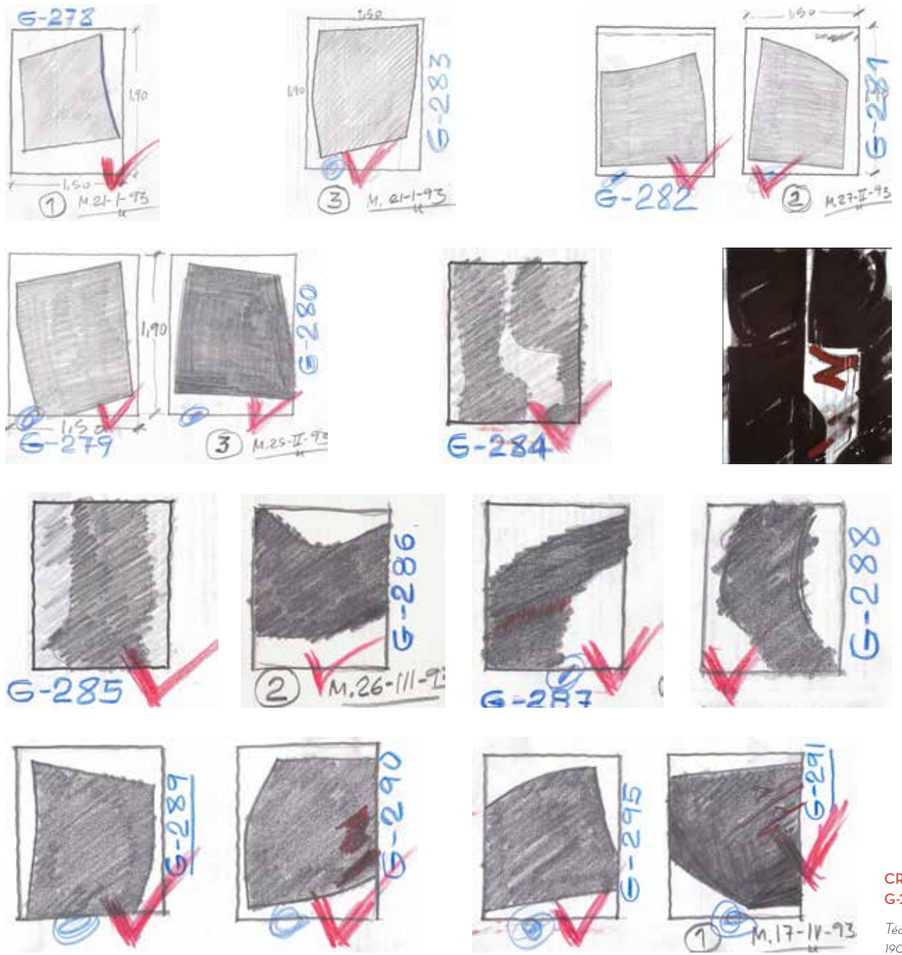
Técnica mixta sobre lienzo
190 x 150 cm.



CROQUIS

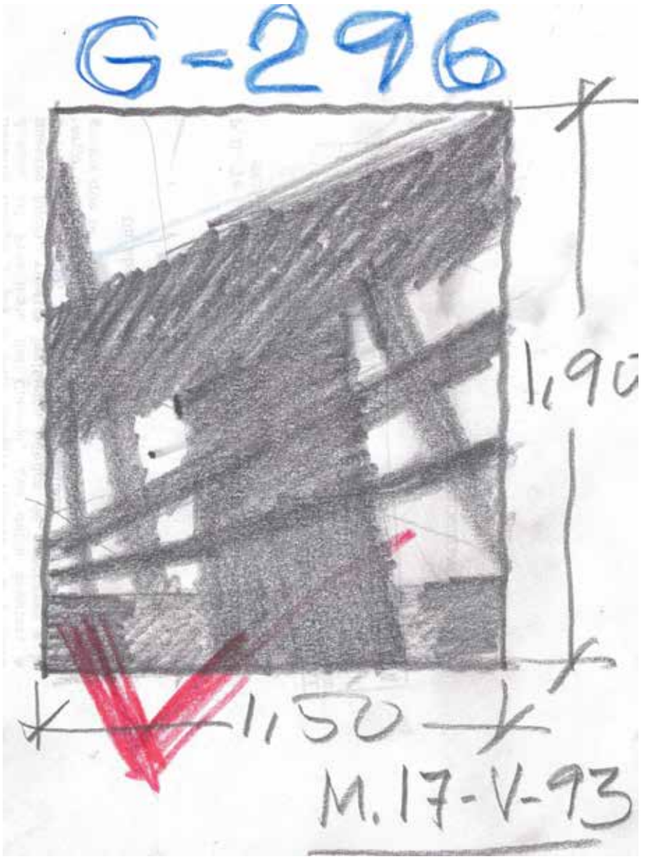


CROQUIS DEL MURAL '92

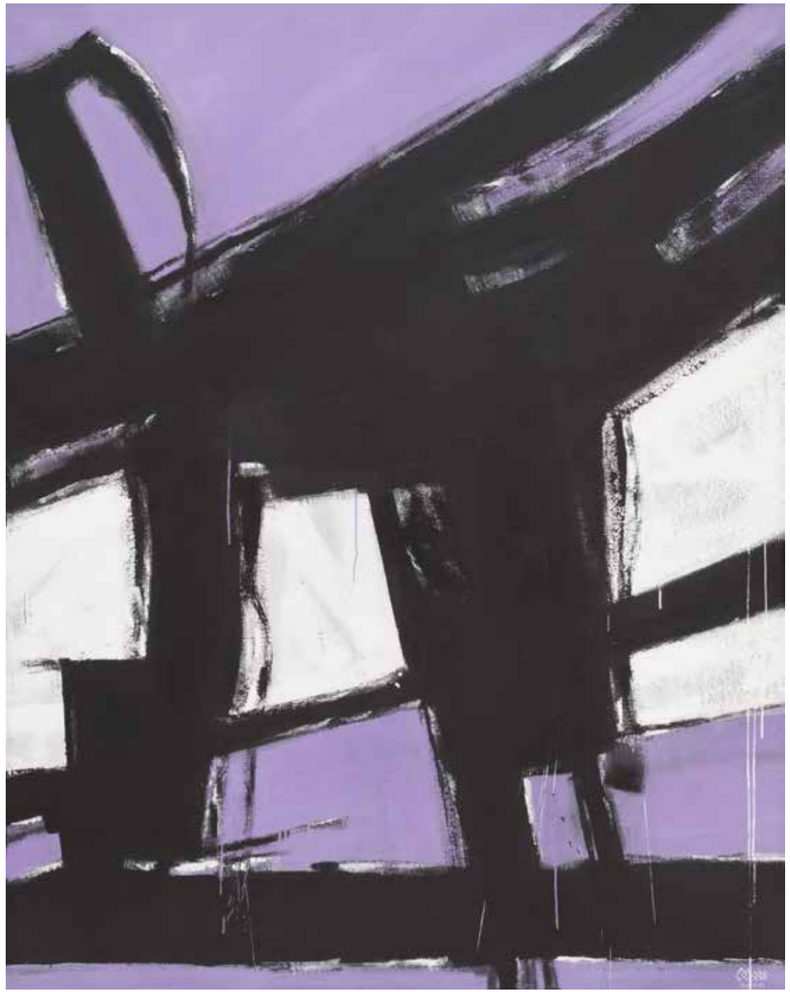


CROQUIS Y CUADRO
G-284 | 1993

Técnica mixta sobre lienzo
190 x 150 cm.

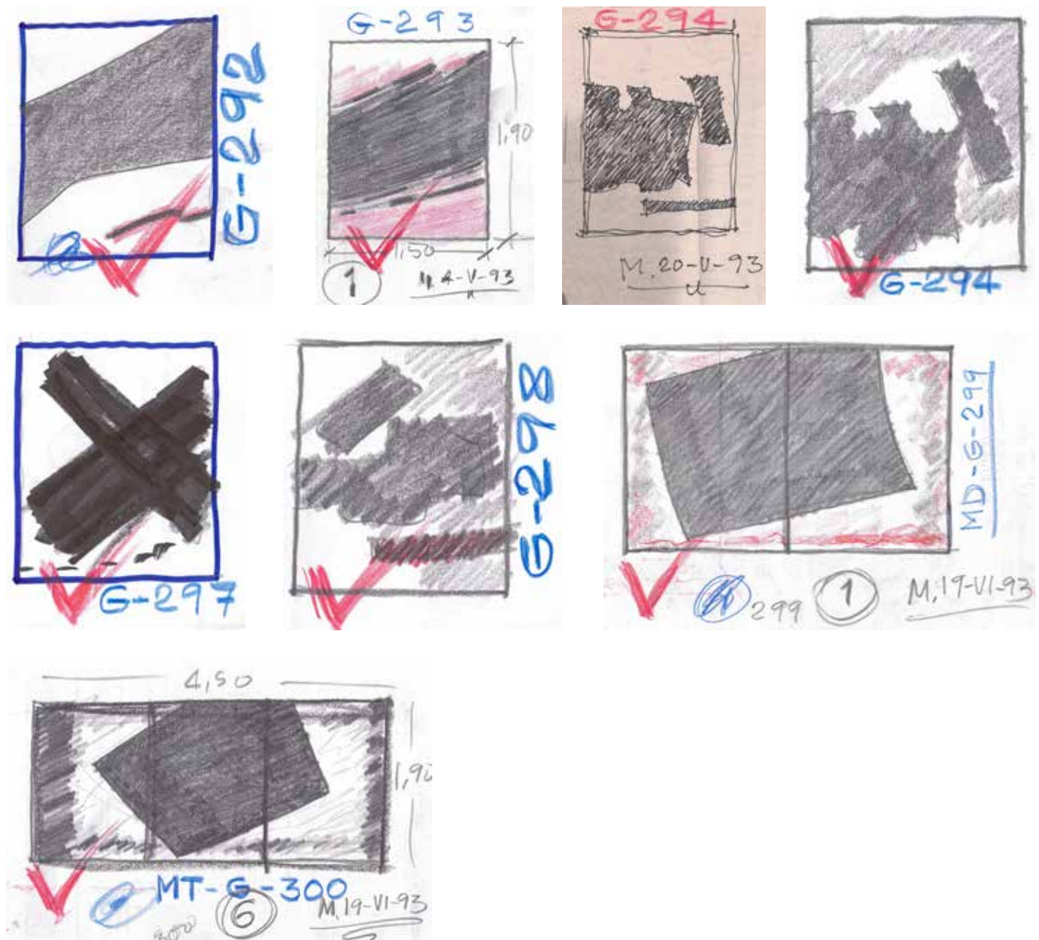


TARJETÓN DE ANUNCIO DE EXPOSICIÓN,
FOTOCOPIA DE PORTADA DE LIBRO Y CROQUIS G-296

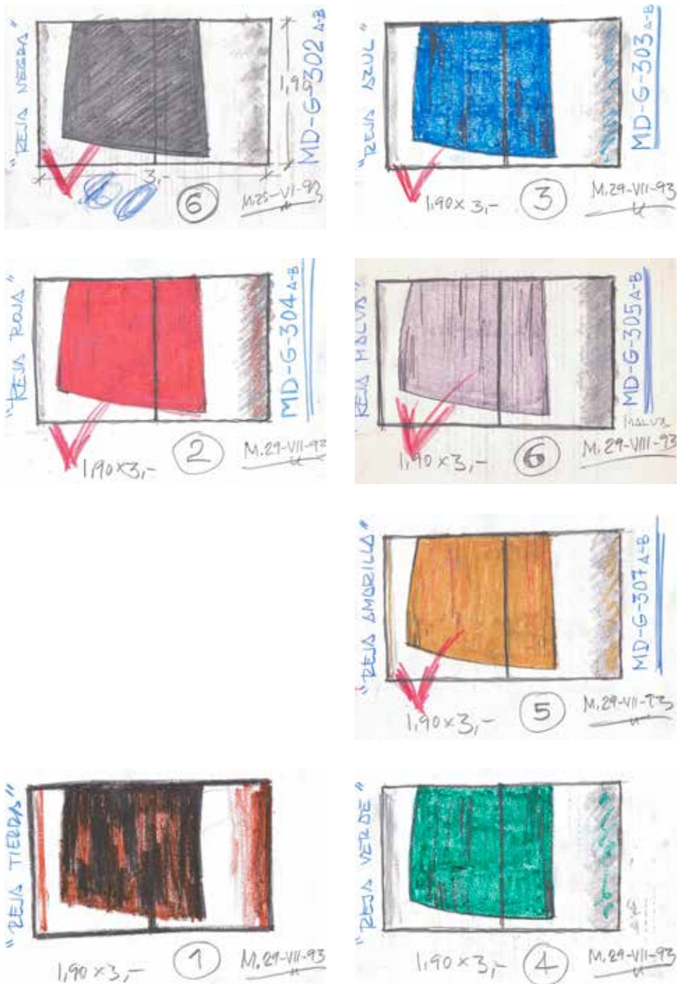


CUADRO G-296 | 1993

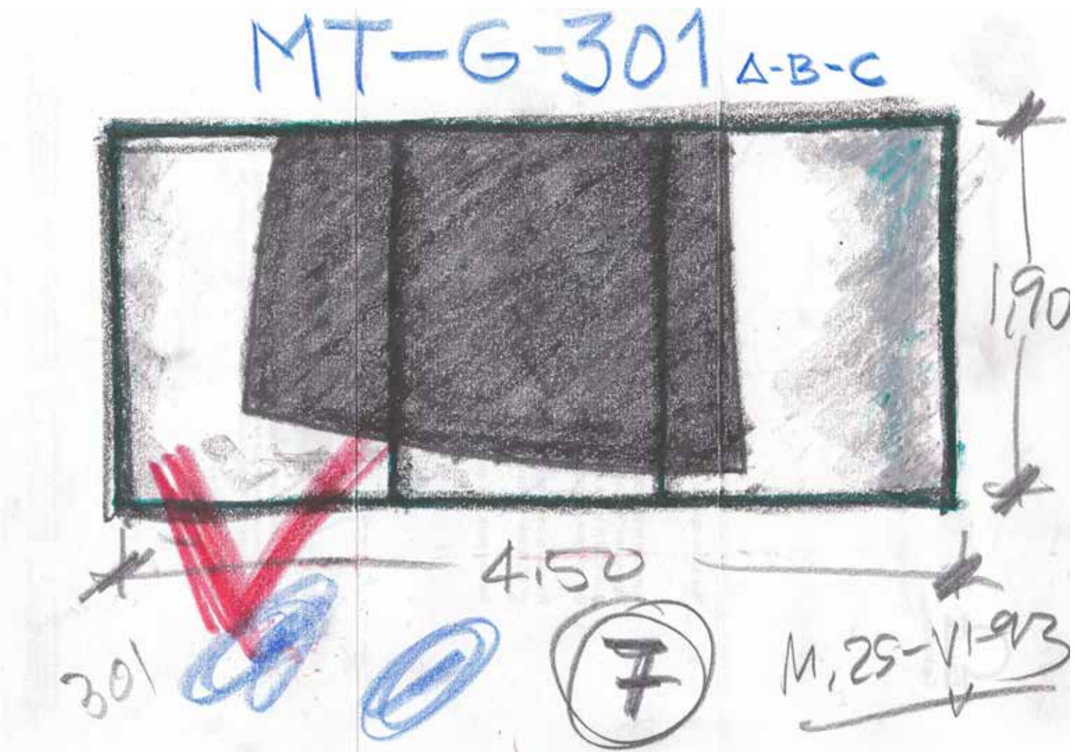
Técnica mixta sobre lienzo
190 x 150 cm.



CROQUIS



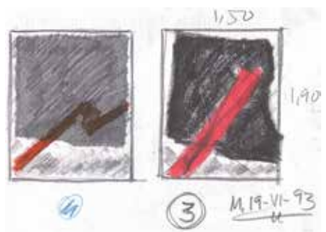
CROQUIS

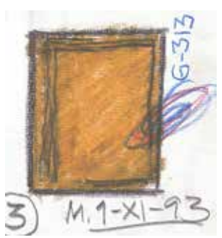


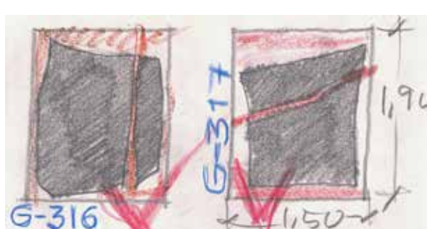
CROQUIS MT-G-301 A-B-C

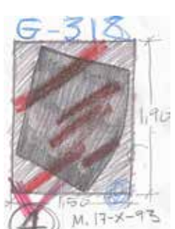
CUADRO
G-301 B | 1993

Técnica mixta sobre lienzo
190 x 150 cm.



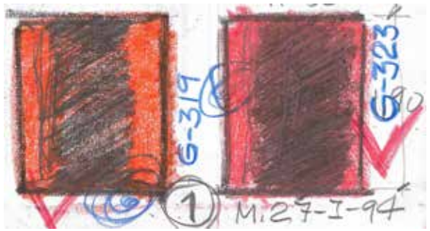


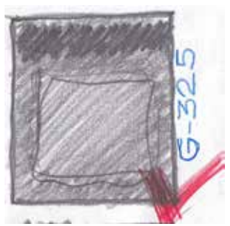


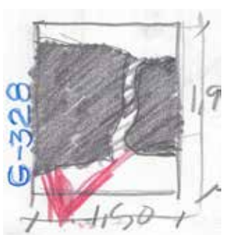


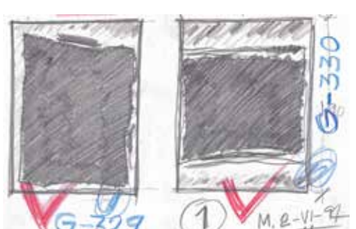
CROQUIS, RECORTE DE PRENSA Y CUADRO G-308 | 1993

Técnica mixta sobre lienzo
190 x 150 cm.



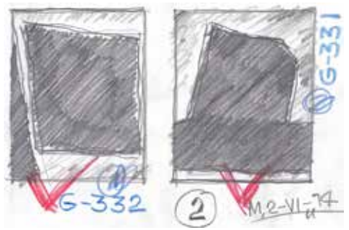


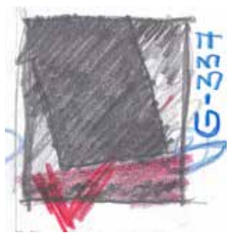


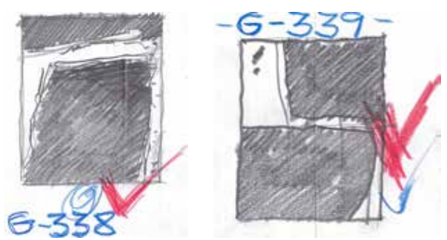


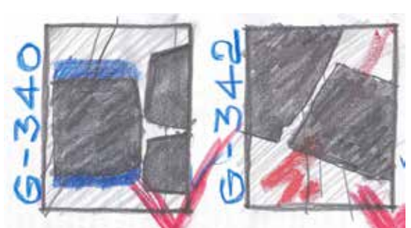
CROQUIS Y CUADRO G-330 | 1994

Técnica mixta sobre lienzo
190 x 150 cm.



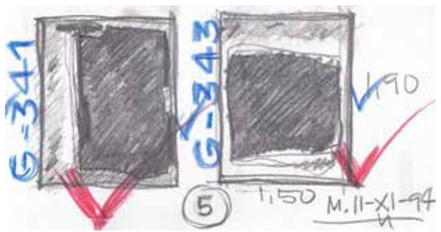






CROQUIS Y CUADROS G-337 Y G-342 | 1994

Técnica mixta sobre lienzo
190 x 150 cm.



El espacio en el plano: Serra y Chillida

Obra de Eduardo Chillida

manuel macias
GALERIA DE ARTE
MIQUEL MAS
Hasta el 31 de marzo de 1994

EL PORTO 25.3.1994

ABC de las artes

Chillida y Serra: lo máximo de lo mínimo

Eduardo Chillida. «Gudrid III», 1975, 89,5 x 116,5

Richard Serra. «Longitude de Richard Serra

Julián GALLEGO

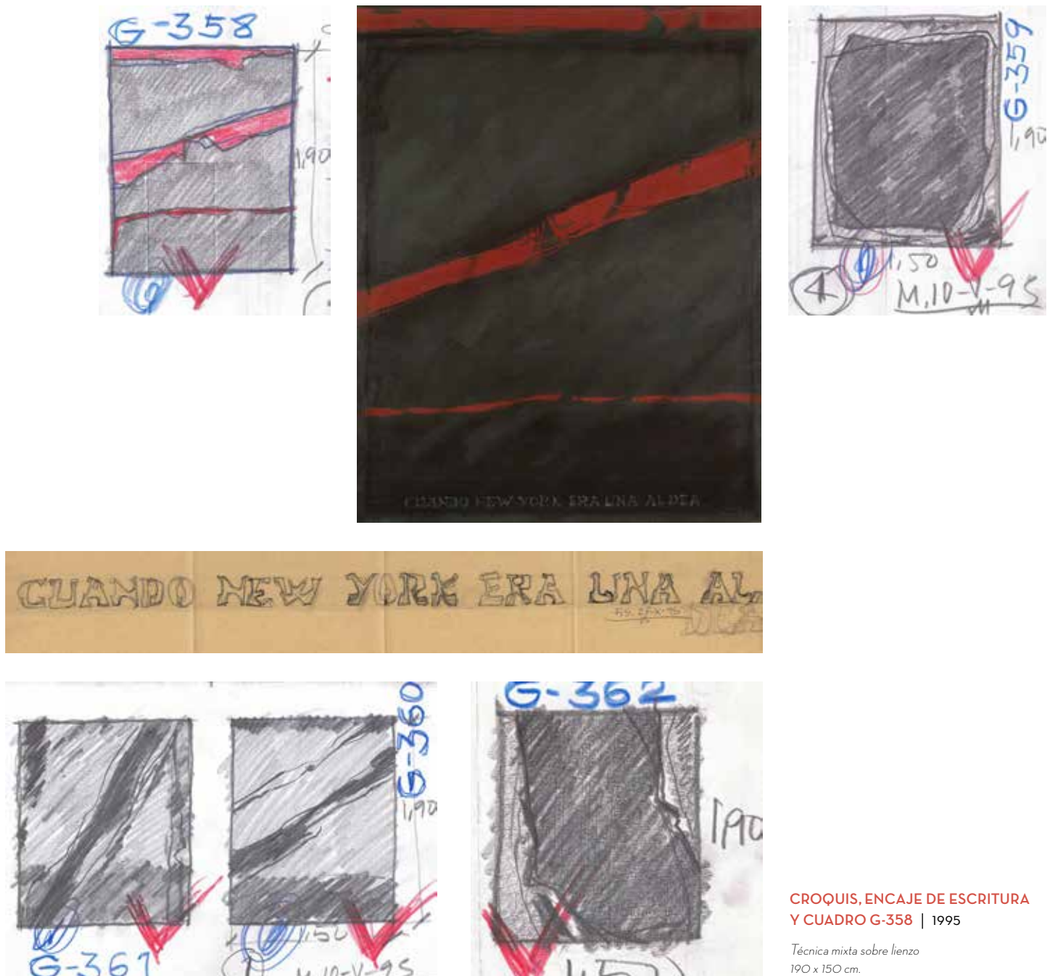
CROQUIS, CUADROS G-344 Y G-345 | 1994

Técnica mixta sobre lienzo
190 x 150 cm.
y recortes de prensa marzo y abril del 94

1995

CROQUIS, CUADROS G-352 Y G-357 | 1995

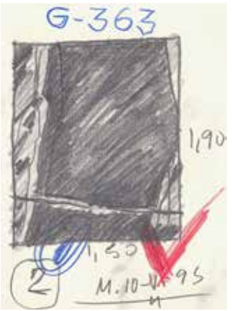
Técnica mixta sobre lienzo
190 x 150 cm.

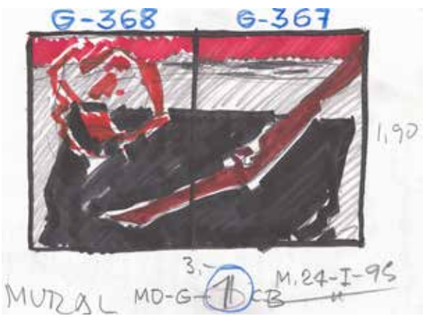


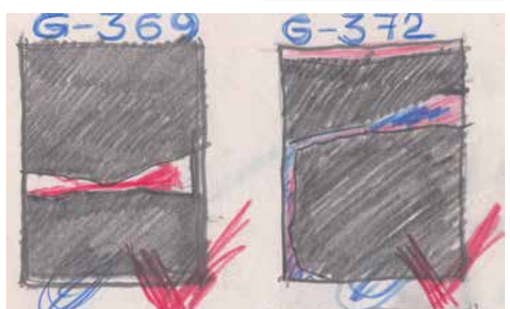
CROQUIS, ENCAJE DE ESCRITURA Y CUADRO G-358 | 1995

Técnica mixta sobre lienzo
190 x 150 cm.
y recortes de prensa marzo y abril del 94

1995

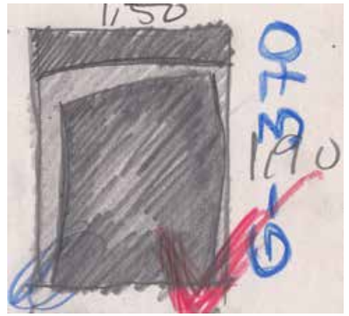


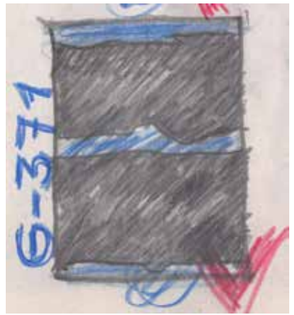


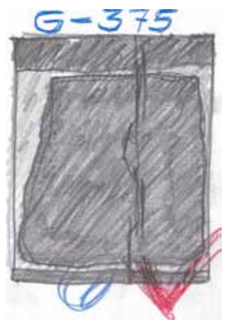


CROQUIS Y CUADROS
G-367 B Y G-369 | 1995

Técnica mixta sobre lienzo
190 x 150 cm.

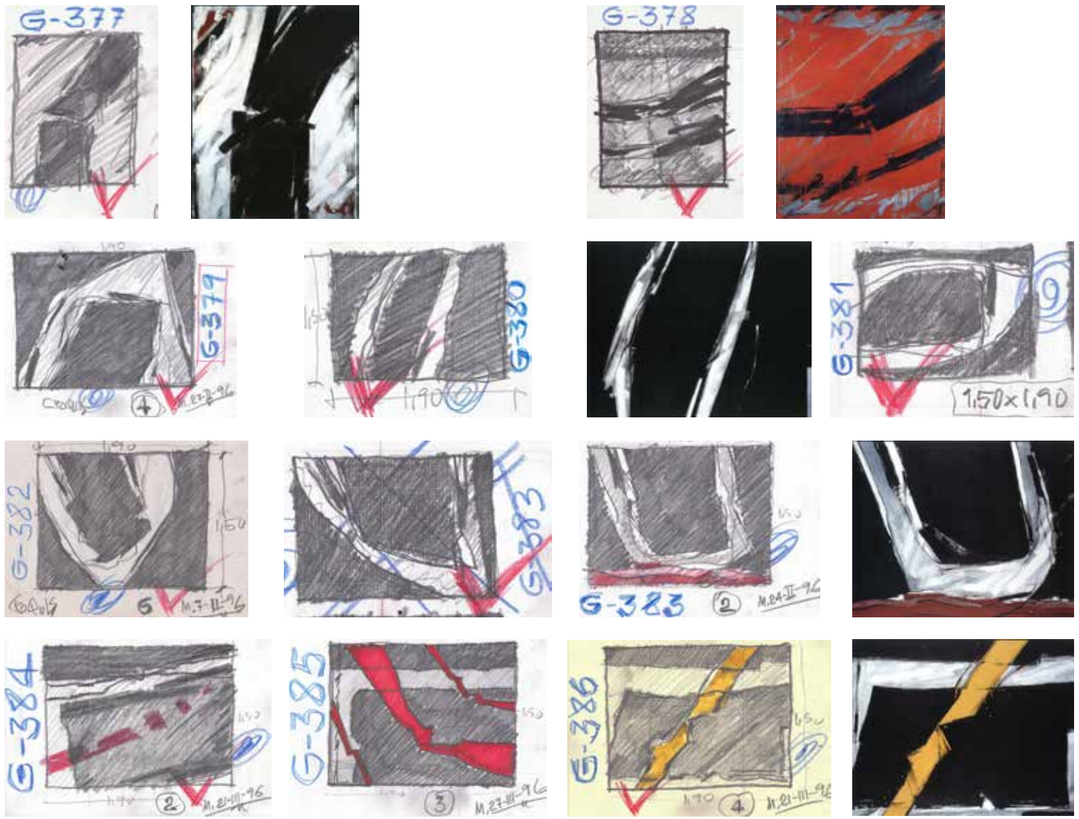






CROQUIS, EPÍGRAFES Y
TÍTULOS DE CUADROS

1996

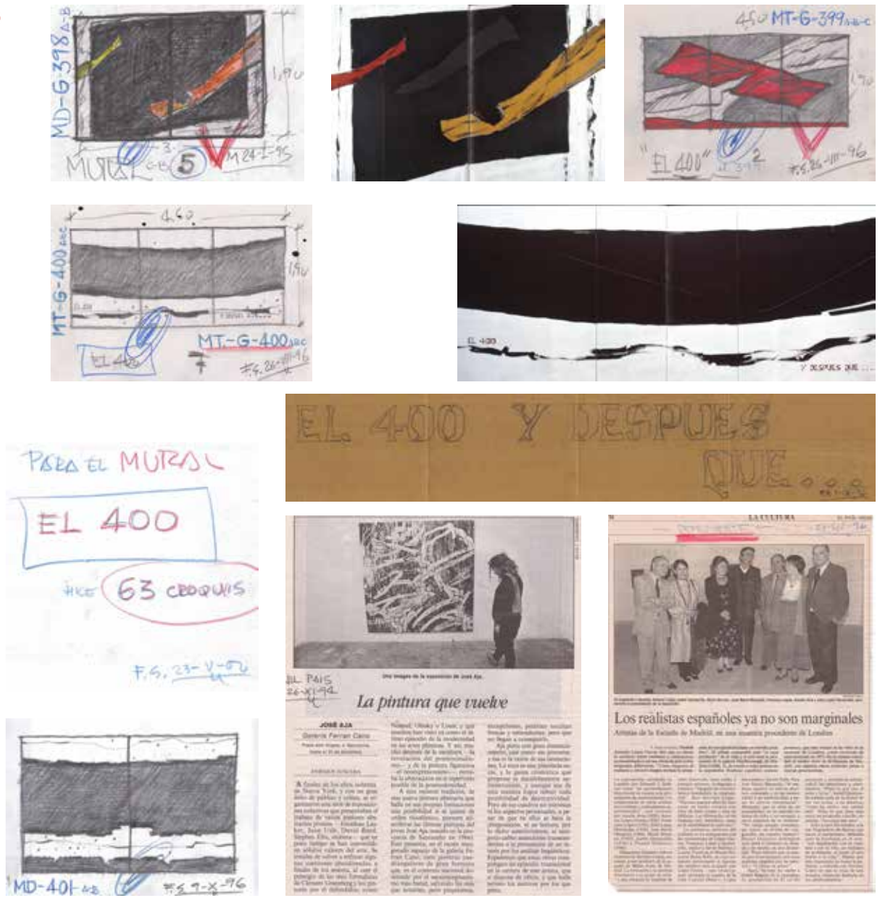


CROQUIS Y CUADROS G-377, G-378, G-380 Y G-386 | 1996

Técnica mixta sobre lienzo
190 x 150 cm. y 150 x 190 cm.

CROQUIS, CUADRO G-358 | 1996

Técnica mixta sobre lienzo
150 x 190 cm. y encaje de escritura.

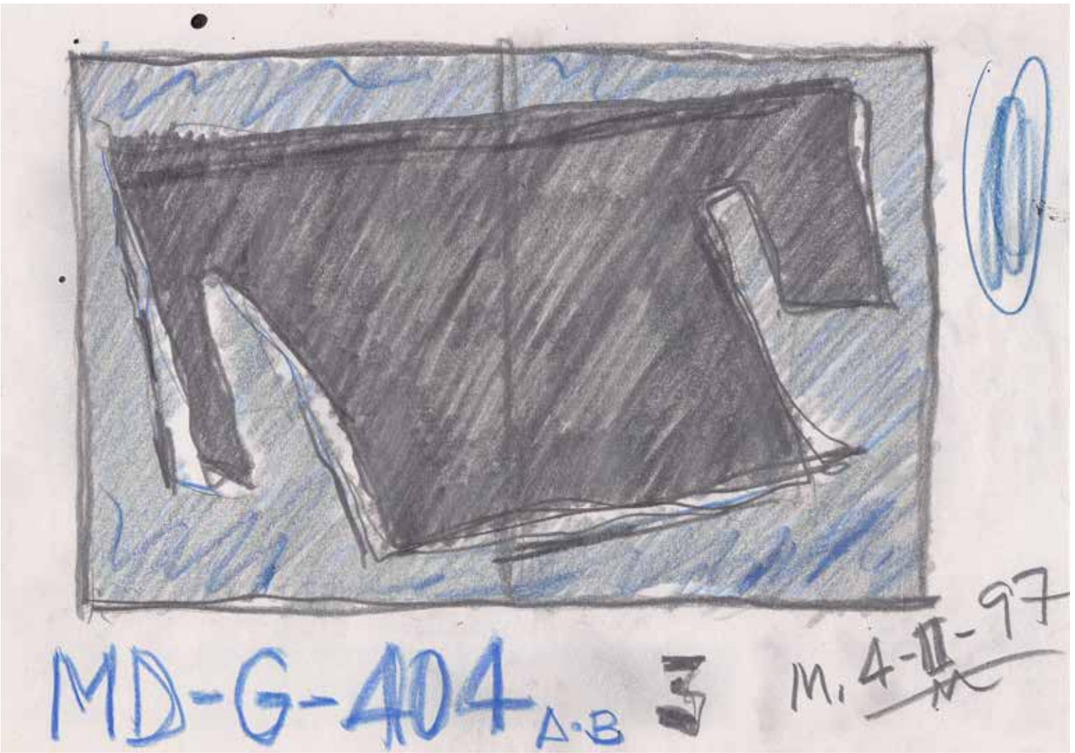


CROQUIS, CUADRO MD-G-398, MT-G-400 | 1996

Técnica mixta sobre lienzo
190 x 300 y 190 x 450 cm, encaje de escritura y recortes de prensa

CROQUIS, CUADRO MD-G-403 | 1997

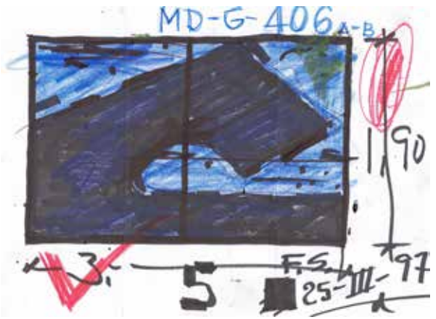
Técnica mixta sobre lienzo
190 x 300 cm, encaje de escritura y recortes periodísticos



CROQUIS

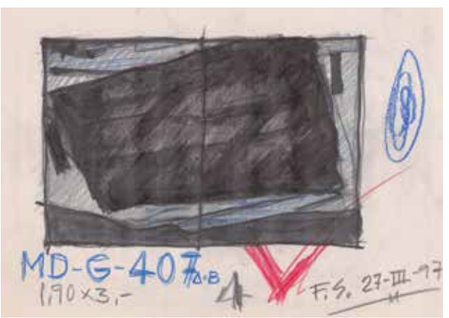
CUADRO MD-G-404 | 1997

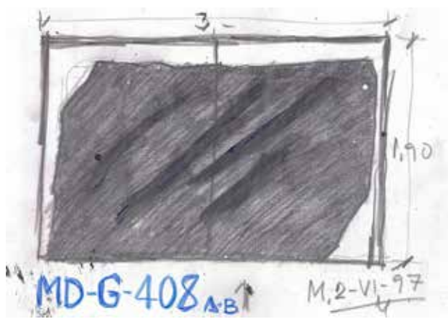
Técnica mixta sobre lienzo
190 x 300 cm.

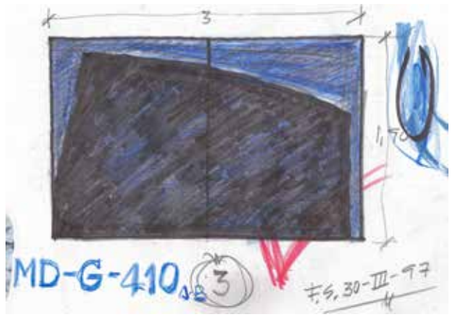


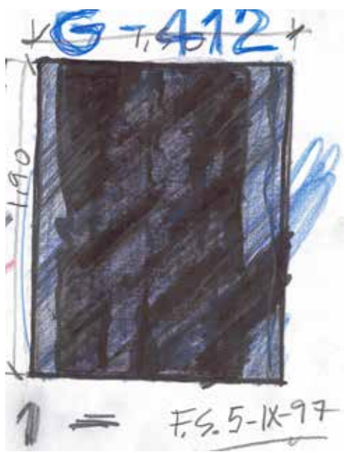
CROQUIS, CUADRO
MD-G-406 | 1997

Técnica mixta sobre lienzo
190 x 300 cm.









Pérez Sánchez critica la "hipertrofia de lo local" en el arte español de hoy

FRITZA JARQUE
San Lorenzo de El Escorial

El curso *La obra de arte entre la historia y la estética*, que se inició ayer en El Escorial, planteó la distinción de obras realizadas con pretensiones utilitarias (propaganda política o religiosa) y, que, gracias a la genialidad de ciertos artistas, han alcanzado un carácter universal. En el curso, dirigido por Mariarita Mena, el profesor Alfonso Pérez Sánchez critica que "la hipertrofia de lo local, en el arte español actual, ha relegado y gritar que las universidades dan quen programas al arte valenciano, extremeño o andaluz. Eso son respuestas y nos hace perder al sentido de lo que entendemos como arte, subcontinentalizado a términos reducidos y mutados".

En el debate titulado *Arte, teoría y política*, Pérez Sánchez se mostró un "romántico universitario", al defender un carácter en las obras de arte frente a "los que de las grandes voces" que llegan de mano de los artistas mercado.

"En España hoy se da mucha importancia a los arte", dijo. "Las autonomías, por ejemplo, se gastan millones todos los años en [illegible] de artistas paisanísimos". La crítica de arte actual tampoco satisface a este experto en arte del siglo XVII. "El lenguaje de los críticos es cruento y arte crudo [illegible] contrario. Hemos perdido los elementos que facilitaban la comprensión del arte", dijo.

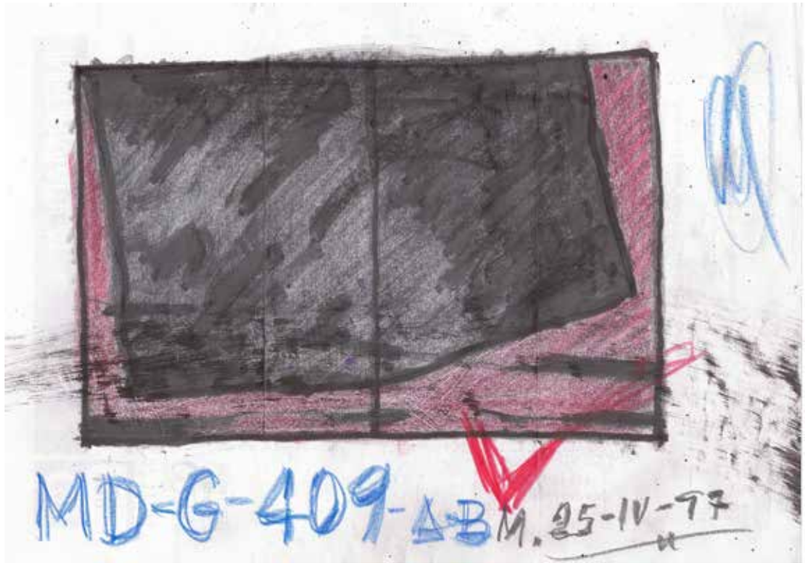
El curso *La obra de arte entre la historia y la estética* propondría a lo largo de esta semana interpretaciones de una relación, analizando la obra de artistas como Velázquez, Goya, Tiziano, Rafael, Dali, Manet y Picasso.

Mariarita Mena, jefa del departamento de pintura española del siglo XVIII y de Goya en el Museo del Prado, hizo una hondura interpretación de *Las meninas*, de Velázquez. Para Mena, el cuadro fue reparado y transformado con un planteamiento que dejó de tener la utilidad política para la que estaba destinado inicialmente. Felipe IV, sin saberse en 1656, tuvo un decidir si debería hacer jurar a una de las infantas, Margarita, ya adolescente, o María Teresa. El cuadro de Velázquez refleja esa duda y la preferencia que mostró en la más joven para la continuación de la dinastía. El nacimiento del infante Felipe Próspero en 1657 alteró la situación y el cuadro dejó de tener valor. En las radiografías del lienzo se ve que en la versión original no aparece el autorretrato del pintor ni el gran lienzo que éste pinta. En su lugar, hay un joven paje o caballero que lleva algo en las manos. Los otros personajes están básicamente iguales, salvo pequeñas alteraciones que hacen pensar que se desarrollaba en ese mismo el principio ritual de beber agua. El acontecimiento que hace a Velázquez retomar esta pintura en su nombramiento como caballero de la Orden de Santiago, que sólo podía ser a año más tarde. Velázquez, temiendo su muerte, se pinta entonces, con permiso del rey, con el hábito de la orden en actitud de pintar un gran cuadro de la escena dominica de las infantas.

El director del gran museo de dibujo, el Albertinas de Viena, Konrad Oberhuber, escogió a Nicholas Poussin, otro artista del XVII, para su interpretación.

Alfonso Pérez Sánchez.

CROQUIS Y RECORTE DE PRENSA

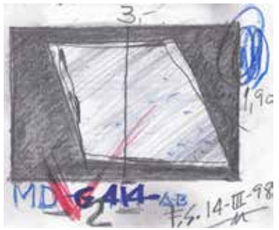


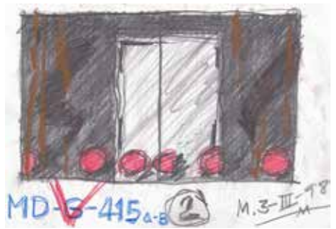
CROQUIS MD-G-409 AB

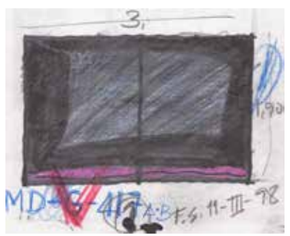
y foto del artista junto al cuadro expuesto en su exposición en el Cuartel del Conde Duque de Madrid en 2000

CUADRO MD-G-409 | 1997

Técnica mixta sobre lienzo
190 x 300 cm.

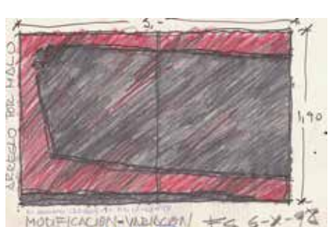


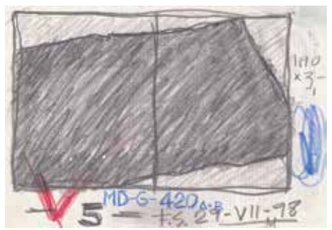




CROQUIS Y CUADROS MD-G-416 Y MD-G-419 | 1998

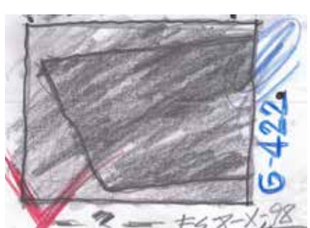
Técnica mixta sobre lienzo
190 x 150 cm.

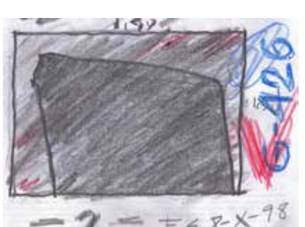


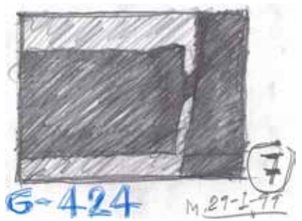


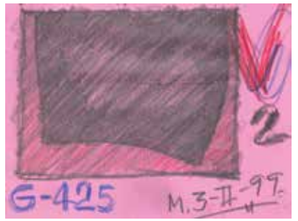
CROQUIS, CUADROS MD-G-420 Y G-422 | 1998

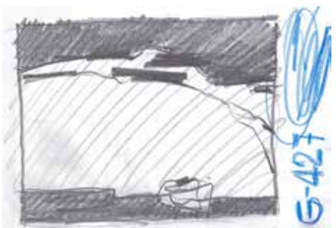
Técnica mixta sobre lienzo
190 x 300 y 190 x 150 cm, y recorte de prensa





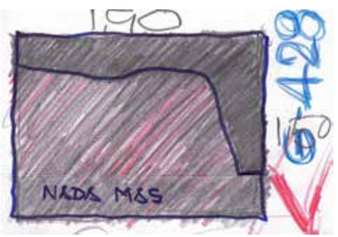


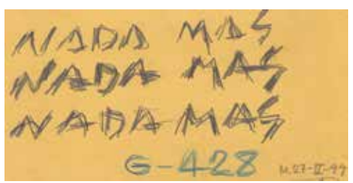


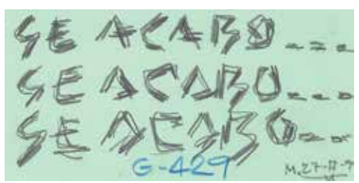


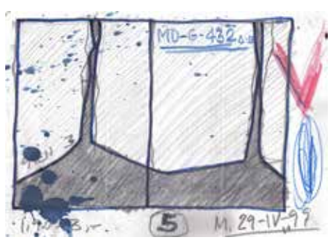
CROQUIS, CUADROS G-427 Y G-432 | 1999

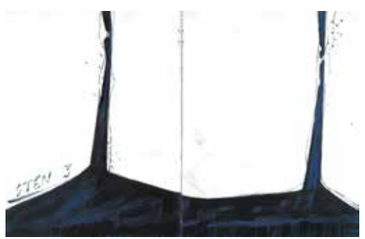
Técnica mixta sobre lienzo
190 x 150 y 190 x 300 cm, y textos

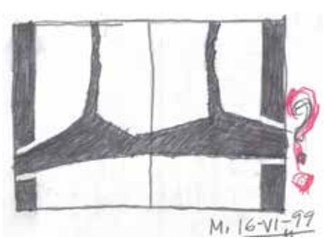


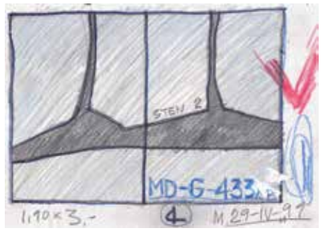


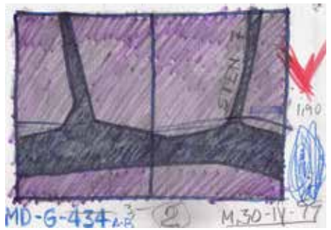






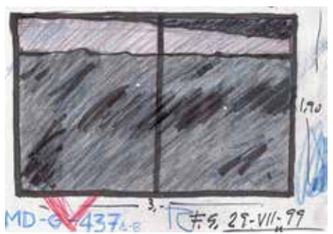


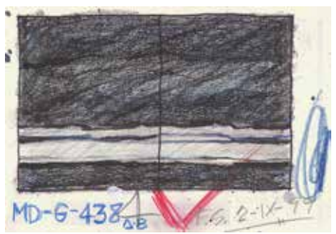


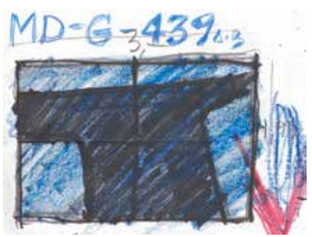


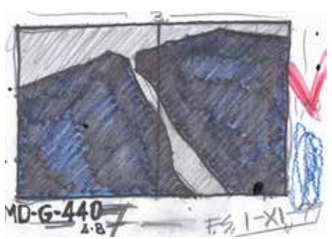
CROQUIS, CUADROS MD-G-438, MD-G-439 Y MD-G-441 | 1999

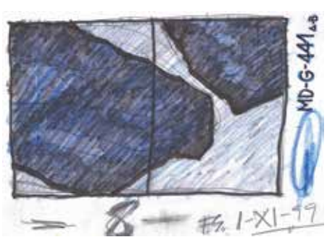
Técnica mixta sobre lienzo
190 x 300 cm.

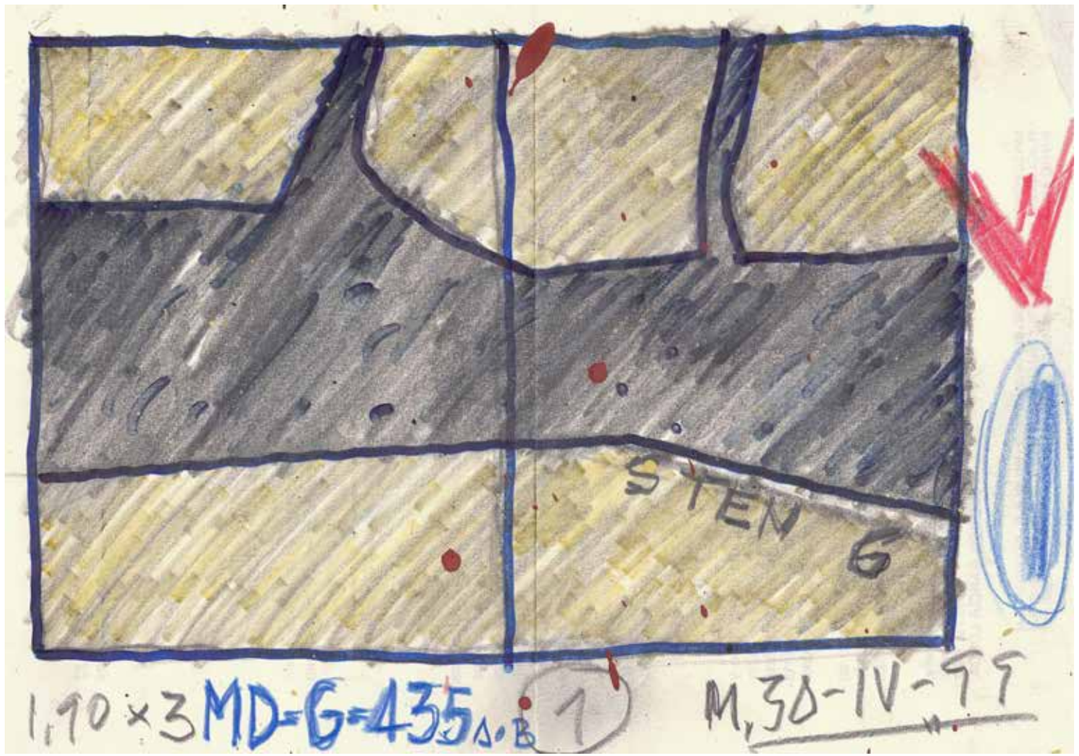








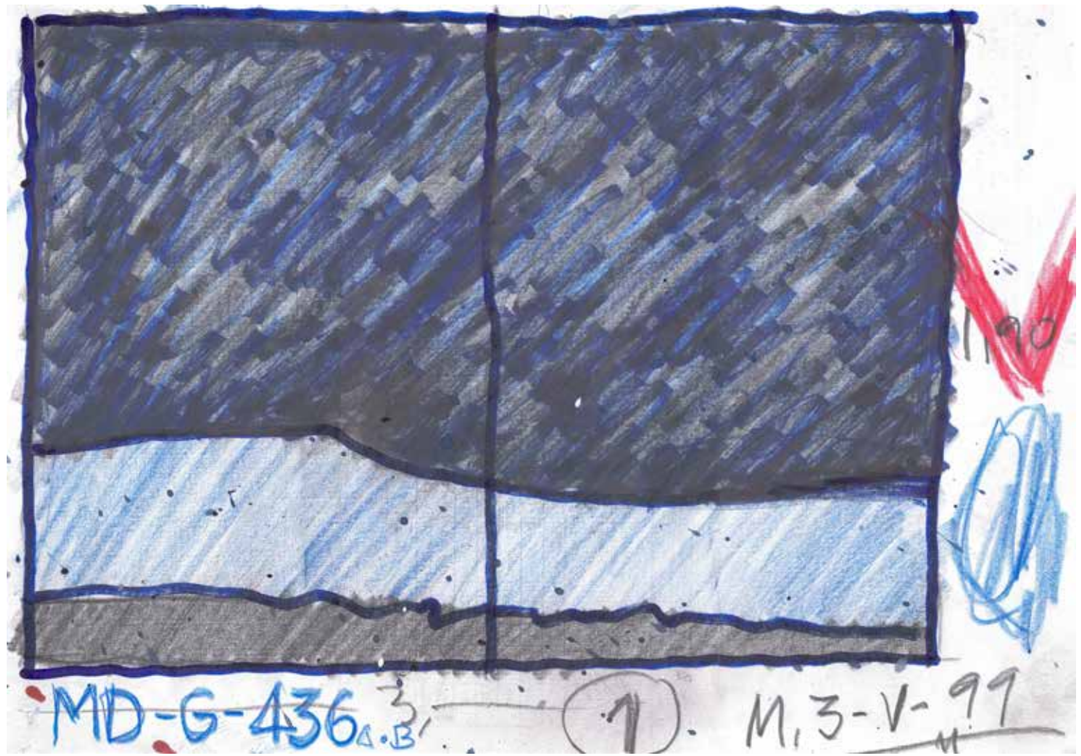




CROQUIS MD-G-435 A-B

CUADRO MD-G-435 | 1999

Técnica mixta sobre lienzo
190 x 300 cm.

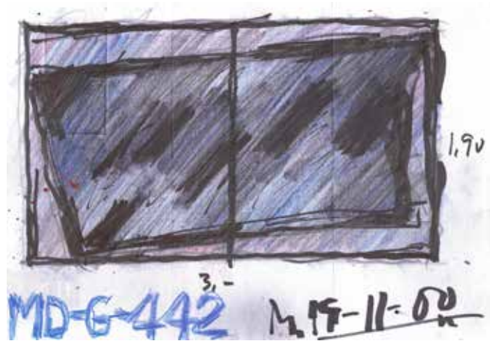


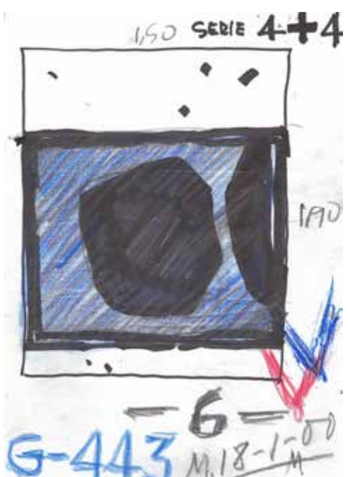
CROQUIS MD-G-436 A-B

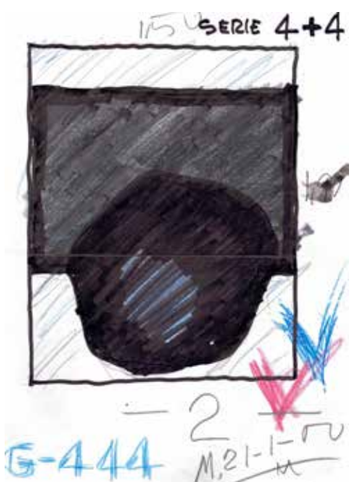
CUADRO MD-G-436 | 1999

Técnica mixta sobre lienzo
190 x 300 cm.

2000





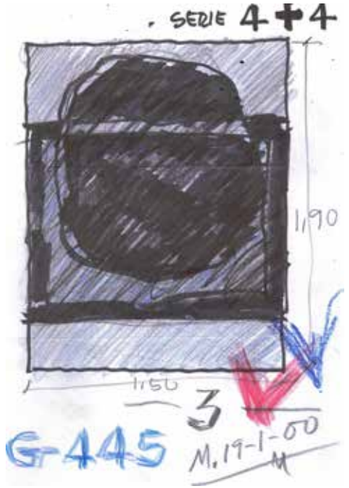


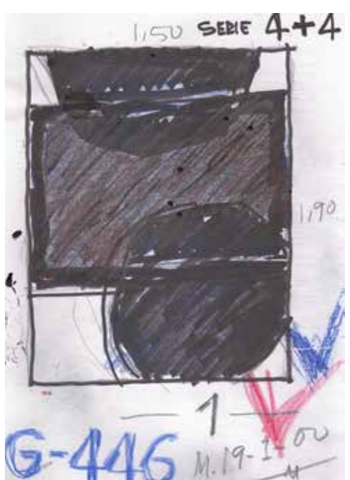
CROQUIS, CUADRO MD-G-442 | 2000

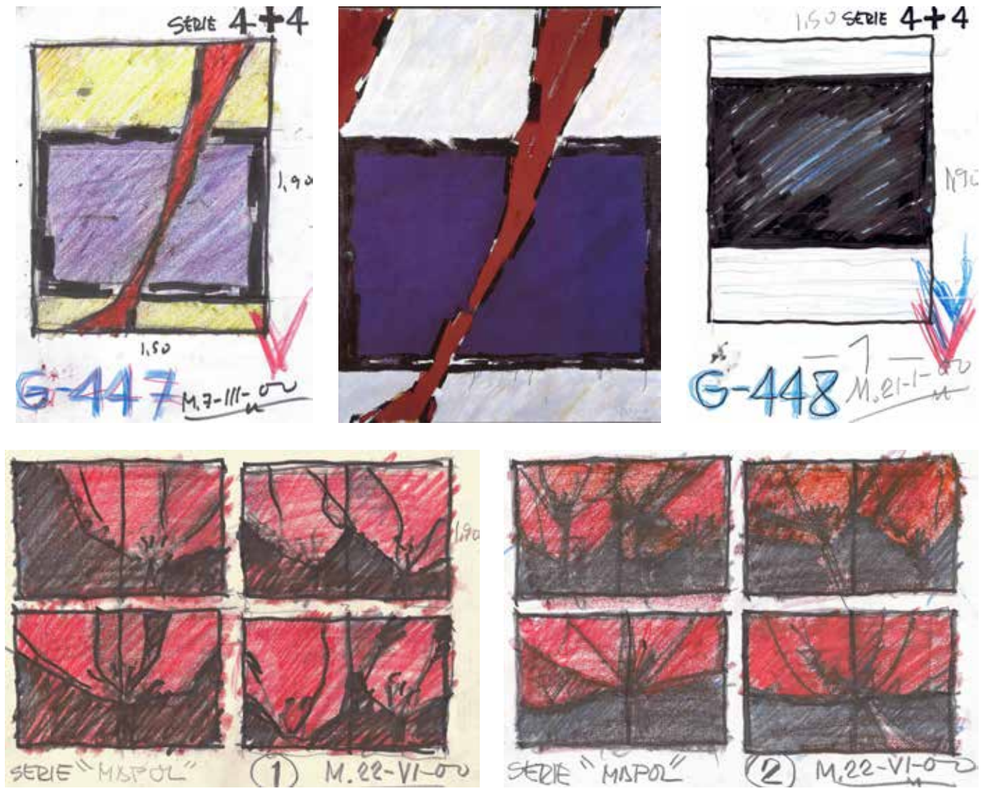
Técnica mixta sobre lienzo
190 x 300 cm.

CROQUIS, CUADROS MD-G-445
Y MD-G-446 | 2000

Técnica mixta sobre lienzo
190 x 300 cm. y recortes de prensa



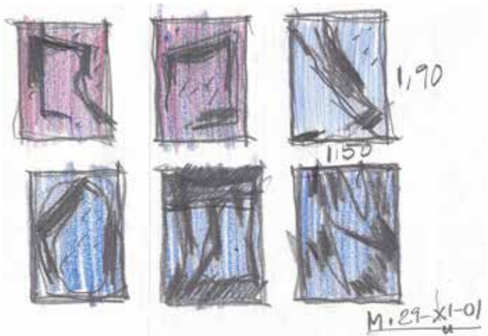


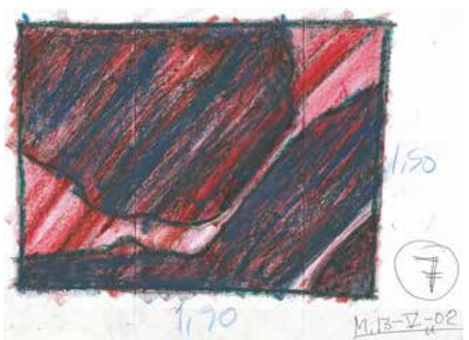


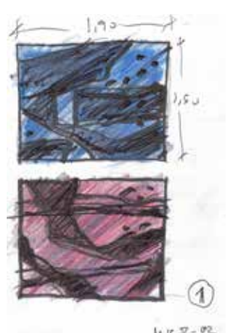
CROQUIS, CUADRO
MD-G-447 | 2000

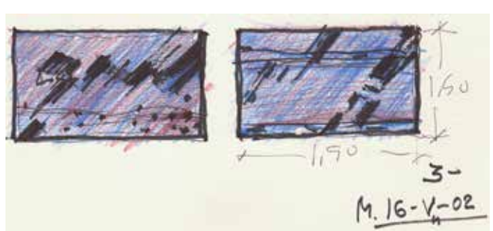
Técnica mixta sobre lienzo
190 x 300 cm..

Fotografía del artista y su esposa en la exposición de su obra en el Cuarte del Conde Duque de Madrid en Noviembre de 2000.

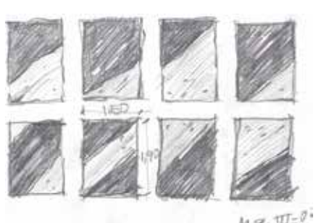


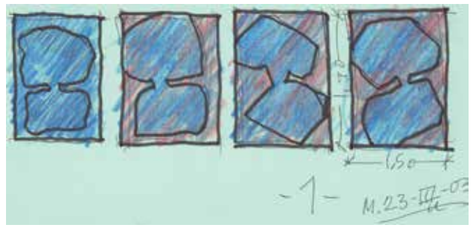


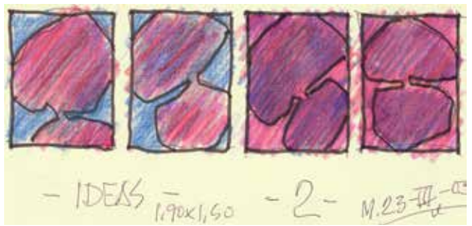


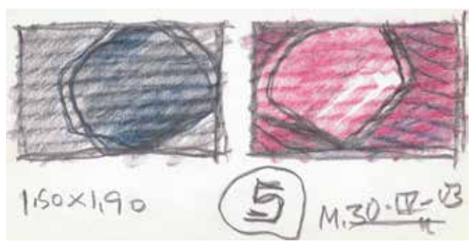


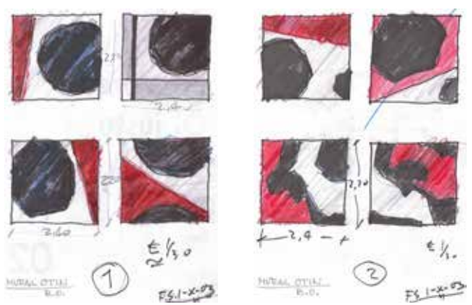
CROQUIS



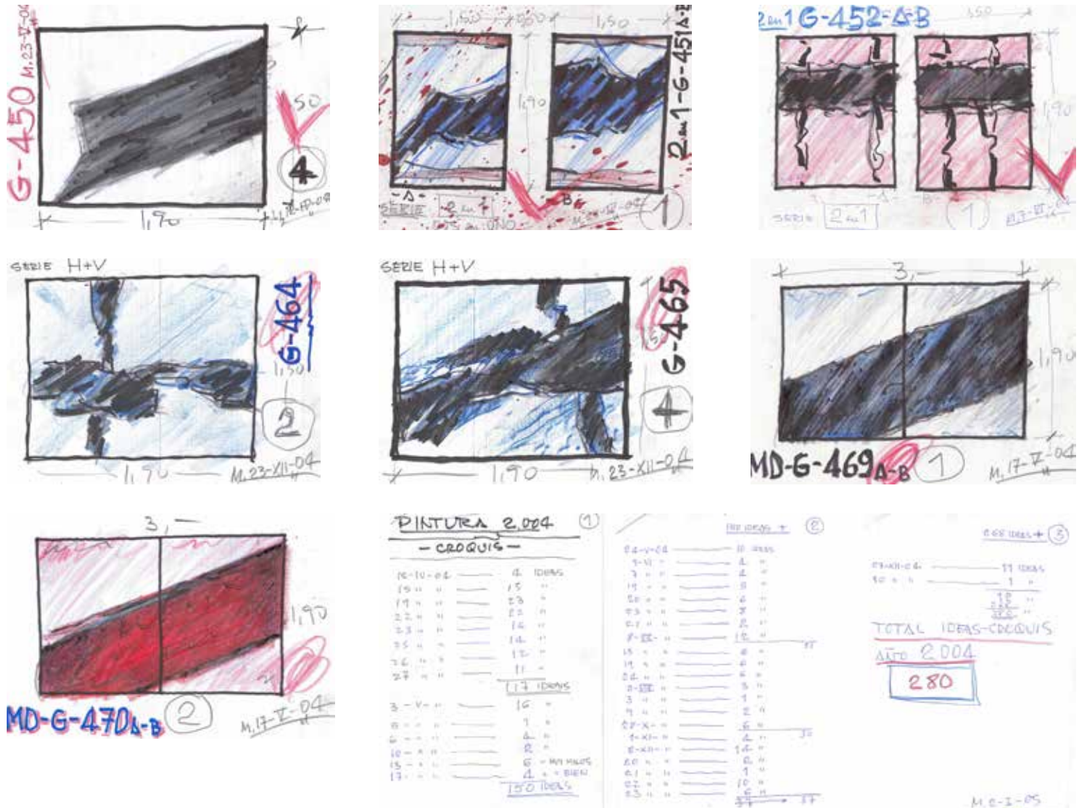




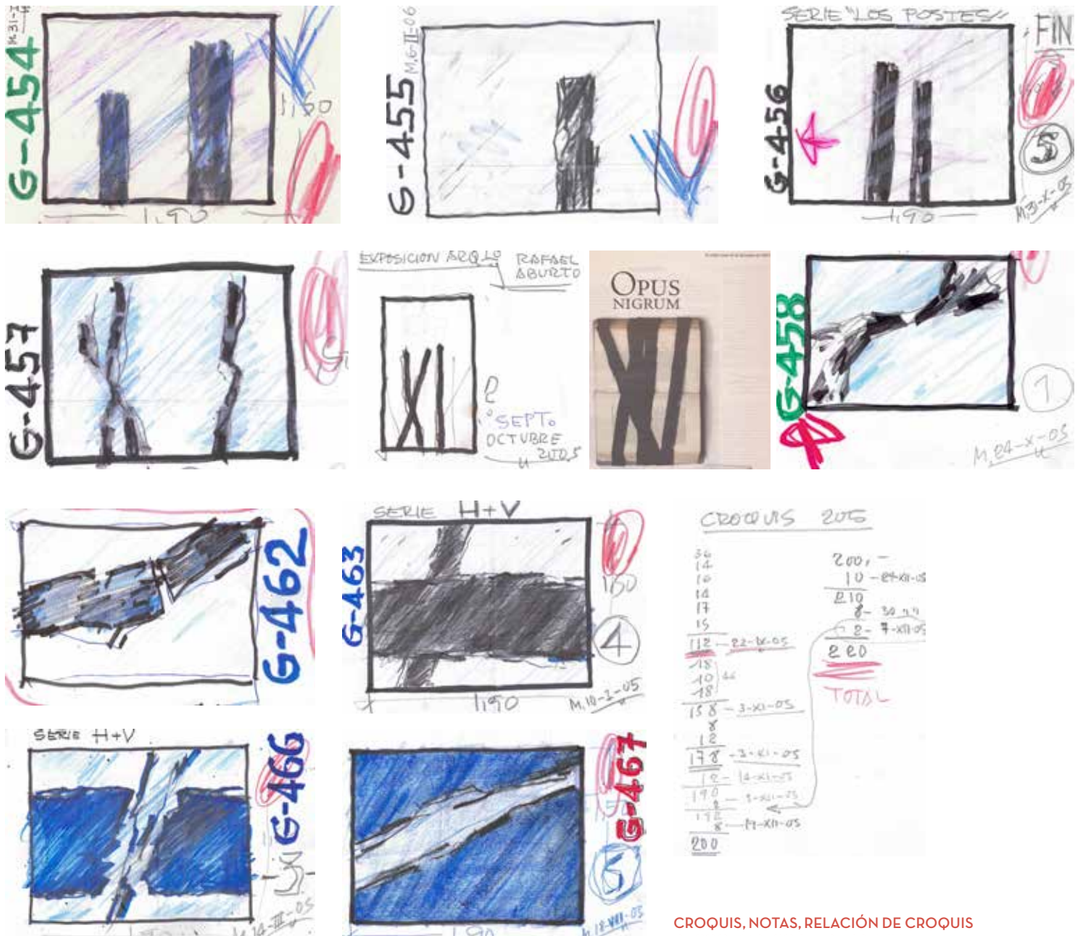




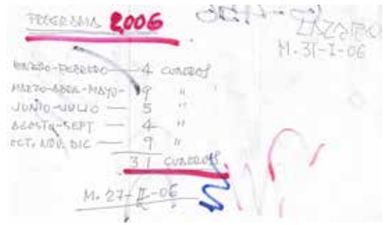
CROQUIS Y RECORTES DE PRENSA

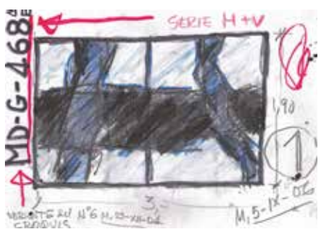


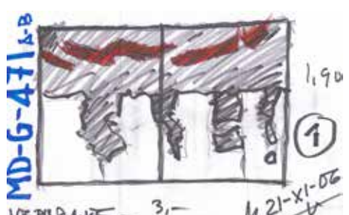
CROQUIS, RELACIÓN DE CROQUIS DE 2004 Y RECORTE DE PRENSA

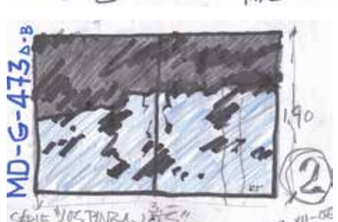


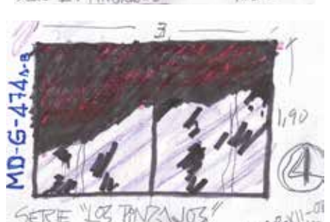
CROQUIS, NOTAS, RELACIÓN DE CROQUIS DE 2005 Y RECORTE DE PRENSA



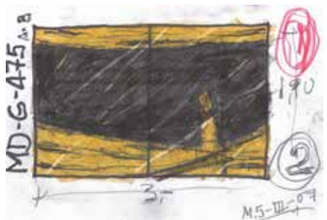


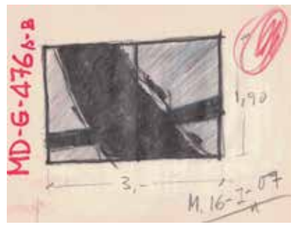


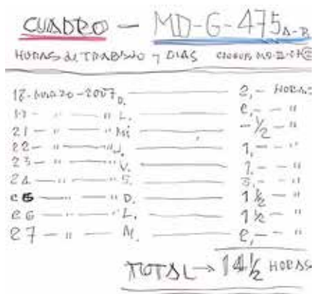




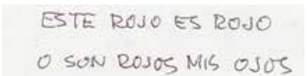
PROGRAMA DE ACTIVIDAD PARA 2006, CROQUIS Y RELACIÓN TIPO DE TRABAJO DE UN CUADRO

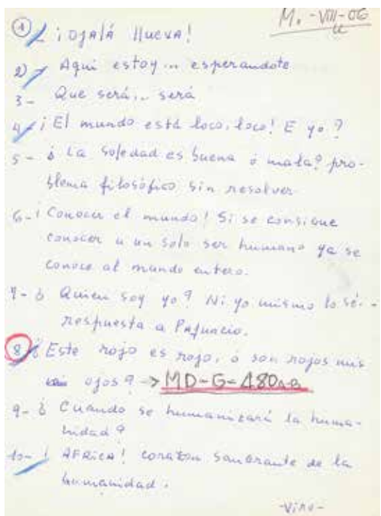




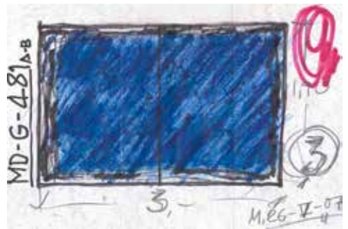


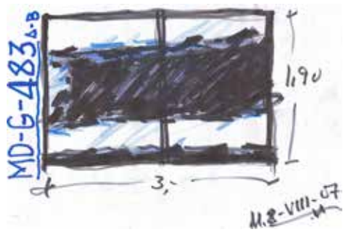
CROQUIS Y PLANES DE TRABAJO

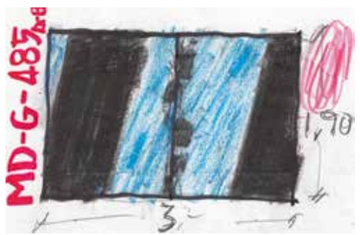


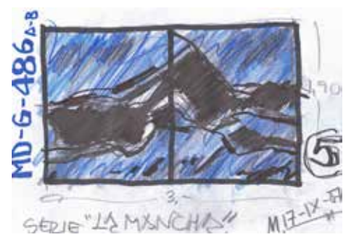


CROQUIS Y NOTAS PARA EL CUADRO MD-G-480 Y RECORTE DE PRENSA

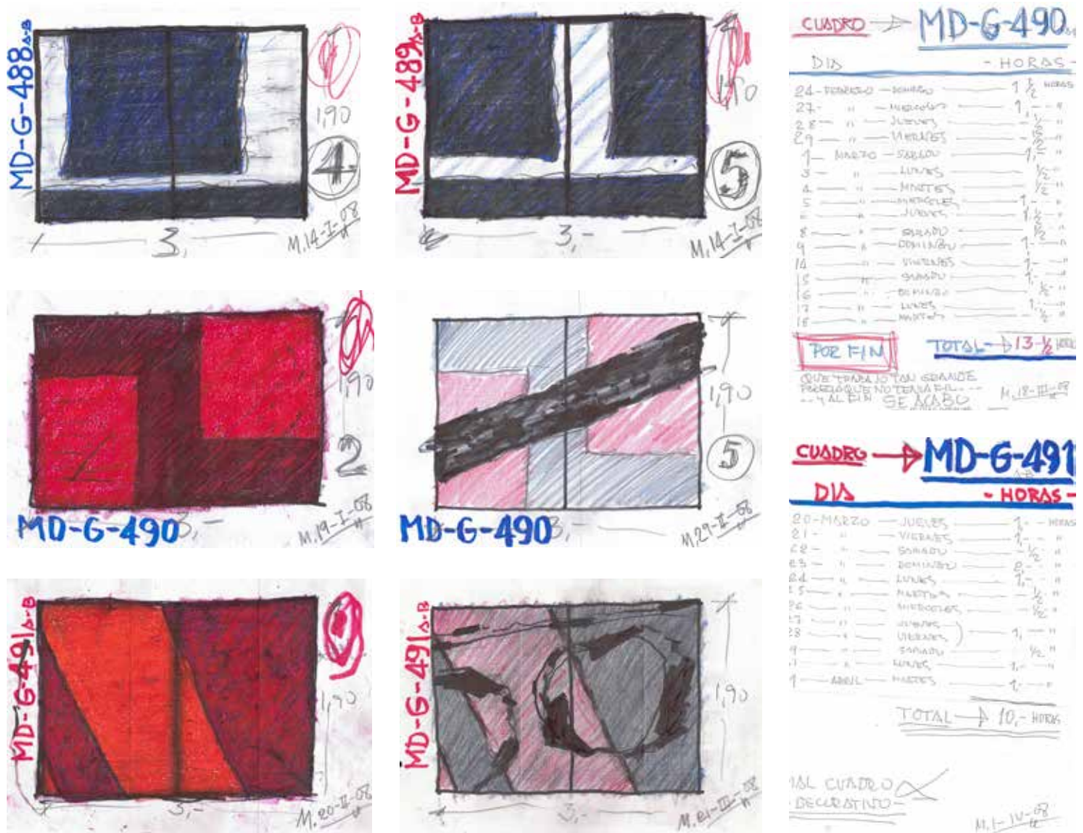




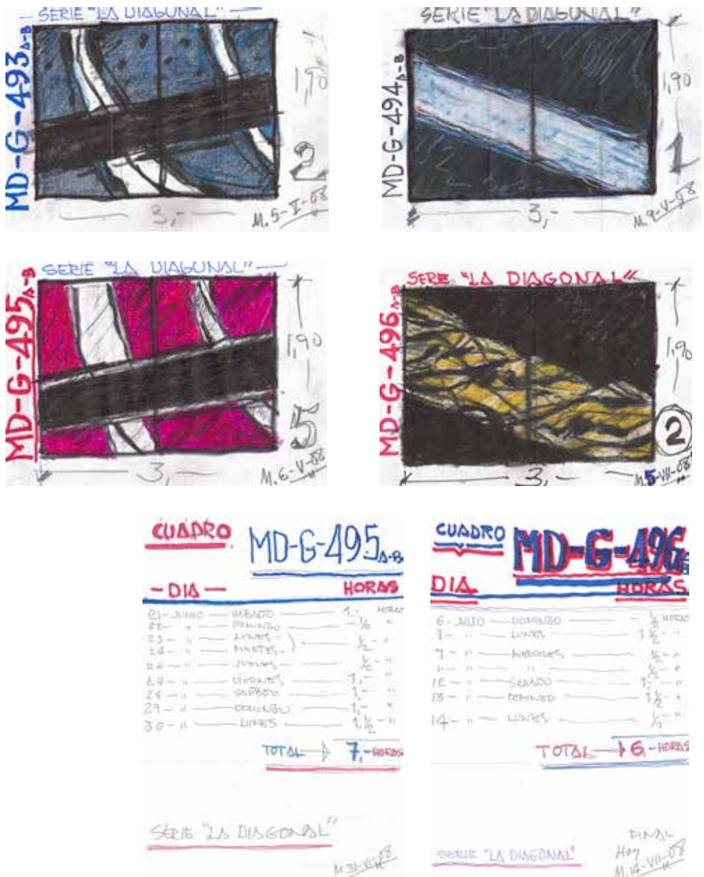




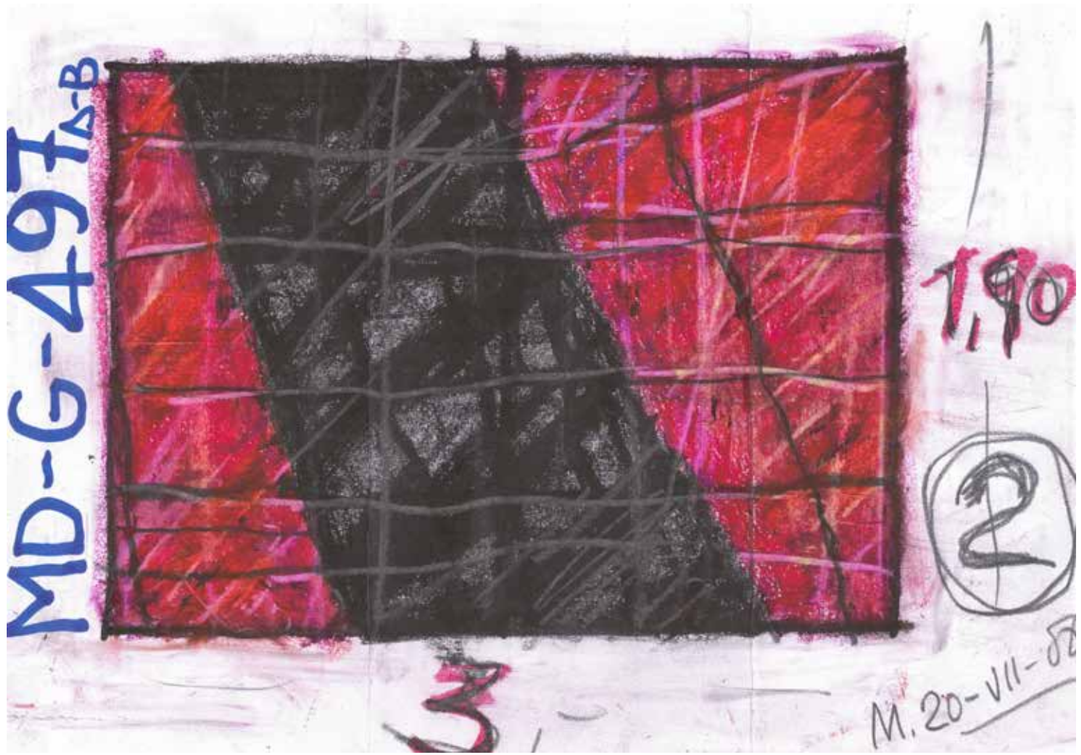
CROQUIS Y RECORTES DE PRENSA



CROQUIS Y RELACIONES
DE TRABAJOS



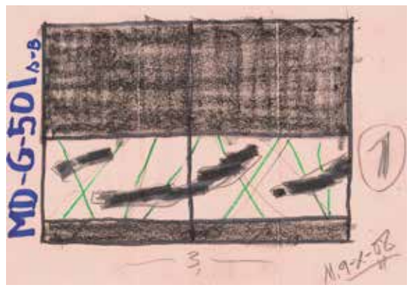
CROQUIS, RELACIONES DE TRABAJOS Y
RECORTE DE PRENSA



CROQUIS

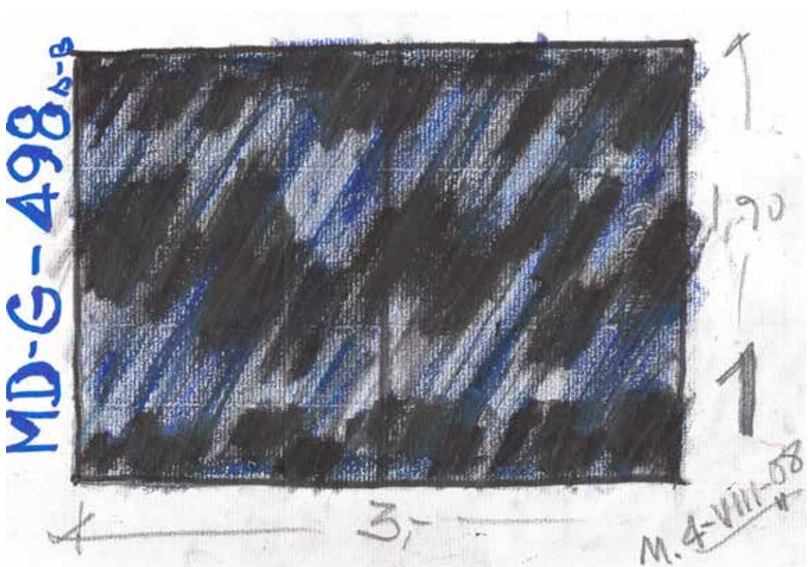
CUADRO MD-G-497, "TESTAMENTO" | junio de 2008

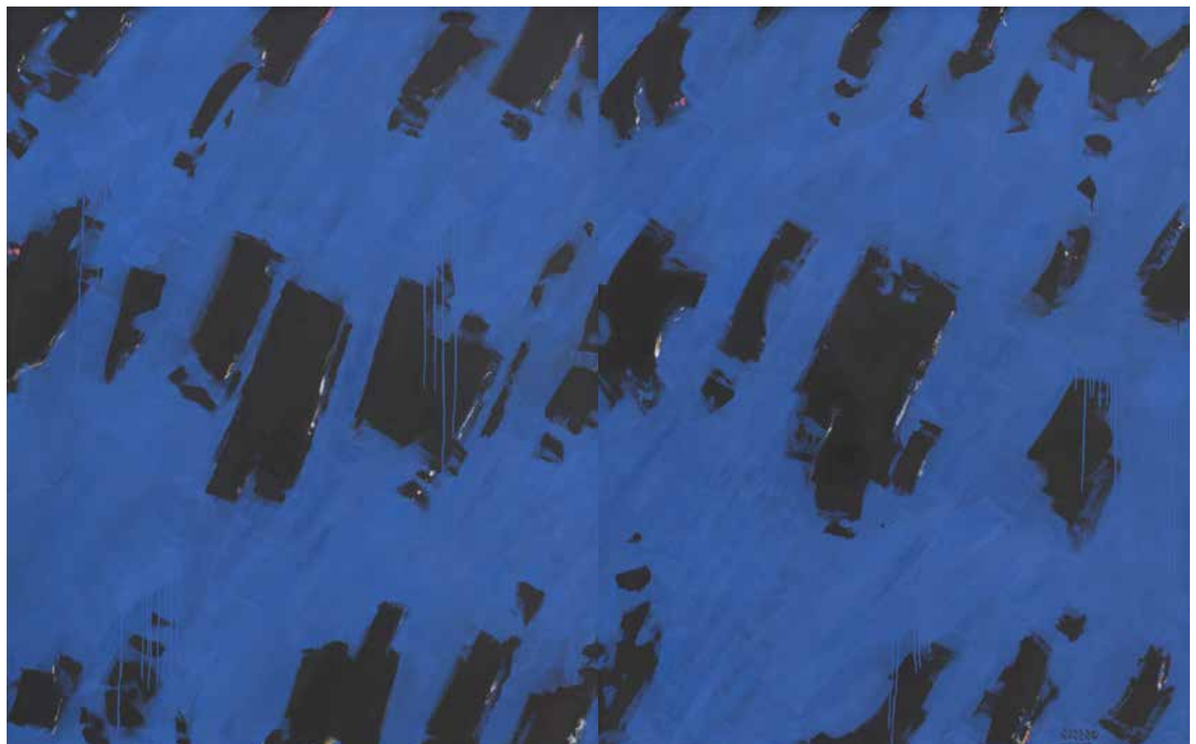
Díptico técnica mixta sobre lienzo
190 x 300 cm.



CROQUIS MD-G-498 A-B

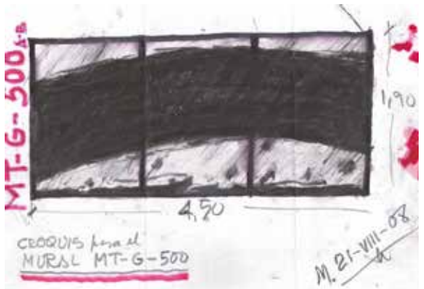
(El cuadro está marcado como MD-G-501 pero es obvio que se corresponde con el 498).



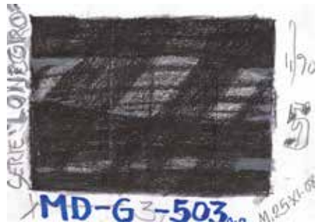


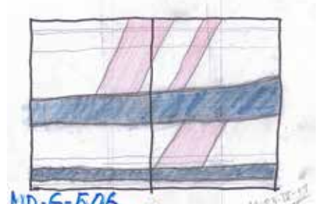
CUADRO MD-G-501 (¿498?), "TESTAMENTO" | octubre de 2008

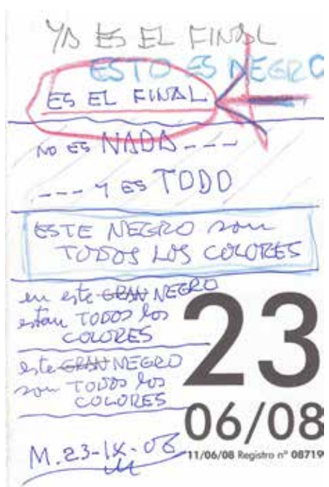
Técnica mixta sobre lienzo
190 x 300 cm.

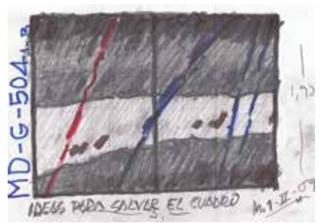


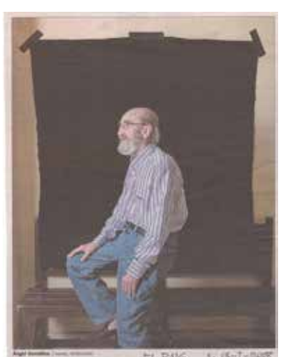
CROQUIS Y RELACIONES DE TRABAJO





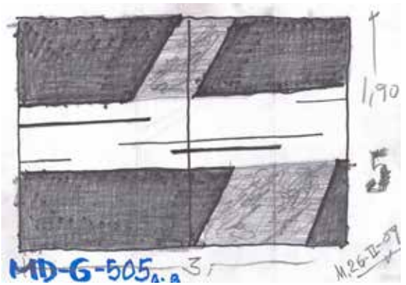


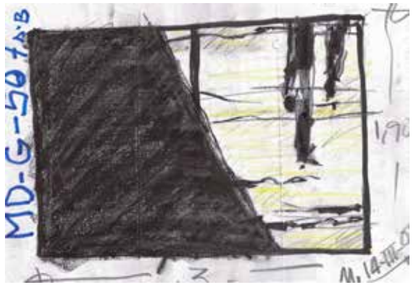


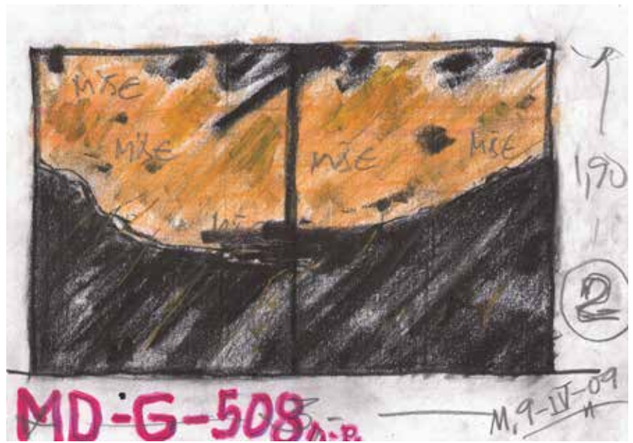


CROQUIS

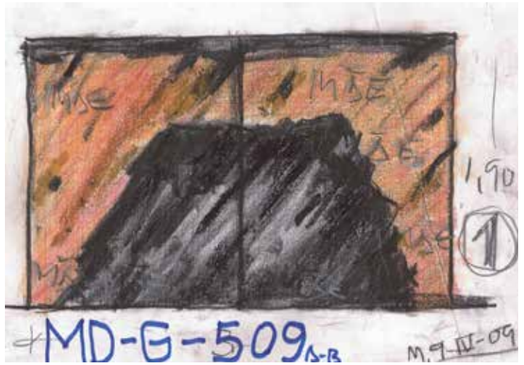
(el 503 se terminará en enero del 2009 y el 504 y el 506 se redefinen también en 2009), relación de trabajo, notas y recorte de prensa



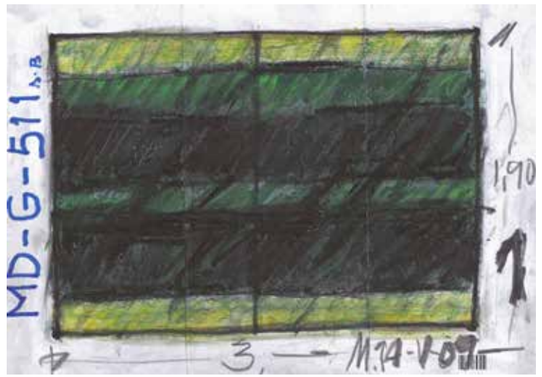




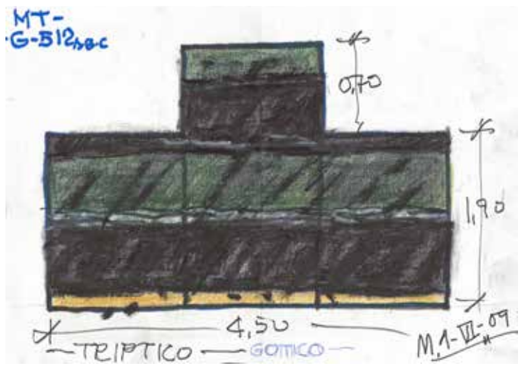
CROQUIS Y RELACIÓN DE TRABAJO CON
NOTA: "MIGUEL LOGROÑO HA MUERTO"

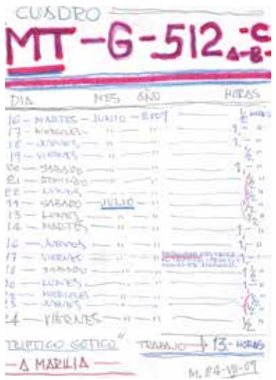


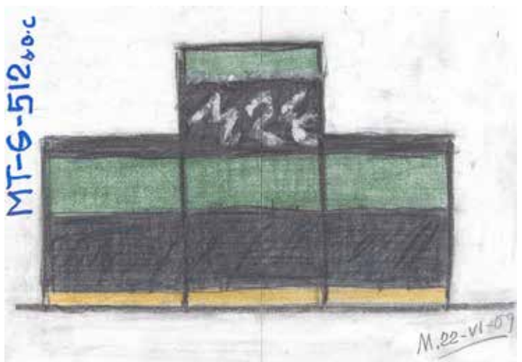
CROQUIS, RELACIONES DE TRABAJO ANOTADAS Y
FOTOGRAFÍA DEL ARTISTA TRABAJANDO EN EL MD-G-509
(ESCRIBIENDO MÃE (MADRE EN PORTUGUÉS))



CROQUIS Y RELACIÓN DE TRABAJO ANOTADA







CROQUIS DEL TRÍPTICO GÓTICO DEDICADO A MARILIA, ESPOSA DEL ARTISTA, RELACIÓN DE TRABAJO ANOTADA, FOTOGRAFÍA DE MARILIA Y PÁGINA DEL CALENDARIO

MUVa

Museo
Universidad de Valladolid

MUVa
Museo
Universidad de Valladolid

Universidad de Valladolid