# LA PINTURA DE JUAN BARJOLA. COLECCIÓN DEL ARTISTA (1959-1986)

***Javier Barón***

La exposición presentada en las nuevas salas del Museo de Bellas de Asturias reúne un nutrido conjunto de pinturas de Juan Barjola (Torre de Miguel Sesmero –Badajoz-, 1919), escogidas de la colección del artista. Presentar una retrospectiva de un pintor a través de las obras de su colección personal no es, en modo alguno, un hecho neutro, de manera que merece algún comentario. Ante todo parece esta muestra anticipo de lo que significará la colección de obras –donadas generosamente por el artista al Principado de Asturias-, que habrán de constituir los fondos del futuro museo ubicado en el palacio y capilla de la Trinidad (Gijón)

La proximidad entre Asturias y Barjola que está en el origen de la donación, y que se explica en virtud de determinados pormenores biográficos el más importante de los cuales es la condición asturiana de la mujer del pintor, Honesta Fernández Calzón, justifica también el hecho de que la muestra no parta de una exigencia historiográfica rigurosamente establecida con arreglo a una adecuada representación de todas las épocas del artista –tarea que llevará a cabo, en cambio, el Museo de Arte Contemporáneo en su retrospectiva dedicada al pintor, anunciada para comienzos de 1987-. La vía de aproximación aquí elegida favorece, en cambio, un enfoque más personal. En este punto debe tenerse en cuenta cómo determinadas peculiaridades de carácter influyen necesariamente en el número, la representatividad, la calidad y el sentido de las obras que guarda el artista para su colección particular. No nos encontramos aquí ante el caso de ciertos pintores, celosísimos poseedores de sus obras que conservan, casi en su totalidad, para si mismos o para tiempos posteriores, hurtándolas a la mirada de sus contemporáneos. Ni siquiera estamos, me atrevo a decir, ante el caso del artista preocupado por mantener, convenientemente documentadas, todas las épocas de su pintura. Sólo con posteridad a 1960, fecha en la que su exposición en el Ateneo de Madrid interesó vivamente, por vez primera, a la crítica más avisada, ha guardado el pintor algunas obras que permiten testimoniar su quehacer a partir de entonces.

España en estos momentos atañe, en el caso de Barjola, a dos aspectos principales: la difícil asimilación de las corrientes de vanguardia, y el contacto mantenido con la realidad concreta del país y de sus pobladores. Ambos aspectos incidirán decisivamente, como veremos, en la formulación de un estilo personalísimo de pintar en el momento en que, a partir de finales de los años cincuenta, la lección de la pintura del pasado y la lección de la pintura de las vanguardias hubieron sido convenientemente asimiladas.

Debe destacarse que ese proceso ha sido puramente personal. De ninguno de los que sólo en sentido muy laxo pudieran considerarse maestros obtuvo Barjola nada esencial



GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERIA DE CULTURA Y TURISMO

para su formación. Poco pudo en efecto, aportarle, aquel Guillermo Llera que en la escuela de su pueblo natal le daba clase de dibujo, aunque haya tenido el importante mérito de comprender y orientar la incidente vocación de un muchacho que ya por entonces dibujaba fantásticas figuras.[1] Julio Núñez, pintor aficionado, y Genaro Remedios, artesano tallista completan la nómina de los que más tempranamente pudieron estimular a Barjola. Siguió avanzados los años treinta, hasta la guerra, los cursos de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, cuyos programas pedagógicos seguían siendo evidentemente anticuados. Cuando Barjola se traslada a Madrid puede ampliar esa limitadísima oferta pedagógica, aunque el fondo de la cuestión permanezca invariable en cuanto a la imposibilidad de procurarse una verdadera formación artística. Cabe precisar, primero, que se matricula en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid –Calle Palma- antes de 1942, pues el pintor recuerda el magisterio de José Nogué y Massó (1880-1973), que se trasladó a Madrid en 1943, como recogen los Anales de la Fundación March[2] sino, al menos, en 1940.

El aprendizaje con Vicent le resultaría útil en los años siguientes en su trabajo como escultor en los Talleres de Arte Fundados y dirigidos por Félix Granda y Álvarez-Buylla (1868-1954).

Asiste también, como tantos otros pintores, al Círculo de Bellas Artes y al Museo de Reproducciones Artísticas. Pero todo esto tiene menor importancia que la experiencia que le deparó el Museo del Prado. Allí le interesa, de una parte, esa gran tradición española representada por el Greco, Velázquez y Goya, y, de otra, la obra de artistas flamencos como El Bosco y Brueghel, y su rico mundo de imágenes. Resultan significativas estas elecciones por cuanto aportan, con claridad, unos puntos de partida hacia direcciones expresionistas, con la salvedad de la referencia a Velázquez. Aun ésta en la vertiente elegida por Barjola –sus retratos de bufones, que copia- denota también una preocupación especial por los seres marginados. Pero Velázquez aporta, además, un cierto sentido de distanciamiento y reflexión, que encuentra su mejor exponente en el peculiar sentido del espacio plástico en sus cuadros. Así, la separación del arte maduro de Barjola de la línea predominantemente expresionista de Goya-E. Lucas-Solana-Mateos, se obra por esa mediatización en su concepción espacial, tan propia, por otra parte, de la mejor pintura neofigurativa de los años sesenta.

Otra reflexión que suscitan dos de los nombres citados, Goya y Brueghel, permite advertir otro importante componente de la pintura de Barjola que se manifiesta desde sus primeras creaciones: su popularismo. Se hace necesario destacar, a este respecto, la honda influencia de su ambiente natal, el pueblo de Tierra de Barros Torre de Miguel Sesmero, en el que transcurren la infancia y la pubertad del pintor. Hubo de influir aquel entorno en su esencial sinceridad expresiva. “Como ocurrió a todos los buenos pintores extremeños,

[1] PUENTE, Joaquín de la (1971), pp. 18 y ss.
[2] PUENTE (1971), p. 22.



Gobierno del Principado de Asturias
Consejería de Cultura y Turismo

como sigue acaeciendo, Juan Barjola es directo, violentamente directo", señalaba en 1965 uno de los mejores críticos de arte españoles.[3]

Ello llevaría al pintor, cada vez en mayor medida a lo largo de los años cincuenta y sesenta, a basar temáticamente su arte en determinados aspectos de su realidad inmediata. Así lo demuestra, por ejemplo, su primera época madrileña en que toma como punto de partida los tipos suburbiales; así, también, su obra de la segunda mitad de los años sesenta, al servicio de la denuncia de la opresión política o social. Pero incluso en las épocas en las que las formas no eran tan explícitas, sino que parecían surgir de manera embrionaria y casi indistinta del fondo del cuadro, como ocurría entre 1960 y 1963, también entonces detectaban los más avisados críticos esa "rara capacidad de poner al servicio de una experiencia directa y entrañable del mundo" su pintura.[4]

Poco después, en 1966, uno de los mejores críticos con que contaron en España las tendencias neofigurativas subrayaba también esa condición popular de su arte, que por entonces comenzaba a dar cabida a una mayor claridad de la presencia humana: "Barjola, como Goya, es hombre del pueblo y hombre de pueblo".[5]

Por entonces ya comenzaba a verse en Barjola al mejor representante contemporáneo de la tradición expresionista española,[6] con su profundo arraigo popular. No era necesario, como algunos[7] señalaron, que el pintor concretase un ambiente determinado en sus cuadros para que pudiera, con toda justicia, ser considerado ese pintor del pueblo. Y aunque la obra posterior del artista, durante los años setenta, y muy particularmente durante los ochenta, pueda aparecer en otro plano estético, por obra de preocupaciones de índole más subjetiva, siguen presentes ciertos temas de honda raigambre española, como las mujeres de la calle o las tauromaquias. En otro sentido, cabe señalar cómo la principal preocupación del pintor en el momento de efectuarse la donación de sus obras, era la que muestran sus palabras en el momento de clausura del acto protocolario: "Espero que todo esto revierta en el pueblo, para bien de todos".[8]

Acaso haya sido esta preocupación por recoger la esencia honda de un arte radicalmente español la que le hizo no ya quedarse en España, a diferencia de sus más destacados compañeros de generación, sino, sobre todo, renunciar a la tradición estilística de una fácil y elegante apropiación de los recursos de las primeras vanguardias, tal y como hicieron, con el fauvismo, el cubismo y el expresionismo, los pintores de la llamada Escuela de Madrid, de la misma generación que Barjola y que, como él,

[3] GAYA NUÑO, Juan Antonio (1965).
[4] CRESPO, Ángel (1963), p.5. En este mismo lugar señalaba el crítico, citando como gran precedente a Goya que "el hombre del pueblo es […] aquel que, partiendo de los que en términos sociológicos, podríamos llamar estado de pureza, es capaz de tender un sólido y transitable puente entre la elemental e importantísima experiencia popular y el elaborado mundo de la cultura". Tal ha sido, sin duda, uno de los principales logros de la pintura de Barjola.
[5] SANCHEZ MARÍN, Venancio (1966), p. 41.
[6] PUENTE (1967): "Barjola era eso que se esperaba después de Solana. Porque no se podía interrumpir así como así la línea de dramatismos del arte español"
[7] SANTOS AMESTOY (1968), p. 8.
[8] *La Nueva España*, Oviedo, 18 de mayo de 1985, p. 7.

comenzaron a pintar en la posguerra. Frente al temprano éxito de estos pintores, la carrera de Barjola mucho más lenta, siendo al principio fundamental obstáculo de la necesidad de ganarse la vida. Solo a partir de 1950 decide dedicarse íntegra y totalmente a la pintura. Y es entonces cuando, a través de diez años solitarios y de muy pocas exposiciones –la primera en el Centro Asturiano de Madrid en enero de 1956, pero la más importante en la Galería Abril el año siguiente-, el pintor debe luchar por apropiarse de un estilo apto para sus necesidades expresivas, y vinculado, al tiempo, al lenguaje plástico moderno. Cuando en 1990 dé por terminada esta época, cuyo último jalón es una breve etapa abstracta, Barjola comprende claramente que su modo de expresarse es, necesariamente, figurativo. Y esta es la otra gran diferencia con los mejores pintores del arco generacional que va desde José Guerrero hasta El Paso, abstractos todos ellos. Después del triunfo internacional del informalismo español a fines de los cincuenta, Barjola se convertirá, en el decenio siguiente, en uno de los principales representantes de las muy variadas tendencias neofigurativas que triunfan entonces. Pero, en todo momento, guarda una distancia con respecto a estos pintores, sin agruparse con ellos y permaneciendo al margen tanto por una voluntad de irreductible individualismo como por el hecho de pertenecer a una generación anterior.

En este aspecto cabe señalar cómo frente al sentido eminentemente experimentalista de la mayor parte de las búsquedas de los artistas de los sesenta, se detectan en Barjola "la lentitud y la reflexión"[9] en una evolución plástica sin embargo continua. El propio pintor a la pregunta, formulada en 1963, "¿Qué defecto señalaría usted en el arte actual? contestaba señalando "el mal de entregarse al juego de la originalidad en exceso"[10]

A este juego puramente especulativo, o formalista, característico de ciertos pintores –sobre todo de los abstractos- durante los sesenta, se sustraía Barjola, sin esfuerzo, dada la impresión que siempre ha tenido en su obra el contenido. Incluso hasta en su etapa menos claramente figurativa, a principios de los años sesenta, podía vislumbrarse, como señalaba Moreno Galván, "un clima argumental".[11]

El segundo gran componente en el conjunto de la obra de pintor, es el que podría llamarse neosurrealista. Aquí, el énfasis en la subjetividad como factor capaz de transformar la visión y la vivencia del mundo, ha sido recurrente desde la misma infancia del pintor en su pueblo natal, en el que ensayaba figuraciones de ingenuo surrealismo. El artista recuerda sus primeros dibujos:

> Recuerdo que en mi pueblo –un pueblo labriego- comencé dibujando, aún no pintaba, perros humanizados, o que salían de vientres de burras con pájaros, casi siempre pájaros dramáticos, como cuervos, posados en nubes o bien saliendo de un imaginado agujero.
>
> Era un expresionismo surreal, ingenuo, naturalmente. Siendo ésta una de las constantes [de lo que] actualmente hago.[12]

[9] HIERRO, José, (1965).
[10] Entrevista *Informaciones*, Madrid, 29 de octubre de 1963
[11] MORENO GALVÁN, José María (1969), p. 244.
[12] "Palabras de Barjola transcritas por Juan Elua" (1973), p. 4.



Gobierno del Principado de Asturias
Consejería de Cultura y Turismo

Ese mundo surrealista se enriquece, desde luego, al contemplar la obra de El Bosco en el Museo del Prado. Y caracteriza, plenamente su pintura en lo que Santiago Amón ha llamado su "segunda época",[13]aún en los años cincuenta. Pero también en las obras que van desde 1960 a 1966, en las que surgía una figuración embrionaria, se detecta fácilmente esa componente surrealista, por obra de la capacidad de sugerencia de un biomorfismo cada vez más pujante a través de la materia. Y luego, en 1970, su exposición en la Galería Biosca, supuso, frente a la obra inmediatamente anterior, mucho más inmersa en una finalidad directamente testimonial, un repliegue hacia lo subjetivo. Volvió a aparecer entonces el recuerdo del mundo de la infancia; motivos de gran fortuna con el surrealismo, tales como el espejo, o la bombilla en su interior, son también cada vez más frecuentes.

Desde entonces, en esas dos vertientes señaladas por el pintor en su obra ("Nací de un mundo soñado y de un mundo transformado del natural. Estos son los dos mundos que nutren la constante de mi personalidad. Unas veces es el mundo social, el pálpito que vivimos, y, otras, el mundo onírico"[14]) ha sido la segunda la que ha acabado por imponerse. La pintura de Barjola se ha hecho cada vez más subjetiva, y, especialmente a partir de 1980, sin renunciar a ninguno de sus temas predilectos, ha bebido en mayor medida de las fuentes del surrealismo, entendido este en una vertiente amplísima y tendente a lo expresionista, tal y como ocurre con la obra de Arshile Gorky y Roberto Matta.

**Las épocas de su pintura**

Puesto que no están representadas las obras de las primeras etapas del pintor en esta exposición baste aquí señalarlas. En esos años de experimentación y tanteo, en la lucha por hacerse con un estilo propio se han delimitado [15] varias épocas que se desarrollan a lo largo de los años cincuenta. Una formulación expresiva que sus contornos con un aire entre concentrado e ingenuo; una experiencia basada en el cubismo, que le sirve para plantearse los problemas derivados de la complejidad espacial, y de la dificultad de integrar adecuadamente la determinación prioritariamente expresionista de sus figuras con la disciplina geométrica de los espacios; una etapa, a fines de los años cincuenta, llamada abstracta, donde aunque según el pintor "siempre se veía un poco de figuración", llega el punto extremo de este período de experimentación inicial.

Es esta obra la que comienza a suscitar la atención de los críticos. Manuel Sánchez Camargo señalaba entonces que Barjola mantenía la "ventana abierta de su sensibilidad

[13] AMON, Santiago (1970).
[14] Vid. Nota 12.
[15] AMON (1970).
Entrevista con MIGUEL FERNANDEZ BRASO (1972), p. 71.
CASTRO ARINES, José de (1974).



GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERIA DE CULTURA Y TURISMO

sólo hacia su obra"[16], con lo que parecía aludir a un predominio de las preocupaciones de orden intrínseco y formal. Pero en Barjola la necesidad expresiva impone inmediatamente la figura, haciendo derivar ésta de la forma abstracta inmediatamente anterior.

En este momento los críticos saludan en Barjola a uno de los adalides principales de la nueva figuración, reconociéndole un papel "prototípico"[17]. Sin embargo, algunos señalan oportunamente cómo su "coincidencia con el neofiguralismo es meramente subsidiaria"[18], matizando con acierto su aportación: cifrada más que en una intención de superar el informalismo, en la necesidad de fundamentar su pintura en una fórmula que, por directamente figurativa, responde mejor al carácter de una expresión profunda y claramente humana deseado por el artista.

Así, comienza a desaparecer de sus cuadros un tema como el del bodegón, frecuentado por Barjola hacia 1959, del que es muy buen ejemplo el aquí presentado. El sentido más formalista de esta pintura deriva por una parte del motivo, pero también el tratamiento nos muestra a un Barjola más armonioso que en otros momentos. La composición se ordena por medio de manchas longitudinales con el leve contrapunto de algunas verticales, alusivas a los frutos, haciendo alternar cuidadosamente las áreas de tonos claros con las más oscuras; este armonioso sentido del orden recuerda a la pintura de Díaz Caneja. La materia, no muy espesa, se aligera en algunas partes en que es visible el breve gesto de la pincelada. Y las alternancias de tonos empleadas han sido puestas en relación con los contrastes de color de su paisaje natal.[19]

Del mismo año, *Planchadora*, presenta, por comparación, un sentido más directamente expresivo, ligado de una parte al motivo, de resonancias picasianas, y, de otra, a la mayor desigualdad en la repartición de la materia a lo largo de la superficie del cuadro, concentrándose significativamente en la figura que se aísla, así, y mediante la nítida línea del contorno, del resto del cuadro. Aunque el esquema general de la figura recuerda a su época de inspiración cubista, la mayor autonomía del tratamiento de la materia, aplicada en anchas capas ligeramente inclinadas con respecto a la vertical, y el mayor protagonismo relativo de la línea curva –patente en la resolución de las extremidades inferiores-, diferencian claramente esta obra de otras de la época anterior citada.

En *Niño con plato y pez* la deformación expresiva se hace mayor, especialmente en el tratamiento de la cabeza y las manos. Este giro hacia la exaltación de lo deforme puede verse con mayor claridad en las otras realizadas entre 1960 y 1963. De este último año, el gouache titulado Busto de mujer revela la pérdida de la nitidez de la línea de contorno, y el protagonismo de elementos directamente expresivos, como un trazo gestual bien

[16] SANCHEZ CAMARGO, Manuel (1960).
[17] FIGUEROLA FERRETI, Luís (1963).
[18] SANCHEZ MARIN (1966), pp. 38-39.
[19] SANCHEZ MARIN (1966), p. 41.
MORENO GALVÁN (1961).

visible, ya no compensados con el antiguo énfasis ordenador de las superficies y de la distribución de la materia en ellas. En los óleos se advierte la preeminencia cada vez mayor de ésta. No debió ser ajeno, a este respecto, el viaje que realizó en 1960 a Francia y Bélgica gracias a una beca de la Fundación March, que le permite conocer a los expresionistas centroeuropeos y nórdicos, entre ellos Ensor.

Desaparecen las superficies lisas, producto de una repartición uniforme del pigmento, para dar salida a un toque mucho más violento, en busca de una expresividad más directa. Pero a pesar de los "inmensos acuchillados" y de los grumos en que se aglomera el color, la técnica sigue manteniendo la primacía del pincel, acompañado a lo sumo de la espátula, pero huyendo de toda complacencia o tentación de la elaboración matérica, sean raspados, rehundidos, superposiciones o simples veladuras, por obra de un trabajo directo y *siempre fresco*[20]. Preservaba esa inmediatez el carácter directamente vitalista, biomórfico[21] y embrionario[22] con que surgía la figura.

También variaba la relación de ésta con el fondo. En lugar del habitual recurso mantenido en la época anterior –hasta 1960- de aludir a un fondo espacial a través de una gruesa recta horizontal –o vertical, como en el tercero de los cuadros señalados- el cada vez más pujante protagonismo de la figura acaba por anular esas referencias espaciales. El espacio, incluso, llega a quedar *saturado* [23]por la proliferación figurativa.

En cuanto al color, los tonos crema "que admitían ocasionalmente contrapuntos rojos o azules"[24], se enriquecen con negros, granates y verdes, con lo que la antigua alusión al paisaje extremeño[25] o castellano[26] desaparece, y el antiguo ascetismo deja paso a una mayor opulencia cromática. Por un lado esta nueva elección subraya el barroquismo del momento; por otro, permite recordar otra vez aquella antítesis entre suntuosidad cromática y deformación expresiva que aparece en nuestra pintura en el siglo XVII, y vuelve a aflorar con Goya y con Solana.[27]

A esta época, muy bien representada en la importante exposición celebrada en la sala de la Dirección General de Bellas Artes en 1963 (un año pródigo en galardones para la obra de Barjola, que recibe el Premio de la Crítica a la mejor exposición de la temporada, y el Premio Nacional de Pintura, entre otros), sucede una etapa de transición, bien individualizada por Sánchez Marín entre 1964 y 1966. No está este breve momento representado en la presente exposición por ninguna obra, pero, por lo que anticipa de la época siguiente, deben señalarse algunas novedades.

[20] CRESPO (1963), p. 7.
[21] GAYA NUÑO (1965).
[22] AMON (1970).
[23] SANCHEZ MARÍN, (1966), p. 41.
[24] AREAN, Carlos (1973), p. 135.
[25] SANCHEZ MARÍN, (1966), p. 41.
[26] MORENO GALVÁN (1961).
[27] GAYA NUÑO, (1965) señalaba, parece que por primera vez entre los críticos de la obra de Barjola, cómo el color aparece "más suntuoso cuanto más contrahecha se presenta la tristísima humanidad"

La más espectacular atañe a la materia, que renuncia a los gruesos empastes prodigados anteriormente. Pero la más importante aparece en la concepción del espacio. Este, que había desaparecido como entidad tridimensional en la época precedente, vuelve a asomar en el cuadro, aludido por líneas de referencia. Se mantiene el carácter deforme y casi embrionario de las figuras, pero la línea de contorno, que las aísla, cobra mayor presencia. Necesaria como elemento definitorio de las figuras, toda vez que la materia –que antes las exaltaba- ha vuelto a presentarse tan fluida como el fondo, ese subrayado del papel de la línea se acordaba con los deseos de algún crítico que había aconsejado al pintor "redondear su arte, dando pábulo a la gran tentación de la humanidad contenida en su expresionismo, aún más vigoroso y pujante, sin ese temor a la línea y el perfil"[28]. Pero más que procurar destacar las figuras, lo que intentaba Barjola era hacer patente su inserción en un determinado espacio, que de este modo adquiere la condición de *ámbito significativo* [29] insistentemente perseguida por los mejores y más representativos artistas de la neofiguración española.

En este momento da Barjola el paso, muy importante, entre unos planteamientos ligados a la pintura expresionista e informalista de los decenios anteriores, y una formulación que puede con propiedad considerarse como *neofigurativa*, en el sentido en que este término puede también aplicarse a los principales artistas españoles de la tendencia, como Paredes Jardiel, Martín Caro, o Fernando Somoza. Como ellos, merced a la importancia de su consideración del espacio, Barjola va más allá de esa –trivial y poco significativa de por sí- recuperación de la figura de que para algunos críticos[30] supone toda la aportación de esta tendencia.

Los dibujos fueron importante auxilio en esta época para Barjola. De una parte, porque la aparición de la línea, indicadora del espacio, resulta más inmediata en el dibujo que en la pintura. Pero, de otra, porque los dibujos de Barjola presentan siempre una concepción de tonal, merced a la utilización de aguadas, que les da una calidad casi pictórica. De tal manera, el tránsito entre dibujo y pintura es apenas perceptible. El propio pintor, al ser preguntado por el valor del dibujo ha resaltado suficientemente ese dualismo. Afirma primero que el dibujo "es el esqueleto de la expresión, el principio de la creación", "la génesis del cuadro", para subrayar después que en sus dibujos "siempre se da un sentimiento de pintar"[31], en lo que coincide con todos los críticos que se han ocupado del tema[32], sin que a lo largo de los años haya variado la actitud de Barjola respecto a este punto. Por lo demás Barjola, que ha realizado importantes exposiciones

[28] FIGUEROLA FERRETI (1963).
[29] SANCHEZ MARIN (1965).
[30] GARCIA VIÑO, Manuel (1968)
[31] Entrevista con Carlos MUÑOZ, *Diario 16*, 7 de enero de 1982.
[32] De la Puente (1965)
SANCHEZ MARÍN (1966), p. 40.
LOGROÑO (1972).
CALVO SERRALLER, Francisco (1981).



GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERIA DE CULTURA Y TURISMO

monográficas de dibujos –la primera de ellas justamente en este momento, en la galería El Bosco- ve pronto reconocida su categoría de dibujante al serle otorgado el Primer Gran Premio de Dibujo en el Segundo Certamen de Artes Plásticas (Madrid, 1963), y el Premio Nacional de Dibujo en 1965.

En esta etapa citada (1964-66) el espacio en que se insertan las figuras barjolianas es todavía un ámbito estático que contiene a sus motivos, en lugar de estar íntimamente conectado con ellos y con su movimiento.

A partir de 1966 esa conexión será mayor. Y ello, debido en buena medida a la concreción de significado que experimentan las figuras. Al aludir estas a realidades concretas, también el espacio que las envuelve se muestra más próximo a ellas.

Pero el mismo cambio en la representación figurativa, de la forma embrionaria anterior a la definición particularizada después de 1966 –"lo Innombrable se ha vestido de hombre concreto", en palabras de un crítico[33] -implicaba también un cambio radical en los propósitos y orientación de Barjola. Se dirigían estos, con toda claridad, a la denuncia de la injusticia social y política, en un momento –la segunda mitad de los años sesenta- en que se desarrolla el llamado *realismo crítico*[34] con aportaciones como las de Juan Genovés, Rafael Canogar, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Eduardo Arroyo, Alcaín, Anzo, etc. A diferencia de estos artistas, que desarrollan una investigación fría y despersonalizada de los códigos del lenguaje visual al servicio de una toma concreta de partido, Barjola, igual que Somoza,[35]opta por una vía que sigue inspirándose en el expresionismo y que, como tal, valora frente a aquellas otras instancias más objetivistas, la calidad pictórica de la imagen y la mediación personal de su creador.

Es en este momento cuando se plantea la posible ascendencia formal de las obras de Barjola, buscándose en la pintura de Francis Bacon. Aunque mucho se ha escrito para rebatir categóricamente tal influencia o concomitancia, habiéndose aducido como fuentes formales otros artistas –como esa vía del *negativismo inglés*, desde Wyndham Lewis hasta Graham Sutherland[36], o como Robert Colquhoun[37] -, lo cierto es que la cuestión no puede zanjarse tan rotundamente como se ha pretendido. En primer lugar, porque existe un paralelismo en sentido amplio entre los motivos de inspiración –la violencia actuando sobre el hombre-, la definición plana de los espacios, la misma influencia de medios como la fotografía y el cine, evidente en Bacon y reconocida por Barjola: "La constante temática de la violencia se inició en mi obra hacia 1966. Surgió de unas publicaciones de la Prensa diaria. Y del cine".[38] Y en segundo lugar, sobre todo, porque esa influencia gravitaba sobre un buen número de artistas, entre ellos José Paredes Jardiel, Gastón

[33] SANTOS AMESTOY (1968), p. 7.
[34] BOZAL, Valeriano (1973), pp. 218-229.
[35] MARCHÁN, Simón (1974), p. 72. Véase también del mismo autor "Fernando Somoza en Retrospectiva: 1965-1975", en el catálogo de la exposición de Fernando Somoza, salas Pablo Ruíz Picasso, Madrid, 1983, p. 14.
[36] AMON (1970)
[37] GARCÍA VIÑOLAS, M. A. (1972).
[38] Entrevista por Miguel FERNANDEZ BRASO (1972), p. 71.



GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERIA DE CULTURA Y TURISMO

Orellana o Máximo de Pablo[39], de tal manera que podía decirse que era central en aquellos españoles que habían optado por la vía expresionista en ese momento[40].

Atestiguada en su justo lugar esta influencia huelga señalar que las diferencias de actitud, contenido y forma entre las obras de Barjola y las de Bacon son demasiado numerosas como para hacer aquí su inventario. Baste indicar la más evidente, relativa a las figuras, mucho más planas en Barjola –sobre todo con posterioridad a 1970-, como el propio pintor ha señalado[41].

Otra segunda gran influencia se ha citado a veces, de manera casi inevitable, la de Picasso. Cierto que algunas figuras, como la que, descoyuntada, aparece en el primer plano de la composición titulada *Fusilamiento* (1968), pueden ponerse en relación con la aportación picasiana, pero esta ha provisto de un marco tan general a todos los expresionismos a ella posteriores –incluidos los que se desarrollan en los años ochenta-, que la afirmación pierde fuerza aplicada a un caso particular. Por lo demás, aunque el propio Barjola rindió cumplido homenaje a Picasso en una exposición de dibujos realizada en 1981 (*Homenaje a Picasso*. Galería Biosca), sólo en seis de las setenta y cinco obras presentadas existía una referencia concreta al pintor[42]. Lo que da indicio de su independencia frente a él.

Los cambios son formales son muy expresivos del propósito de buscar una comunicación más directa con el espectador, como exige también el propio tema. Así las figuras pierden totalmente el anterior carácter embrionario y se perfilan con precisión por obra de una muy nítida línea de contorno a veces, como en *Fusilamiento*, subrayada por un fino reborde blanco. Los rasgos faciales se advierten también con mayora claridad. El espacio se ordena, separándose, en el ejemplo citado, en tres franjas progresivamente estrechas. Aquí Barjola utiliza también un recurso muy frecuente en los artistas del realismo crítico como es la sinécdoque figurativa: como en muchas obras de Genovés y de Canogar, la figura aparece solo en parte, eludiéndose su visión conjunta, de lo que resulta un efecto de potente impacto visual, convenientemente objetivado.

En la exposición celebrada en 1970 en la galería Biosca surge un nuevo giro en la pintura de Barjola, producto de “esa necesidad de la evolución y la mutación sin saltos bruscos” que asegura haber sentido siempre el pintor[43]. En este caso tal necesidad es de índole expresamente subjetiva. A través de la vía del recuerdo al pasado y a la niñez su pintura va haciéndose más introspectiva y soñadora, hasta el punto de justificar el epíteto de neosurrealista que en varias ocasiones le ha sido aplicada[44].

[39] SANCHEZ MARIN (1966), p. 38.
[40] CALVO SERRALLER (1968), vol. I, p. 70.
[41] Entrevista por Miguel LOGROÑO (1980).
[42] MUÑOZ, Carlos (1982).
[43] Entrevista Miguel FERNANDEZ BRASO (1974).
[44] SOTO VERGES (1970).



GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERIA DE CULTURA Y TURISMO

No sólo las figuras –"¿Qué esto que ha saltado desde la pobreza de la esquina y nos mira con una caballuna expresión de dolor?"[45]-, sino también la concepción del espacio, muestran una intensificación subjetiva a través de procedimientos cada vez más propias del pintor. Reveladora al respecto resulta la declaración siguiente:

> Me gusta ese misterio de los espacios, que a veces dicen más que las mismas figuras, porque en esos espacios se condensa el misterio de los sueños. Sueños que son consustanciales con la realidad[46].

Todavía en *Se ha consumado* (1971), obra cuya intención y cuyo tema se relaciona con los de la época anterior –existe un dibujo previo, de 1970-, se define el espacio mediante una perspectiva rectilínea. Pero el motivo central del cuadro es ese espacio encajonado –por los dos grandes bloques geométricos laterales, por las rejas de alambre (muy frecuentes a partir de estos momentos en la obra de Barjola), y por las escaleras-, en que se apiñan las figuras protagonistas, resueltas en escorzos. Hay, pues, una sensación de espacio interior, psíquico, que hace más evidente la sensación de angustia. Por otra parte en el tratamiento de los dos bloques de figuras, Barjola sigue la tradición de los Fusilamientos españoles de Goya o de Picasso, que cuidan de contraponer la sensación de masa informe e inerme de las víctimas con la fría rigidez mecánica de los ejecutores[47], aplicando a éstos un procedimiento objetivador que, en el caso de Barjola, vuelve a ser el de aludir a las figuras por una parte de ellas, recortándolas, además, como siluetas.

Con *Mundo erótico* (1972) nos encontramos ya ante una obra que no debe nada al período anterior. Aparece aquí un tema muy frecuente, en lo sucesivo, en la pintura de Barjola, donde el erotismo va ligado siempre a la sordidez y la violencia psíquica. Ahora los procedimientos objetivadores son de otra índole, y están más ligados al pop art. Como en los restantes pintores españoles que se aproximaron a la tendencia fue la vertiente británica, en mucha mayor medida que la americana, la que les influyó. Recursos como los signos geométricos que ocupan el lugar de los ojos, la tendencia del color hacia gamas muy vivas, el silueteado cada vez más nítido de las figuras, la total despersonalización de estas (el hombre aparece sin rostro definido, y la mujer es, en realidad, una tipología), se insertan en este marco de influencias aludido.

Por otra parte cabe señalar, frente al mayor estatismo de las figuras en la época anterior, una movilidad y una tensión dinámica mucho mayores. Así se muestra en obras como Convaleciente airada (1973), de una manera muy expresiva por atribuir ese dinamismo a una enferma en una silla de ruedas. La figura desarrolla un nervioso movimiento que afecta a su cuerpo, dispuesto en forma helicoidal gracias al oportuno recurso de la bandeja, y a los rasgos del rostro, cuya nariz y ojos recuerdan a las cabezas de mujeres pintadas de Picasso.

[45] LOPEZ ANGLADA, Luís (1971), p. 42.
[46] Entrevista con Miguel VEYRAT (1969).
[47] ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno*, trad. cast. , Madrid, 1970.



GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERIA DE CULTURA Y TURISMO

A excepción de esta distorsión facial, la figura se mantiene consistente. En cambio en *Momento erótico* (1974) hay una dislocación total. En un momento en que la pintura de Barjola goza ya de la casi unánime aceptación de la crítica, incluso de la más conservadora,[48] Barjola asume

> la línea más incisiva, más rota y más neta, sin sombras que envuelvan los objetos ni los volúmenes modelados. Todo esto resuelto con tintas planas, líneas rectas, quebradas y curvas que chocan, se entrecruzan y engarzan, creando grandes espacios llenos de colores planos.[49]

No sólo el predominio cada vez mayor de las líneas curvas obra como elemento dinamizador del espacio; también su choque y contraste con las rectas realza esa tensión de fuerzas, materializadas así por líneas. Se ve de este modo un principio de ruptura con la continuidad del espacio mantenida anteriormente, en aquellas grandes extensiones que en palabras del pintor reflejaban "las desoladas superficies extremeñas"[50] o, más bien, su recuerdo subjetivo de ellas.

Se expresa este principio de ruptura[51], en primer lugar, mediante la incorporación de determinados motivos, como el biombo y el espejo en los *Camerinos*, las telas de alambre en las obras protagonizadas por perros *–Perreras-*, las ventanas y puertas en los interiores, las vallas en los exteriores, y las barreras en las *Tauromaquias.* A veces el pintor llega a acotar viñetas independientes en el cuadro, según un procedimiento frecuente durante el decenio anterior en artistas como Luís Gordillo o Alfonso Fraile. Pero por lo común no descompone la superficie en sucesión de viñetas, sino que acota sólo una dentro del cuadro. Un modo muy expresivo de acotación lo brinda el espejo, que llega a funcionar no sólo como "cuadro dentro del cuadro" dentro de una concepción de gran fortuna en la historia del arte, desde Van Eyck a Bacon, sino también como virtual desencadenador de esa ruptura espacial, al situar su forma curva en el centro del cuadro y hacer girar el resto del espacio en torno a él. Esta presencia del espejo se repite en numerosas ocasiones (*Inquietante pesadilla, Sueño erótico,* serie de *Mujer ante el espejo*) durante los años setenta y ochenta, pero aparece ya a finales de los sesenta.

Otro modo de expresar esa ruptura de espacios lo brinda el color, utilizado en los tonos vivos y ácidos –ocres claros, anaranjados, verdes, azules y blancos-, cuya plenitud implica una captación visual más rápida del sentido de movimiento que deriva de las formas y de su composición.

Otra obra importante de este momento es *Suburbio*, título repetido en algunas pinturas más, y que expresa cómo a pesar de la derivación más subjetiva de la pintura de Barjola, los temas de carácter social siguen siendo protagonistas, ahora desprovistos de la dimensión casi naturalista, casi épica, de las obras de finales de los años sesenta. Pinturas

[48] Véase, al respecto, la palinodia de Ramón FARALDO (1972)
[49] Entrevista de Miguel FERNÁNDEZ BRASO (1980), p. 45.
[50] Entrevista con Miguel LOGROÑO (1980).
[51] BARON, Javier (1985), p. 12.



GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERIA DE CULTURA Y TURISMO

como ésta, o como *Perro playero*, suscitaron referencias a un posible *pop ibérico*, caracterizado por estos temas callejeros y suburbiales, por las tintas planas, con predominio de amarillos, y por un espacio muy dinámico.

En otras pinturas, como, *El mutilado*, *Prostituta*, etc., se desarrolla una tendencia a la deformación expresiva de las figuras en un sentido caracterizado alguna vez como feísta o monstruoso[52]. Sin embargo, la voluntad del pintor, por él declarada expresamente, es la de recrear en formas bellas un tema dramático. En ese aspecto el color desempeña un papel principal. Ya se ha señalado[53] cómo en la obra de 1960-63 se daba este dualismo entre formas horribles y color suntuoso. Pero más contradictoria resulta la antítesis entre un tema tenebroso y un color plano y vivo, considerado como *vitalista*[54].

Y aun existirá una tercera etapa en el dualismo señalado entre color y tema. A partir de 1980 –exposición en Biosca-, o un poco antes, Barjola empieza a utilizar el color basándose en valores medios, tras renunciar a la vivacidad de las tintas planas anteriormente empleadas. Ahora el dualismo no se establece, como entre 1960 y 1963, en los términos de tradición Goya-Solana, mediante ese color suntuoso, ni, como en el decenio anterior, en el seno de un espíritu conscientemente *moderno*, que recurre a tintas planas, vivas y ácidas, en conexión con cierto pop art, sino en el exclusivo contexto de la propia sensibilidad del pintor, dentro de un planteamiento más personal. Aunque la mayoría de las exégesis coinciden en que no hay "pactos ni amabilidades con la sensibilidad, sino formas de potenciar la dramaticidad final de la obra"[55], alguna interpretación subraya "una posible esperanza que nos viene dada por el destilar de los rosas, por el amarillo luminoso de una ráfaga de esperanza"[56]. Por nuestra parte pensamos que en este último momento de la pintura de Barjola, que viene desarrollándose ya durante siete años, el dramatismo de la expresión ha cedido terreno ante una sensibilidad cada vez más exclusivamente pictórica. A este resultado conduce la consideración de las nuevas características formales advertidas en esta obra última, que a continuación siguen.

Para comenzar con el factor mencionado más arriba, el cromático, puede verse el abandono de los verdes y marrones intensos característicos de 1979 (*El mutilado*), y la aparición de una sutil gama de grises –*Mujer en grises*-¸ rosas, azules pálidos, nueva en su pintura. Más importante que la nueva gama resulta el nuevo modo de aplicar el color. Ya a partir de mediados de los setenta los planos enteros de color habían dejado de ser exclusivos de su pintura, pero ahora, por una parte, la huella del pincel es más visible que nunca[57], por otra, el color se aplica de una manera muy líquida, frente a la saturación

[52] GIRALT MIRACLE, Daniel (1974).
[53] Vid. Nota 28.
[54] GAMONEDA, Antonio (1978).
[55] GAMONEDA (1980), p. 6.
[56] SEMPERE, Eusebio (1980).
[57] HUICI, Fernando (1981).



GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERIA DE CULTURA Y TURISMO

tonal que anteriormente presentara, y además no recubre por completo el espacio delimitado por las líneas de contorno.

De manera acorde, la línea pierde su dureza y nitidez, valorándose la diferente anchura del trazo, que suele estar repasado.

Las figuras así construidas, sufren también una transformación. La visión cada vez más subjetiva del pintor despoja a estas figuras de la vinculación con lo real anteriormente mantenida, y descompone sus miembros para reordenarlos de diferente manera. Ya en la muestra *Homenaje a Picasso* (Biosca, 1981) pudo verse esa recomposición de formas figurativas *desintegradas*[58]. Pero más que fragmentar y luego recomponer, lo que hace Barjola es crear, directamente, la figura a partir de un orden expresivo nuevo.

Ese orden ha sido posible, como señalaba Julián Gállego, merced a un "esfuerzo por hallar el equivalente plástico de las líneas y planos de un cuerpo o un rostro, sin copiarlos"[59] en un empeño de carácter más instintivo que reflexivo, como atestigua el fuerte componente surrealista que presenta la misma morfología de las figuras, cuyos miembros alargados evocarían las pintadas por Roberto Matta, si no fueran estas más rígidas. En todo caso, es un surrealismo que tiene aspectos comunes con aquellas figuras biomórficas pintadas por Arshile Gorka hacia 1946, aunque los colores utilizados son muy distintos. (Gorka es un pintor que ha interesado a Barjola; en 1975 le citaba[60] como uno de los artistas que más influía en el momento junto con De Kooning, Matisse, Duchamp y otros). Por lo demás, también el pintor era consciente de su inclinación a esta especie de surrealismo abstracto:

> Ahora continúo haciendo abstracciones de formas muy subjetivas, que unas veces se inclinan a la abstracción y otras al surrealismo, pero siempre con una carga masiva de expresionismo[61].

En algunas de estas figuras se ven aún rasgos faciales, pero en otras han terminado por desaparecer, confiada la expresividad a la morfología del cuerpo. En ocasiones se presentan aisladas, como en la titulada *Mujer en amarillo*, que trae en la memoria a Kirchner, pero lo más frecuente (*Composiciones, Camerinos, Las tres gracias*), es que se aglomeren en formatos verticales y estrechos que tienden a ser ocupados en su franja central. En torno a ellas el espacio mantiene a menudo el movimiento de la época anterior.

Tal se ve, muy especialmente, en las numerosas *Tauromaquias* (1985), donde la dislocación figurativa resulta mucho más expresiva, al ocupar las figuras casi todo el espacio disponible a resultas de la elección de un punto de vista bajo. Aquí es muy

[58] LOGROÑO (1981).
[59] GALLEGO, Julián (1980).
[60] Entrevista con Miguel LOGROÑO (1975).
[61] Entrevista con Pedro Pablo ALONSO (1985).



GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS
CONSEJERIA DE CULTURA Y TURISMO

patente el violento y vívido sentido rítmico de la composición, que se explaya en grandes formatos apaisados.

Puede advertirse que se mantienen los temas anteriores, pero con menor presencia de los que pudieran llamarse testimoniales, aunque estos últimos sigan apareciendo (*Gente de periferia*). Pero títulos como *Composición rítmica* indican un menor énfasis en los contenidos con respecto a etapas precedentes. Igualmente el recurso a los temas de bodegones, aunque sean de cabezas de toro, una de las más brillantes y expresivas series de los últimos años, señala ese propósito de concentración.

Hay que citar, por último, que a pesar de ser éstas las líneas dominantes dentro de una obra numerosa, como ésta de los años ochenta, se advierten algunas inflexiones estilísticas. Ciertas pinturas (*En el palco, Mujer de amarillo*) presentan un color mucho más vivo y fuerte que el resto; así también otras obras no presentes en esta exposición enviadas a la Feria de Basilea. Sean o no anticipaciones de una nueva etapa en su pintura, cabe destacar en ellas el mantenimiento de la vena expresionista de Barjola, más atemperada en los colores durante estos últimos años.

Texto extraído del catálogo ***Juan Barjola. Colección del artista (1959/1986),*** editado con motivo de la exposición celebrada en los meses de junio y julio de 1986 para la inauguración de las nuevas dependencias del Museo de Bellas Artes de Asturias.