



G ó m e z
C a n o



Salas de Exposiciones de la Casa de Díaz Cassou

5 noviembre - 8 diciembre 2002

COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA

Ramón Luis Valcárcel Siso

Presidente de la Comunidad Autónoma

Lourdes Avellá Delgado

Directora de Proyectos e Iniciativas Culturales

FUNDACIÓN CAJAMURCIA

Carlos Egea Krauel

Vicepresidente de la Fundación Cajamurcia

José Moreno Espinosa

Director de la Fundación Cajamurcia

EXPOSICIÓN

Comisaria

M^a Ángeles Gutiérrez García

Adjunta Comisaria

Isabel Durante Asensio

Responsable Departamento Artes Visuales

Isabel Tejada Martín

Coordinación

María Rosa Miñano Pintor

Colaboradores

M^a Ángeles Rubio Gómez

Fernando M. Montesinos Fernández

Montaje

Antonio Gómez Estrada

Juan Pérez Pérez

Expomed

Transporte

Expomed

Seguros

Mapfre Industrial

CATÁLOGO

Textos

Cristóbal Belda Navarro

Joaquín T. Cánovas Belchí

M^a del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll

Isabel Durante Asensio

Dorita Segura Ruiz

Fernando M. Montesinos Fernández

M^a Ángeles Rubio Gómez

Fotografías

Javier Salinas

Diseño y maquetación

Tropa

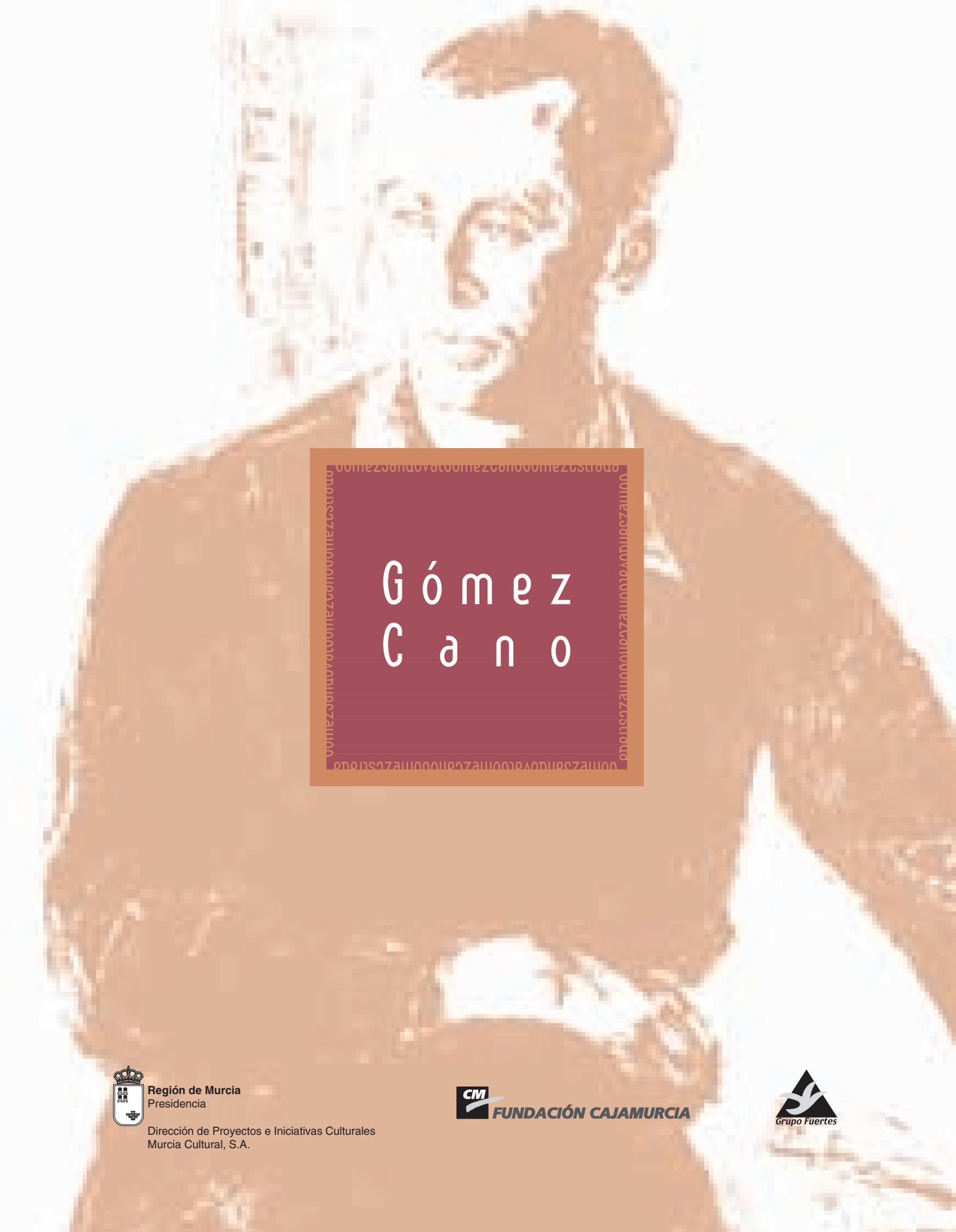
Fotocomposición e impresión

Artes Gráficas Novograf, S.A.

D.L.: MU-2.060-2002

Agradecimientos

Alberto Muñoz Calero • Ana M^a Tarabusi • Antonio Casanova • Belén Campillo Iniesta • Bernabé Fernández Canivell y García • Caridad Fernández • Caridad Pagán Martínez • Cayetano Tornel Cobacho • Centro Ramón Alonso Luzzy • Charo Bernardo López • Confederación Hidrográfica del Segura • Cristina García Senra • Cristina Martínez • Demetrio Ortuño • Elena Saura Llamas • Emilio Morales • Enrique Molina Molina • Excmo. Ayuntamiento de Cieza • Excmo. Ayuntamiento de Murcia • Francisco Marín Escribano • Francisco Rosique • Francisco Saura • Francisco Viguera Almodóbar • Francisco Viguera Meseguer • Herminia (viuda de D: Antonio Martínez Belmonte) • Ignacio Soroa Galiano • Javier Viar • José García Jiménez • José García Jiménez • José Julián • José Luis Pascual de Riquelme Echevarría • José M^a Rodríguez Santos • José Piñera Quijadas • Juan Cánovas Cuenca • Juan Jiménez • Juan López Díez • Juan F. Martínez-Oliva Aguilera • Juan F. Ruiz Morales • Luis Valenciano • M^a del Carmen Pascual de Riquelme Echevarría • M^a del Rosario Montero Rodríguez • M^a Dolores Quiles Martínez • M^a José Martínez-Oliva Aguilera • María Albacete • Mariano Cano • Miguel Ángel Artich • Museo de Bellas Artes de Bilbao • Nieves Fernández • Paloma Sánchez Lassa • Pepa Llamas Soriano • Pilar Camón • Pura Pérez Marín • Rosario Caballero Cayuelas • Teresa García Ferrández Lloret • Tomás A. López Fernández • Visitación Martínez Martínez • Y a toda la familia Gómez Cano y Gómez Estrada.



G ó m e z C a n o



Región de Murcia
Presidencia

Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales
Murcia Cultural, S.A.



FUNDACIÓN CAJAMURCIA





Teresa en traje de noche
Óleo/lienzo. 116 x 73 cm. 1945
Col. privada

Esta exposición, se ha concebido con el ánimo de rescatar y evidenciar el enorme peso que la tradición familiar ha tenido siempre en determinados grupos o generaciones de artistas. Es el caso de Antonio Gómez Cano. Paisajista y decorador, Gómez Sandoval, fue considerado como un maduro exponente de la plástica en Murcia durante el primer tercio del S. XX, imprimiendo en sus obras una versatilidad que le hizo, como a muchos de su generación, merecedor del calificativo de artista; cultivó el género del paisaje con notable maestría siguiendo la estela de Antonio Mesegué, Sobejano o Gil Montejano, acercándose a los registros compositivos de los paisajistas del Ochocientos. Sus acertadísimas copias de emblemáticas obras, como el *Cristo Yacente* de Domingo Valdivieso, avalan el dominio de la técnica, técnica que derivó hacia el género decorativo, que tanto impulso cobró en Murcia desde finales del siglo XIX.

De su hijo, Antonio Gómez Cano, qué podemos decir. Sin duda, constituye un honor presentar una muestra monográfica del maestro entorno al retrato y la figura humana. Un género como el retrato, ha calado hondo en la mayoría de los maestros de la historia de la pintura. Gómez Cano no ha sido una excepción, aunque se le ha relacionado siempre con el paisaje y la naturaleza muerta, como así dan crédito otras exposiciones. Sus retratos –tanto de la burguesía e intelectualidad, como de aquellos personajes desconocidos, de extracción humilde, los desheredados– tienen una capacidad comunicativa, un tratamiento estético y una calidad pictórica inusuales.

Se pueden establecer, a este respecto, diversas miradas, la que sigue las pautas cronológicas y donde el espectador aprehende la evolución de la estructura compositiva y pictórica del maestro, y una segunda ordenación donde persiste una evolución más interna y comprometida, la de su *ideario pictórico*. Este segundo apartado nos deja entrever la disposición con la que en cada momento Gómez Cano afronta el lienzo, porque refleja, a través de las formas, aquellos aspectos que hacen del representado un núcleo de información. Nos hallamos ante el retrato psicológico en estado puro, aquel que persigue la consecución de lo que está por encima de lo tangible, que penetra en los rincones del alma del representado. Y es aquí cuando su pintura llega a un estado superior, cuando esboza la esencia de una totalidad cerrada y cuando permite al espectador reconocerse en cada uno de los personajes.

Ramón Luis Valcárcel Siso

Presidente de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia



Retrato de Antonio Martínez Belmonte

Óleo/lienzo. 66 x 51 cm. 1946

Col. privada

El panorama de las artes Plásticas de la Región de Murcia ha contado en los últimos años con la presencia constante de un artista que ha llamado la atención de los que ahora son más jóvenes. En esas muestras, donde una o dos obras de cada creador forman el mosaico de la producción artística murciana, siempre ha brillado con luz propia un pintor que parece situarse en el exterior de grupos o tendencias, personal como él solo, lleno de vida y de cosas que decir tomando como referencia un paisaje o un retrato.

Se trata de Antonio Gómez Cano y realmente era necesario que se hiciera una exposición como esta, en el ámbito ideal del Palacio Díaz Cassou, para que, desde sus retratos de ahora, se dé a conocer a las nuevas generaciones una panorámica completa del trabajo de este artista, sin duda alguna uno de los más representativos de nuestras artes en los últimos cuarenta años.

Además de su riqueza plástica y de ser una auténtica lección de textura, los retratos de Gómez Cano reflejan la historia del ser humano a través de miradas, gestos, contextos... Pero es en su técnica global, con su excelente dominio de las luces, las sombras y el color, donde el gran pintor se hace visible.

Detrás de estos ejercicios de una técnica y preparación dibujística perfecta están los hombres, las mujeres y los niños, seres de los que podemos ver sus alegrías y sus angustias, los estragos de la edad en unos y la incipiente belleza en otros. Todo ello formando un cuaderno de apuntes muy interesante para todo aquel que quiere saber algo más de la psicología humana.

Acompañar esta exposición de los objetos personales procedentes del estudio del pintor es una gran idea, pues nos acercan aún más el espíritu de Gómez Cano. Además, el hecho de poder ver una muestra del hijo del artista, Antonio Gómez Estrada, otorga a la exposición una mayor intensidad y riqueza creativa.

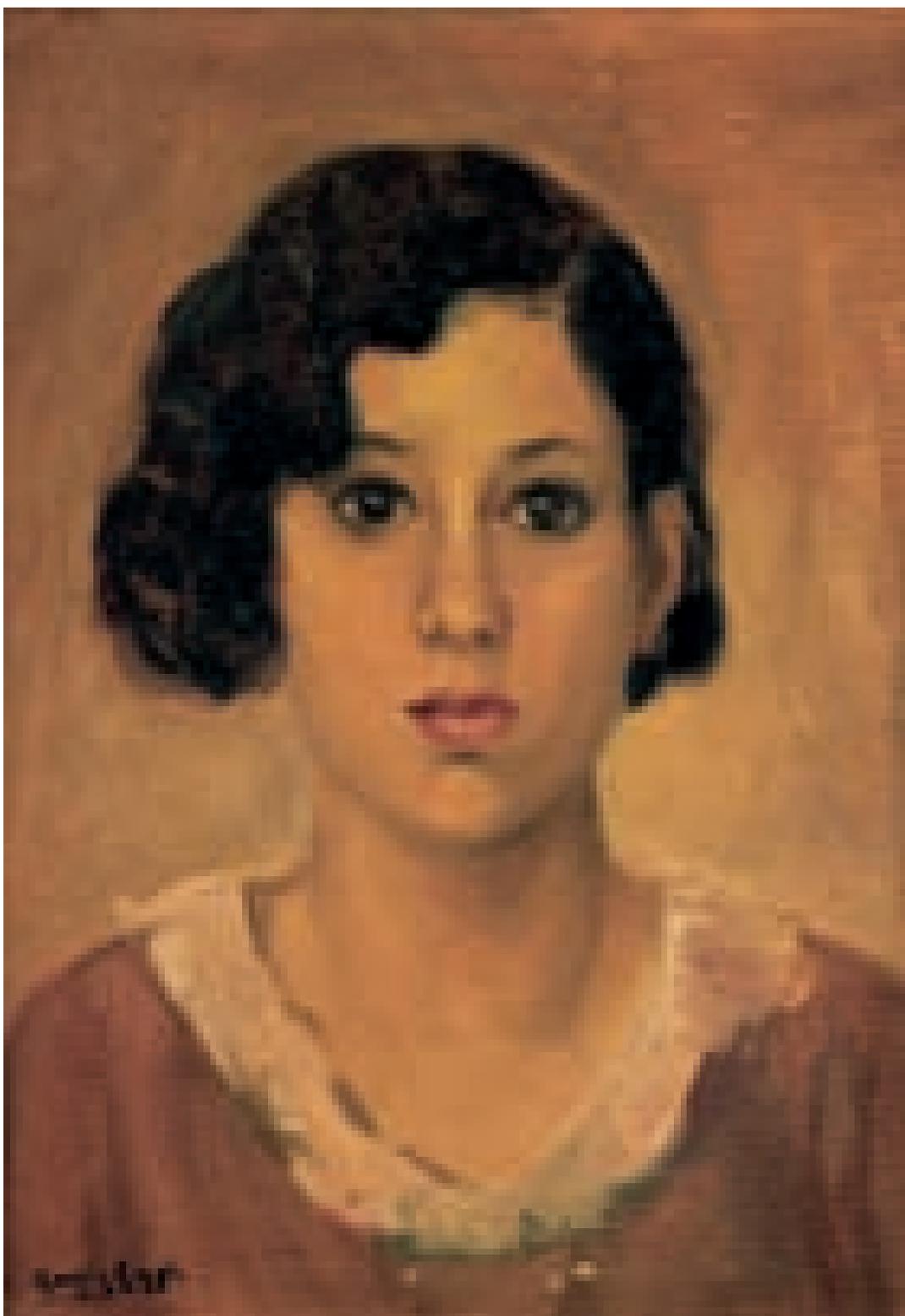
La Fundación Cajamurcia está presente en esta iniciativa porque siente un gran respeto y admiración por las obras de Antonio Gómez Cano y de Antonio Gómez Estrada, que seguro despertarán el interés de toda persona que las contemple.

Carlos Egea Krauel

Director General de la Caja de Ahorros de Murcia

GÓMEZ CANO ES UN ARTISTA VÁLIDO EN SÍ MISMO, PERO RESULTA ESCLARECEDOR UN ANÁLISIS QUE DETERMINE LOS ASPECTOS QUE CIRCUNDAN LA OBRA DE ESTE PINTOR, UTILIZANDO NOMENCLATURA KANTIANA, LOS CONCEPTOS *A PRIORI* Y *A POSTERIORI* DE SU ARTE. EN ESTE ORDEN DE COSAS, TOMAR COMO REFERENCIA EL TRABAJO DE SU PADRE, ANTONIO **GÓMEZ SANDOVAL**, PINTOR Y DECORADOR, RESULTA INTERESANTE, YA QUE CON ÉL APRENDIÓ EL OFICIO. NO SIGUE LA LÍNEA DE SU PROGENITOR, PERO SE DETECTAN CIERTOS FUNDAMENTOS QUE VAN A SER UNA INFLEXIÓN EN EL DEVENIR DE SU PINTURA: EL CONOCIMIENTO DE LOS MATERIALES, LOS RECURSOS COMPOSITIVOS Y, SOBRE TODO, EL ESTUDIO DE LA LUZ Y EL COLOR, DONDE ÉL APLICA UNA NUEVA DIMENSIÓN, AL CONFERIR SU PERSONALÍSIMO SELLO. Y ES ENRIQUECEDOR DETERMINAR LA HUELLA QUE SUS LIENZOS HAN DEJADO. SI BIEN ES CIERTO QUE NO PODEMOS AFIRMAR QUE SU ARTE ENCUENTRA EN SU DESCENDIENTE, ANTONIO **GÓMEZ ESTRADA**, SÍ PODEMOS ASEVERAR QUE EL AMOR A LA PINTURA, A LA DISCIPLINA PRACTICADA ES UN VALOR QUE TRANSMITE Y ESGRIME PARA LA COMPENSIÓN DE LA VIDA. A ESTE RESPECTO, ENTABLAR UNOS PARÁMETROS, UNA CONJETURA, QUE PERMITAN AUNAR EL IDEARIO PICTÓRICO DE TRES PINTORES ES UNA VACUA Y, A TODAS LUCES, INNECESARIA TAREA, YA QUE EXTRAPOLAR LOS VALORES INTRÍNSECOS DE DIFERENTES ARTISTAS CARECE DE SENTIDO. EL HILO CONDUCTOR, LOS LAZOS DE UNIÓN QUE ENGARZAN SUS INTENCIONES DE CREACIÓN Y CONOCIMIENTO, VAN MÁS ALLÁ DE LA PRÁCTICA PICTÓRICA MISMA, PUES SE MUEVEN EN LOS LÍMITES DE LO MATERIAL Y LO ESPIRITUAL. GÓMEZ CANO ES EL ARTISTA, PERO CON UN ANTES Y UN DESPUÉS.

M^a **Ángeles Gutiérrez García**



Mi cuñada Encarna
Óleo/lienzo, h. 1930
Col. Pardo Estrada

El retrato y la permanencia de la memoria

Cristóbal Belda Navarro

Aseguraba Alberto Durero que el retrato conquistaba tras la muerte *una victoria sobre el tiempo*. Para la mentalidad del pintor alemán, como para la de los artistas que le precedieron en la Historia, la representación del individuo garantizaba su eternidad y la posibilidad de no ser olvidado, dadas las funciones memoriales con las que nació el retrato y la posibilidad de determinar con la imagen la doble realidad temporal que subyace en los mismos.

El “*mundo en breve forma reducido*”, del que el cordobés Pablo de Céspedes hablaba como “*retrato de la mente eterna*” para evocar la poética imagen del universo creado de manera similar a una gran pintura, trazaba de forma imaginaria y poética la correspondencia existente entre la gran epopeya universal, de la que el mundo procedía, y la función de la pintura cuya base creadora quedaba próxima al proteico esfuerzo sobrenatural que dio vida al universo. No extraña, por ello, que poetas como Vélez de Guevara, asombrado por la grandeza de un retrato real pintado por Velázquez, preguntara a la pintura si retrataba o animaba, planteando la doble verdad existente en el mismo como conquista del espíritu humano que roba la imagen al tiem-

po o como alma de la pintura en la que latían altos sentimientos capaces de suscitar el amor “*sólo mirando un retrato*”.

En la base etimológica del término afloran las grandes cuestiones debatidas a lo largo del tiempo. La mirada hacia atrás –eso significa la palabra retrato, “*porque trae para sí la semejança*” “*y es justo que quede por memoria a los siglos venideros*”– coloca a los individuos ante una doble realidad. El modelo es sorprendido en un instante de su vida como consecuencia de su propia verdad temporal, así se contempla y lo contemplamos, como un ejemplo detenido por el tiempo, visto por el artista que ha destacado de su personalidad los rasgos que consideró oportunos. En esa visión subjetiva ya existe un elemento interpuesto entre la verdad del modelo y la contemplación de los ojos que dejaron constancia de su existencia para convertir la percepción de sus cualidades en un complejo ejercicio de sutilezas alejadas de la otra realidad viva y cambiante que alumbraba la permanencia de la memoria. El retrato, a diferencia del conocido recurso literario de Oscar Wilde, no envejece. Es el modelo, sujeto a las veleidades del tiempo y de la fortuna, el que cambia, el que en la ta-



Antoñín y Teresita

Óleo/lienzo. 150 x 110 cm. 1938

Col. Sorozábal

bla rasa de Saavedra Fajardo pinta el retrato de su propia vida. De esta forma, se abrió camino en la historia de la pintura como género artístico dotado de gran autonomía, puesto que, tras pasados los umbrales en los que fue necesaria la complicidad de la Historia, la contemplación del individuo bastó por sí misma para comprender la importancia que la figura del hombre, visto en su propio mundo o aislado de su entorno, había alcanzado como dominador del universo y de la cultura. El retrato es uno de los géneros más importante de toda la historia del arte. En la formación del artista, la figura humana era objeto de principal interés porque se convertía en un ejercicio de escrutación y contemplación de los individuos, cuya figura y sentimientos había que destacar. Desde la programación política del retrato público, concebido como ejemplo de los valores del Estado que transmite el gobernante, hasta la emotiva contemplación de la majestad solitaria en un mundo de brumas espaciales y alargadas sombras de los primeros modelos pintados por Velázquez a su llegada a la corte, existe una variedad temática que siguió derroteros diferentes destinados a perpetuar el recuerdo bajo la enfática modalidad de ostentación y aparato, bajo la sutil contemplación del mundo infantil –emotivo y tierno en la figura de Goya– en la frivolidad exquisita de Frago-

nard o Watteau, símbolos de un mundo construido a base de vibraciones sensoriales, o en la indolente, melancólica y trágica figura de un Antinoo dispuesto a asumir resignado el trágico destino que le espera.

Pocas veces *imago* y *effigies* significaron tanto como posibilidades distintas de escrutar al ser humano. El rostro, vehículo de la verdad temporal que encarnaba, era el elemento diferenciador, aunque en la concepción global del retrato existían otras posibilidades de interpretación que aportaban las cualidades básicas de la persona como derivaciones de su cultura, de su pensamiento y de su posición ante la Historia. El retrato era un verdadero manifiesto del individuo; su verdadero código genético quedaba prendido de los rasgos de su rostro, de su mirada, de su traje, del entorno que le rodeaba, valorando en toda esta serie de elementos embellecedores o explicadores del entorno la función social, pública o privada de sus otras cualidades morales. Era lo que se decía de Erasmo de Rotterdam cuando se contemplaban los retratos de Quintin Metsys, entendidos como portadores de valores diferenciados. La posibilidad de conocer la realidad física del modelo estaba claramente pintada en el lienzo, su verdadera personalidad, es decir, su retrato, residía en su obra escrita.



Bocetos. Programa iconográfico del pantano del Cenajo.
Confederación Hidrográfica del Segura
Lápiz/papel. 21 x 16 cm. 1953-1957
Col. privada

La complejidad de esta imagen valora las condiciones literarias del retrato en cuanto instrumento que, eludiendo la realidad física de la pintura, analiza la “otra” realidad del personaje. Si ya un mudo pudo realizar algunos de los grandes retratos de la España de Felipe II, porque “su pintura a voces habla con elegancia por él”, era porque entre los instrumentos de los que el retrato se valía estaba la condición inmaterial de la pintura y la posibilidad que tenía de expresar sentimientos como en los retratos de Tiziano o en la simple evocación de la fuerza expresiva de un rostro por encima de su parecido físico. Las cualidades del alma se percibían en la dirección de una mirada, en la forma de un rostro, en el color de la piel, en unos ojos. Todos los elementos poéticos de la pintura quedaron prisioneros de fórmulas con las que se expresaba la bondad o la maldad, la virtud y el vicio. El rostro era la ventana del alma.

Pero cuando el artista se enfrentó a sí mismo en forma de autorretrato, otros valores se introdujeron en la pintura, entre los que cabría destacar la fuerza con la que entendió la grandeza de su misión en el mundo, la manera con que conquistó espacios que le estaban vedados hasta entonces y la conciencia de su autoestima y de su relevancia como artista. Nadie como Durero alcanzó a concentrar todo el poder evocador de la mira-

da en su pretencioso rostro pintado como si de Cristo se tratara; Rubens necesitó toda la aureola de su éxito social; Velázquez, la elemental referencia a su función intelectual como pintor; Tiziano, la mirada segura y lejana de quien ha triunfado como artista; Poussin, la de *príncipe de la pintura*, y así, plasmando la visión que el artista tuvo de sí mismo, combinó su realidad física con la imagen que de sí mismo dejó a la posteridad. Hogarth, Chardin, Goya, Degas, Van Gogh, Munch, Boccioni, Picasso o Quirico transmitieron diversas realidades en la interpretación de su propia personalidad.

Retrato y autorretrato forman parte de una misma unidad basada en la contemplación del individuo. Al acceder a la exposición de esos retratos de Antonio Gómez Cano, objetivo fundamental de la muestra inaugurada en la casa de Díaz Cassou, tendremos la oportunidad de contemplar, fuera ya del tiempo, la otra realidad que nos hará regresar al pasado sirviéndonos de vehículo esa mirada hacia atrás simbolizada en el retrato.



Mi Teresita en La Alberca
Óleo/lienzo. 100 x 80 cm. 1951
Col. Gómez Segura

Intentos de aproximación a la obra de Antonio Gómez Cano

María del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll

Siempre que la que esto escribe ha intentado conformar un texto sobre la obra de un pintor o escultor contemporáneo ha tenido la impresión de columpiarse en un trapezio sin red que amortiguara los teoricismos carentes de base real que hayan tenido cabida en él, ante la fatal disyuntiva teoría-práctica del Arte. Este sentimiento de estar “ilustrando” la obra o el quehacer artístico con una serie de obviedades sin mayor enjundia o sentido, siempre se ha procurado paliar en base al conocimiento directo del artista y de su testimonio. Pero, una vez más, y esta vez con mayúsculas, surge el mismo sentimiento al considerar que Antonio Gómez Cano era totalmente contrario a la palabra como vehículo de “conocimiento” de la pintura, en general, y de la suya en particular. Y es duramente explícito al respecto cuando, en un texto que escribe desde su retiro de Madrid, en 1979, y que se publicó con motivo de su Exposición Antológica, realizada en Murcia en 1987, afirma que “de la mano de la palabra avanza la decadencia de la pintura”, concluyendo con la comparación de la explicación teórica con una “serpiente” demagógica. Aun así, si arriesgo estos breves intentos de aproximación a su obra es en base al respeto y admiración que me producen, con la esperanza de que el tiempo y la distancia pudieran hacer más benevolente su juicio hacia ellos.

Y es atrayente volver a retomar conciencia de la obra de

este pintor, volver a reflexionar, con el sosegado distanciamiento que ofrece la lejanía, sobre sus determinantes sociales y, sobre todo, volver a mirar su pintura.

En cuanto a su personalidad creo que fue un convencido “exiliado interior”, y, consecuentemente, un entrañable compañero de su propia soledad. Fue la suya una inquebrantable opción personal que “cultivó” hasta el final de sus días y que, lógicamente, marcó su trayectoria como hombre y como pintor.

En cuanto a su obra, el profesor Juan Moreno, que le conoció bien, afirmaba, en sus comentarios, publicados a raíz de la exposición que sobre Gómez Cano se realizó en Madrid, en el Centro Cultural de la Villa, que la esencia de su pintura es el color. Yo ampliaría tal afirmación planteando que es en el binomio materia-color donde reside tal esencia, pues me es muy difícil separar ambos recursos como ejes básicos de su experiencia pictórica.

Partiendo de un lugar común para muchos pintores murcianos, como es la obra de Joaquín, y su manera de enfocar la pintura, no como algo mimético, sino expresivo, y siempre apoyando lo moderno, recordemos al respecto su actuación formando parte de la “Academia Breve”, recorrió su camino desde el prisma de su propia personalidad, con las necesarias referencias a los Informalistas y a los pintores del Realismo Social, con los que coincidió en el



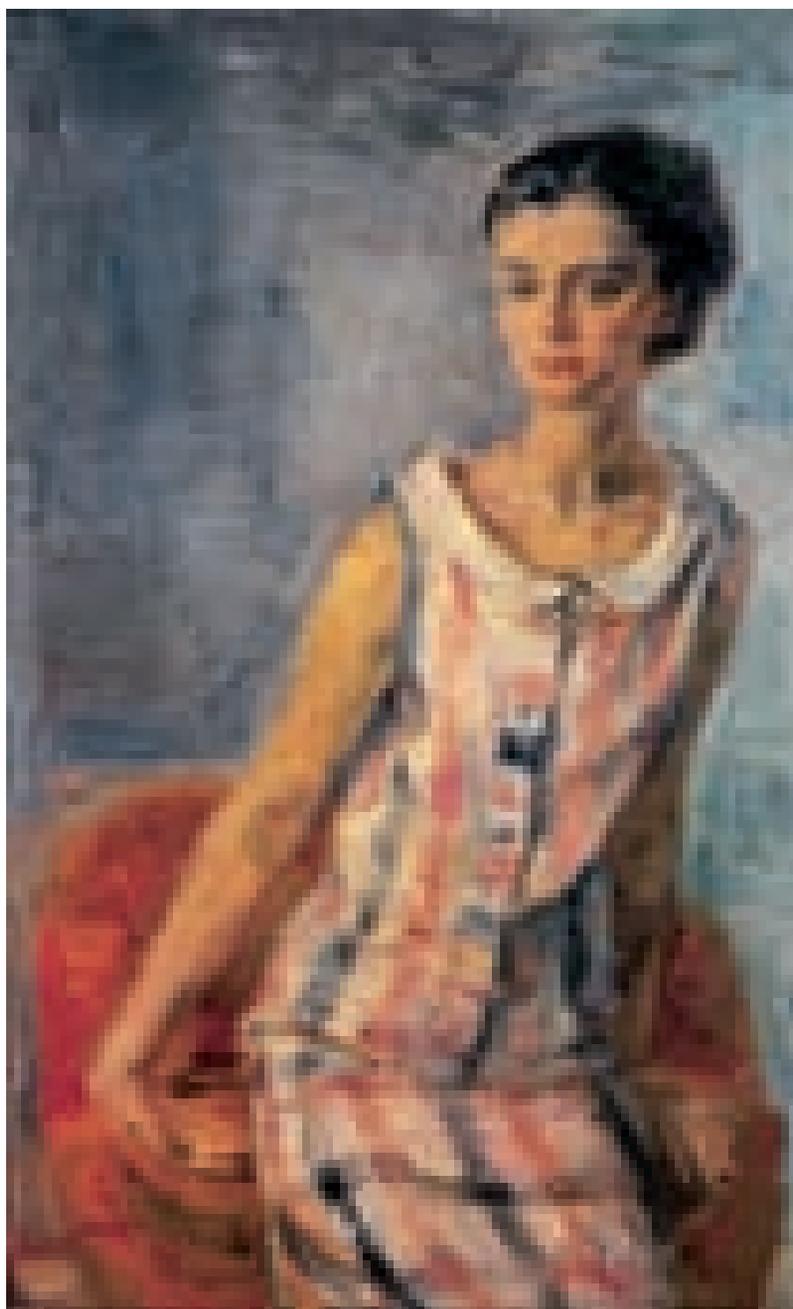
Retrato de Teresa

Óleo/lienzo. 141 x 101 cm. 1946

triple plano de la cronología, las obsesiones matéricas que en consecuencia derivan en un diálogo figuración-abstracción, y la denuncia de la injusticia, referencias que mitigan ese *rol* de artista solitario e irreductible a gustos y tendencias que a él le gustó cultivar.

Las referencias formales a Cézanne son una constante en su obra, en especial en sus bodegones, pero su modelo obsesivo fue Van Gogh, tanto en la ética como en la estética. En él conoció el gusto por la materia, la expresividad de la pincelada, la subjetividad de una paleta e, incluso, coincidió con él en lo que podríamos considerar aspectos más anecdóticos, como son la obsesión por los autorretratos o por la denuncia de la injusticia social. Y si, lógicamente, en muchos de sus retratos tiene que someterse a unas mínimas leyes al uso que acrediten el encargado parecido, leyes de cuya tiranía se libera en sus protagonistas de la temática social, pienso que fue feliz en esa “borrachera” de color-materia que son sus bodegones y sus paisajes.

Creo, en fin, que fue un artista profundamente enamorado de la teoría y de la práctica de la libertad, y esto se le nota de tal forma que es, precisamente, cuando no estaba condicionado por presupuestos sociales o económicos, cuando su arte llega a esas cotas que lo acreditan como un sólido artista.



Retrato de Teresita
Óleo/lienzo. 118 x 76 cm. 1965
Col. Sorozábal



Retrato de señora

Óleo lienzo. 73 x 92 cm. 1954

Col. Saura

Gómez Cano y la crítica de arte en Murcia

Fernando Montesinos

¡Qué fácil es la crítica y qué difícil el arte!, debió pensar Antonio Gómez Cano a lo largo de su carrera como pintor, incluso cuando contó con la protección de personalidades tan relevantes como Eugenio d'Ors.

Cronistas como Miguel Moya Huertas¹, Antonio Aguirre², Benito Rodríguez-Filloo y Antonio Oliver³, entre otros, laurearon su obra en ese período de intensa actividad que conoció el pintor en los años cuarenta y cincuenta.

En Murcia fue el poeta cartagenero Antonio Oliver Belmás⁴ (1903-1968) quien, mediante sus artículos publicados en *La Verdad*, supo reconocer en Gómez Cano a una joven promesa dentro del panorama artístico nacional de aquel entonces. Sus crónicas de arte van a ser el vehículo a través del cual *se intentará* profundizar y reflexionar sobre la pintura de este murciano que, por volubles motivos, cayó prácticamente en el olvido y que debería ser reivindicado como uno de los mejores retratistas que dio Murcia en el siglo XX.

¹ MOYA HUERTAS, Miguel, *Pictografía de Gómez Cano*, La Estafeta Literaria, n° 27, 25 de marzo de 1945, Pág. 32.

² AGUIRRE, Antonio, *La pintura moderna de Gómez Cano*, La Verdad, año XLV, n° 13.595, domingo 12 de septiembre de 1948, Pág. 2.

³ ABRAHAM LÓPEZ, José Luis, *Antonio Oliver Belmás, poeta del 27*, tesis doctoral.

⁴ ABRAHAM LÓPEZ, José Luis, *Antonio Oliver Belmás y las Bellas Artes en la prensa de Murcia*, próxima publicación.

La primera vez que Antonio Oliver empleó el término penumbrista para definir la pintura de Gómez Cano fue el 8 de septiembre de 1946, con motivo de una exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid, hoy Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía⁵. Habló de una *manera penumbrista* de pintar, esencialmente en sus retratos, con tonos apagados que nunca llegaban a ensombrecer lo representado.

Este período penumbrista fue el que se reveló tras sus primeros años de formación académica en Murcia y su estudio de los grandes de la pintura española en el Museo del Prado, especialmente El Greco, Velázquez y Goya, tres individualidades que, al igual que Gómez Cano, supieron extraer de su libertad e independencia creadora lo mejor de sí mismos.

Para Oliver, la penumbra que emerge del interior de sus pinturas remite a su ascendencia levantina, a esa tendencia a querer mitigar los excesos lumínicos de nuestro sol entornando las ventanas y puertas de las casas. No obstante, esa apreciación, propia de un poeta contemplador del mundo y de lo cotidiano, parece insuficiente ante obras

⁵ OLIVER, Antonio, *La <<oscuridad>> en la pintura de Gómez Cano*, La Verdad, año XLIII, n° 12.969, domingo 8 de septiembre de 1946, Pág. 4.



Lectora

Óleo/lienzo. 78 x 68 cm.

Col. Sorozábal

como el *Autorretrato* (1946) del pintor, resuelto con unos efectos de claroscuro cargados de un dramatismo casi existencialista, fusionando luz y oscuridad de tal modo que la parte iluminada que se nos muestra *es la parte del alma que el pintor nos hace visible*; el resto es penumbra y se mantiene inaccesible. Es el fondo, oscuro, *profundo* y atemporal, del que sobresale su fantasmagórica figura, dirigiendo su mirada hacia el espectador, la mirada del que se siente perdedor y perdido⁶.

Gómez Cano siempre pintaba como sentía, intentando colorear con luces de verdad sus propias emociones.

El hijo del pintor, Antonio Gómez Estrada, en varias ocasiones ha refutado este tipo de opiniones sobre el vacío de luz patente en las primeras obras de su padre, afirmando que ello era debido a razones técnicas, concretamente al simple hecho de usar trementina de Venecia como aglutinante, causa del oscurecimiento paulatino de los colores.

En junio de 1947, Antonio Oliver hizo una verdadera declaración de principios al considerar a Gómez Cano <<co-

mo uno de los principales miembros>> de la denominada por él <<Escuela Murciana de Pintura>>⁷.

Resulta curioso que lo ubique dentro de un grupo de pintores al que otorgó una serie de cualidades comunes y que, al mismo tiempo, lo estime poseedor de <<una individualidad muy concreta>>⁸.

Gómez Cano nunca siguió, ni continuó, ni formó parte de grupos o corrientes, aunque sí participó en exposiciones, ya que eran el medio más apropiado para darse a conocer a la crítica y al propio mercado, pero su talante excesivamente sincero y transparente nunca fue su mejor aliado en su ambiciosa búsqueda de éxito⁹.

Entre los retratos que se exhibieron en la Galería Biosca de Madrid, Oliver hizo hincapié en los de *Teresa* (1947), con el que obtuvo el Premio Villacis en 1948, y *Teresita* (1947), esposa e hija del pintor, respectivamente.

Ambos retratos, de melancólica expresión y resaltados sobre fondos neutros, son la cara y la cruz de una misma in-

⁶ << Mi generación ha sido destruida por la guerra. Después de la guerra, en Murcia no había nada que hacer. Lo poco que había que hacer se lo repartieron a pedazos como lobos, los hombres de los ganadores, yo fui de los perdedores >>. Fragmento recogido por Martín Páez Burruezo de una entrevista grabada por la Cadena Ser, en el programa *Tras la huella de Murcia*, Radio Murcia, 1980, para el catálogo de la exposición antológica *Gómez Cano* de 1987.

⁷ OLIVER, Antonio, *La última exposición de Gómez Cano*, La Verdad, año XLIV, n° 13.206, sábado 14 de junio de 1947, Pág. 3.

⁸ OLIVER, Antonio, Art. Cit.

⁹ << Eludo la sociabilidad. Yo no voy a la inauguración de exposiciones, donde la gente va a tomar el cóctel, y no a ver la exposición. [...] En el fondo, soy un gran tímido. Me gusta estar concentrado en mí mismo >>. SOLER, Pedro, *La entrevista, Gómez Cano, un pintor que "escapó" a tiempo*, La Verdad, 20 de octubre de 1974, Pág. 13.

interpretación intimista del color, instrumento generador de emociones y elemento definidor de contornos, volúmenes, atmósferas y texturas. Sin embargo, mientras que en el de Teresa se mantiene aquella penumbra efectista de obras anteriores, en el de Teresita la gama cromática se asoma más animada y luminosa.

En 1948, Gómez Cano expuso en la Galería Studio de Bilbao una serie de óleos que marcaron el abandono de su anterior período penumbrista:

<<[...] presentó cuadros donde juegan los grises, blancos y rojos, con maestría y soltura. Contra el tenebrismo [...] ofrece ahora obras de un solo color...>>¹⁰.

Oliver definió la pintura de Gómez Cano como carente de influencias expresionistas, cubistas o surrealistas, una pintura que huyó de lo fácil para marcar su propio camino. Es interesante comprobar que en una época donde se mimaba la pintura académica de cierto regusto decimonónico y donde lo innovador se ignoraba, salvo al gran Picasso, Gómez Cano optó por la constante exploración de lo personal, haciendo de su individualidad e independencia el núcleo primigenio de su pintura, siempre fiel a su propia percepción del mundo y de las emociones.

¹⁰ OLIVER, Antonio, *Pintores murcianos. Gómez Cano en Bilbao*, La Verdad, año XLV, n° 13.492, sábado 15 de mayo de 1948, Pág. 3.

<<[...] los seres todos –flores, objetos o personas– son vistos desde dentro [...] y por ello, Gómez Cano posee ese descarnado dramatismo que tanto lo personaliza como pintor>>¹¹. Oliver también hizo referencia a las obras elaboradas durante su estadía en Bilbao, poniendo de relieve el magnífico retrato de la niña *Begoña de la Sota y Poveda* (1948), hija de bilbaíno y murciana, valorándolo bastante por encima del de Teresa. Observa reminiscencias del Goya más dulce y amable, el retratista de niños, y de los mejores pintores románticos franceses. Según el poeta estamos ante un Gómez Cano sereno y maduro que <<se ha identificado tanto con el espíritu del modelo que ha conseguido ese difícil equilibrio en donde figura y atmósfera se completan, en donde lo interno informa lo externo para poetizarlo y superarlo>>¹².

En abril de 1950, Oliver manifestó el rechazo que el pintor sentía hacia la literatura como fundamento de la pintura, para después confesar que la lectura de las *Figuras de la Pasión* de Gabriel Miró motivó sus *Mujeres de Jerusalén*¹³. Se trataba de una postura pictórica y no de una ne-

¹¹ OLIVER, Antonio, Art. Cit.

¹² Ibídem.

¹³ OLIVER, Antonio, *La exposición Gómez Cano en el Museo de Arte Moderno*, La Verdad, año XLVII, n° 14.201, sábado 29 de abril de 1950, Pág. 3.

gación absoluta de la literatura, ya que era lector y admirador de escritores como Pablo Neruda, Ortega y Gasset, Kafka, Dostoievski y el ya mencionado Gabriel Miró.

En ese mismo año, Oliver también percibió una evolución en la concepción de la pintura de Gómez Cano, mucho más extrema en su intención de trabajar una pintura pura originada desde la propia pintura.

El color, esencial en su obra desde el inicio, comenzó a adoptar un protagonismo que fue progresivamente *in crescendo* hasta convertirlo en sujeto pictórico. Amarillos, rojos, azules, violetas, ocre y verdes cobraron vida y la pincelada comenzó a desbordarse, pero siempre dentro de los límites de las formas y de lo figurativo.

El *Autorretrato* de 1950 ilustra magistralmente ese viraje en la actitud de Gómez Cano, plasmando en el lienzo la interpretación psicológica de su propio yo, un <<exiliado interior>>, como expresaría E. Azcoaga, que comprendía la realidad que le aislaba en su misma naturaleza. En él no hay sugerencia de realidad, hay interpretación y aproximación sincera desde una particular concepción existencialista de la vida. En su autorretrato se nos presenta formando parte de sí mismo, pesimista, libre, en lucha permanente por un ideal irreal y siempre consciente y confiante de su fuerza creadora personal.

Oliver lo expresó de la siguiente manera:

<<Posee la pintura [...] esa inquietud de la época que se refleja hoy en todas las ramas de la cultura [...], parece un retrato existencialista>>¹⁴.

Esta nueva orientación se hizo más evidente cuando Gómez Cano participó en la Bienal de 1951 con la *Lavandera*, obra clave que anuncia aires renovadores tanto en su técnica como en la composición de los colores.

En su construcción del color ya no se aprecia un único tono dominante, sino varios, <<dispuestos de forma que recuerda en cierto modo a [...] todas las escuelas donde el color lo juega todo>>¹⁵.

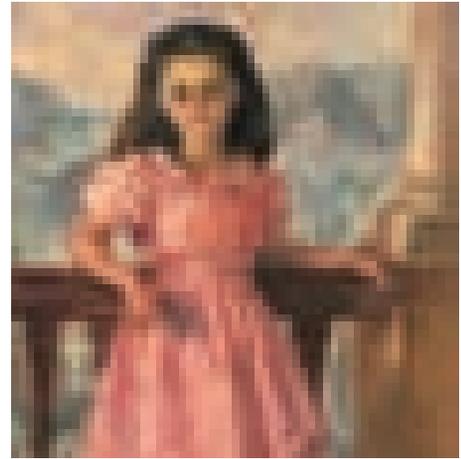
Para Gómez Cano, artesano del color, los colores son personajes dentro del cuadro, cuya potencia sugestiva se comienza a liberar de las formas, de los contornos definidos, abandonando la pincelada serena e intimista de su primer período por una pincelada dramática, intranquila, matérica, en ocasiones agresiva.

Este brotar de ideas y emociones colorísticas prosiguió en la exposición colectiva de la Galería Xagra en 1952, donde presentó piezas resueltas a base de densas y gruesas pinceladas¹⁶.

¹⁴ OLIVER, Antonio, Art. Cit.

¹⁵ OLIVER, Antonio, *De la Bienal. La nueva orientación de Gómez Cano*, La Verdad, año XLVIII, n° 14.709, sábado 15 de diciembre de 1951, Págs. 3-4.

¹⁶ OLIVER, Antonio, *Un excelente bodegón de Gómez Cano*, La Verdad, año XLIX, n° 14.798, sábado 29 de marzo de 1952, Pág. 3.



Teresita vestida de rosa

Óleo/lienzo. 77 x 77 cm. 1946

Col. Sorozábal

Oliver vuelve a mencionar la nueva manera de hacer del pintor, detentora de un lenguaje expresivo dispuesto a alcanzar la perfección.

Frente al agotamiento que se estaba gestando en el arte figurativo, Gómez Cano, a través de una técnica que nunca dejaría de evolucionar, propuso una nueva vía: la de la pintura pura y autónoma construida con sus propios recursos expresivos, el color y la luz. Una pintura que no precisa de la palabra para ser entendida¹⁷.

En 1955 participó en el homenaje a Eugenio d'Ors en la Academia Breve de Crítica de Arte con la tela titulada *Uno que está entre nosotros*, en la que según Oliver <<ha jugado casi lo más vibrante de su paleta>>, colores cálidos en su mayoría¹⁸.

En este artículo, como si de un iluminado se tratase, llega a aseverar:

¹⁷ Sobre este asunto véase la introducción escrita por D. Miguel Ángel Pérez-Espejo para el catálogo de la exposición antológica *Gómez Cano*, Iglesia y Sala de San Esteban, Murcia, 1987: <<El diálogo que el pintor establece con el espectador, a través de su obra, es de tal elocuencia que hace innecesario otro texto distinto a sus propias palabras>>. Para al final asegurar lo siguiente: <<...nuestra apreciación del arte se apoya básicamente y afortunadamente en la subjetividad>>.

¹⁸ OLIVER, Antonio, *Tres murcianos en la Academia Breve. Planes, González Moreno y Gómez Cano, participaron en el homenaje a Eugenio d'Ors*, La Verdad, Suplemento dominical, año LII, n° 14.483, 20 de marzo de 1955, Pág. 5.

<<Cuando Gómez Cano serene sus anhelos espirituales y artísticos va a dar en una pintura alta y trascendente, con un clasicismo nuevo, pero siempre vetado del romanticismo temperamental del propio pintor>>¹⁹.

¿Qué diría nuestro pintor a tamaño vaticinio?. Probablemente, <<estranguladora serpiente demagógica que es la explicación teórica>>²⁰, sabedor como era del peso e inestabilidad de la crítica²¹, su rumbo fue el de la independencia en todos los sentidos, la independencia del que no se intimida por nada, con razón o sin ella, colocándose al nivel de los pintores malditos, sinceros, hechos a sí mismos²².

Gómez Cano, en su última etapa como pintor, profundizaría en su ansia de alcanzar la perfección a través de un arte exento de artificios. Como diría Enrique Azcoaga <<maduró hasta donde le fue posible>>²³.

¹⁹ OLIVER, Antonio, Art. Cit.

²⁰ Carta de Antonio Gómez Cano, 1979.

²¹ MORENO, Juan, *Gómez Cano: unos recorridos por la pintura*, Catálogo de la exposición *Gómez Cano*, Centro Cultural de la Villa, Delegación de Cultura de Madrid, 1980.

²² El Greco y Van Gogh fueron sus principales referencias desde el punto de vista ético.

²³ AZCOAGA, Enrique, *Antonio Gómez Cano, un colorista patético*, Catálogo de la exposición *Gómez Cano*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1980.

Para Oliver fue un pintor auténtico y original que supo contemplar a los clásicos y a los modernos sin permitir viciar la definición de su propio estilo²⁴. Si en sus paisajes, bodegones y obras de temática social se manifiesta más turbulento, en sus retratos, *quizás* por ser encomiendas o *quizás* no, se trasluce <<un equilibrio del ánimo, como trasladados a la permanencia de un después que supera las eventualidades del tiempo en marcha. Son retratos para siempre [...] domina allí como una emanación espiritual al modo clásico>>²⁵. De facto, es en ese género, salvo en sus autorretratos (1926, 1946, 1950, 1963, 1976), donde Gómez Cano nos brinda su lado más *mágico*, contenido y elegante, envolviendo a sus modelos en una atmósfera extraña, inquietante y respetuosa a partes iguales, a veces neutra y siempre distinta a la que nuestros ojos perciben diariamente.

Su modernidad reside en ser un clásico de sí mismo, *tal vez* porque ser demasiado moderno presumía el riesgo de quedarse precipitadamente obsoleto, algo impensable en un hombre como él.

²⁴ Véase OLIVER, Antonio, *Medio siglo de artistas murcianos*, Madrid, 1950.

²⁵ BALLESTER, José, *Gómez Cano en la Casa de la Cultura*, La Verdad, domingo 19 de marzo de 1967, Pág. 7.

No sería de justicia finalizar este texto sin mencionar a Pedro Soler, José Ballester, Antonio López²⁶ y Pedro Alberto Cruz²⁷, todos ellos cronistas del arte de nuestro pintor durante aquellos años de retiro voluntario:

<<Necesito alejarme de aquí para ensimismarme y pensar en mi Murcia, a la que quiero>>²⁸.

²⁶ LÓPEZ, Antonio, *Los Pintores, Gómez Cano*, La Verdad, Suplemento Literario, domingo 26 de abril de 1981, Pág. 6.

²⁷ CRUZ, Pedro Alberto, *Comentarios de arte, Gómez Cano*, Ídem.

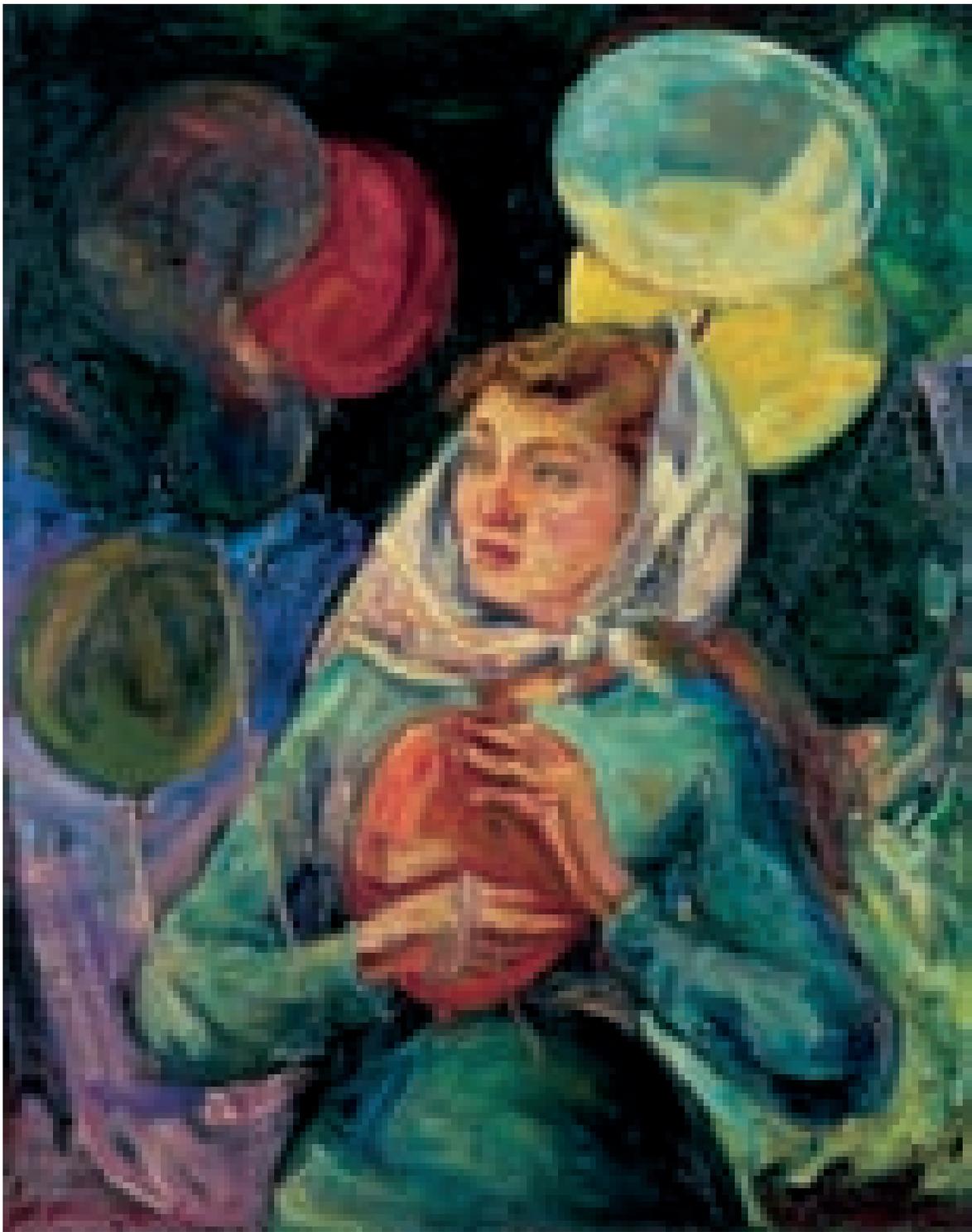
²⁸ SOLER, Pedro, *La entrevista, Gómez Cano, un pintor que "escapó" a tiempo*, La Verdad, 20 de octubre de 1974, Pág. 13.



El flautista en el metro de París

Óleo/lienzo. 114 x 46 cm. 1975

Col. Caballero



La globera

Óleo/lienzo. 100 x 81 cm. 1955

Col. privada

La pintura de Antonio Gómez Cano El misterio del color

Joaquín Cánovas Belchí

- Maestro, ¿cuál es el color de la flor en la noche?
- No puede tener color porque aún no es una flor.
- Entonces, ¿cómo puedo ver la flor negra?
- Cuando percibas la roja, la amarilla o la azul. Cuando la luz bañe sus pétalos.
- El color es, por tanto, espejismo.
- Estás confuso, amigo mío. El color es sobrante de luz.
- No comprendo cómo la flor puede ser azul.
- Presta atención: el espectro de luz al llegar a ella penetra como arena en el cedazo, el cual retiene el chinarro; en este caso aparece el profundo azul. Si la trama es más tupida, sólo pasará el polvo; así brota el blanco. Pero si el tejido es generoso y deja paso al guijarro, tendrás ante ti el negro. ¡Ese es el color de la flor!
- Está, pues, el color en su piel...
- Vuelves a errar, joven Yan; el color está en la luz.
- Pero pintando elijo el color de esa flor.
- Tu pensamiento es iluso. Al pintar “iluminas”, pero es la flor quien elige el color. Aunque bien cierto es que no vió hasta ese instante, tú la creas al sacarla a la luz.
- ¿Y dónde se escondía?
- En ti, mi buen amigo, y en tu ansiedad. Cuando pintas nombras tus sueños y así los muestras, porque lo que no se nombra no existe y por tanto no contagia.
- Si pintar es dar a luz, el pintor es, pues, una bujía.

“La primera obra de arte la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija, enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad; la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo, al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería. Se dice que este primer relieve se conservó en Corinto, en el templo de las Ninfas.”

Plinio. Historia Natural

- Ciertamente, y como ella padece el orgullo del inicio y el fracaso del tiempo. Como ella, sólo es si se alumbra a sí mismo.
- ¿Para qué pintar entonces, si el sol ilumina y lo crea todo?
- El sol nos desvela lo terreno, amigo mío, pero al pintar alumbramos lo celeste.
- Creo que ahora logro entender...

Estas reflexiones entre el maestro Xu-Xian Fo y el joven Yan Shaiku en su paseo por el mercado de flores de Xinxiang, dialogado por el artista Ángel Haro en octubre de 2001, nos acercan a varias de las claves pictóricas de Gómez Cano, cuyas enseñanzas son una clara e inequívoca muestra de lo que debe ser un pintor.

Existen algunos artistas que se funden con su arte de tal modo que llegan a confundirse con él. Las formas que crean, por artificiosas que sean, aparecen siempre claras, evidentes y plenamente justificadas. Todo en ellos adquiere la apariencia de una gran facilidad. Y, sin embargo, para que se produzca ese fenómeno no basta con un gran talento y unas dotes naturales –imprescindibles–, sino que también es necesaria una disciplina espiritual que permitan poner esas dotes al servicio de la creación artística.

El misterio del color

Sobre la superficie del cuadro se extiende el color. No hay más secreto en la ceremonia de la pintura y, sin embargo, ante ella todo resulta misterioso.

Enseguida se percibe el grosor de las capas de esmalte que se hacen evidentes por su grumosa textura y, si el espectador tiene la paciencia, ante él irán emergiendo irisaciones violáceas, verdosas y rosadas que, como susurros, hablan de lo que son: sólo pintura.

No trata el artista, sin embargo, de conseguir meros efectos de cromatismo, de realizar juegos de veladuras, ejecutadas como trampas visuales, cuya pretensión fuera atrapar la mirada distraída del visitante ocasional, sino que las devastadas superficies de los cuadros, torturados por el trabajo, son el resultado de una búsqueda persistente de aquellas cualidades plásticas que posee el color y que se ven acentuadas con el trazo expresionista que caracteriza su obra.

Por otra parte, y como su admirado Van Gogh, Gómez Cano fue un pintor de temática muy reducida: paisajes, bodegones, retratos, murales para el Cenajo y algún que otro cuadro de iconografía religiosa se suceden en su medio siglo de práctica pictórica, tanto en la Murcia natal, donde comienza su formación en la Real Sociedad Económica de Amigos del País y en el emblemático Círculo de Bellas Artes, lugar donde expone por primera vez en 1929, como

posteriormente en el Madrid gris de la postguerra, que le acoge como uno de los valores de futuro –fue seleccionado para el II Salón de los Once que dirigía D’Ors en 1944–, Málaga –en la que residió en varias temporadas– o las capitales que representaron su verdadero acceso a la libertad y el amor y con las que mantuvo fuertes vínculos profesionales y personales: Bilbao, Florencia, Venezia, París, Amsterdam. Y es que, como dice Ángel Haro, a Gómez Cano hay que entenderlo a través de Zurbarán, otro pintor de temática reducida y primero del barroco que valora, por encima de otra cuestión, la materia; que entiende la pintura como el auténtico *tema* objeto de su obra. Desde la elaboración artesanal del color hasta su aplicación sobre la arpillera, en una libertad de trazo y rupturas cromáticas acordes a su espíritu independiente y visionario. Frente a la tecnificación del arte globalizado, Gómez Cano se empeña en continuar con un trabajo artesanal, en el que la materia y la sustancia son las herramientas para bucear en el misterio abisal de los colores.

A propósito del autorretrato fechado en 1963, su hijo Gómez Estrada cuenta: “Está hecho con su última técnica, la más agresiva de todas, la más valiente, quizá la más desinteresada y dinámica, la que empleó en su última técnica. La materia estaba mezclada con aceite de linaza, barniz, almáciga y aguarrás. Los pinceles eran de cerda, duros, maltra-



Retrato de joven

Óleo/lienzo. 122 x 82 cm. 1965

Col. Sorozábal

tados y deformados para que dejaran más huella, más expresivos... más trágicos. Aún le recuerdo en la preparación de sus colores; en el último período no trituraba el pigmento en la losa de mármol, sino mezclados en los botes con el rabo del pincel para que el grano quedase entero y basto... pero equilibrado, hermoso y bello sobre el lienzo, como expresión final de su pintura que para él fue toda su vida”¹. De ahí lo difícil que siempre ha resultado la reproducción fotográfica de la pintura de Gómez Cano, y la poca justicia que hasta la fecha le han hecho los catálogos y los libros publicados con motivo de exposiciones o retrospectivas. Y si, tradicionalmente, se ha valorado su pintura en el paisaje y el bodegón, aquí tenemos los retratos ejecutados a lo largo de su vida –recogidos en esta exposición– para certificar el interés “matérico” de su obra. Porque, independientemente de la función “gastronómica” que este género ha desempeñado en la economía de los artistas desde el albor de los tiempos, agudizada con los cambios que generó el ascenso de la burguesía a las élites de poder (y todo ello es válido para Gómez Cano y la España de su tiempo), la búsqueda de la esencia de la pintura mediante el estudio del color, conformador de volúmenes y espacios, no se ve obstaculi-

zado por la recurrencia al retrato, ya sea de encargo, figurado o de motivación exclusivamente personal, como se puede apreciar, por ejemplo, en los retratos de *Don Pablo Arístegui* (1965), *Juan Rochelt, retrato de Chari* (1973) o los *autorretratos* de sus últimos años, donde tras las formas y los trazos de sus personajes nos muestra su fascinación por el espacio onírico y multicolor que envuelve a estas figuras. *El retrato de Yuco* (1972) nos está hablando de este diálogo entre la figuración y la abstracción tan sólo posible con el dominio del color y la materia.

Sus últimos trabajos proceden de un empirismo paciente y continuado, de un trabajo persistente con la materia y el color, de una investigación sobre texturas y veladuras, que permitieron al artista conseguir una solidez y una madurez pictóricas que se hacen particularmente evidente en los cuadros que podemos denominar de temática social: *Vieja tendiendo ropa* (1974), *El albañil ciego* (1974), *El sillero* (1976), *El viejo de las piruletas* (1976), *El ciego* (1978) o su definitivo *Homenaje a Van Gogh* (1980), producto de la renuncia a lo efímero estético y de su búsqueda del absoluto pictórico. Son cuadros que indagan en las relaciones entre superficie y gesto, entre textura e imagen, entre color y estructura, y aprovechando el gran formato –dignificación intrínseca de la obra– ahonda en la conciencia social de un tiempo amargo del que fue testigo privilegiado.

¹ Cita extraída del texto escrito por Martín Páez Burruezo en el catálogo de la exposición antológica sobre Gómez Cano realizada en Murcia



El viejo de los pirulís
Óleo/lienzo. 147 x 117 cm. 1976
Col. Gómez Estrada

Antonio Gómez Cano: un pintor cercano a la verdad

Isabel Durante Asensio

Octavio Paz manifestó en su libro “Los privilegios de la vista”: “¿Cómo escribir sobre arte y artistas sin abdicar de nuestra razón, sin convertirla en servidora de nuestros gustos más fatales y nuestras inclinaciones más premeditadas?”¹. Al investigar sobre la figura de un artista como Antonio Gómez Cano se llega a tener la sensación de que los conceptos, los principios más personales sobre el arte y la pintura se transmutan, como aquel ojo de Rainer Maria Rilke, que transmutaba al hombre². Todo ello se debe a la índole y carácter suprarrazional que el maestro confiere a su obra, la cual se presta a la universalización de sus aspectos más destacados para intentar escudriñar la realidad última de las cosas. Este ejercicio de honradez y honestidad es fruto de la perseverancia, vuelta en ocasiones obstinación, de revelar la esencia, lo verdadero, las formas de la naturaleza tal y como son, o mejor, tal y como él las percibe, tras realizar un análisis concienzudo y objetivo de lo que pretende plasmar. Georges Santayana dijo: “*La belleza se constituye por la objetivación del placer, es placer objetivado*”, lo que para Worringer no es sino la “*proyección*

sentimental”, y lo que para Gómez Cano es una parte inmanente de su propio hecho artístico, sin fragmentaciones ni parcialidades. A este respecto, la *belleza*, en sentido *estricto*, no mantiene diferencia alguna con la *fealdad*, se erige como una parte consustancial de un todo cerrado que no admite variables superfluas que puedan distorsionar la obra. Experimenta el arte con los sentidos desnudos, para después fijar en el lienzo la idea, en definitiva, *domestica la sensibilidad*. Así las cosas, acción creativa y conocimiento convergen en un punto de máxima expresividad que confiere el valor de sencillez que caracteriza a Gómez Cano, y une en un complicado y colorido entramado pequeñas partículas aisladas convertidas en enlaces interiores que refluyen. De este modo, cada una de las partes del cuadro sabe de la existencia de las otras, son conscientes de su lugar y de la necesidad de interrelación para que no exista posibilidad de fracaso. ¡Cuán elevado y pretencioso puede parecer esta búsqueda! Y, sin embargo, qué sencillo y humano. Llega a la célula del Arte.

Existe un perfecto equilibrio entre el objeto y lo representado, porque Gómez Cano ve en el natural lo interior. Camina por un estadio superior, aquel que inicia cada día una aventura nueva, una existencia desprovista de recuer-

¹ PAZ, O., *Los privilegios de la mirada*, Letras Mexicanas, México, 1992.

² RILKE, R. M., *Cartas sobre Cézanne*, Editorial Paidós, Barcelona, 1992.

dos. El ansia de descubrir lo desconocido, aquello extrañado en el devenir cotidiano, será el punto fundamental de su ideario pictórico. Más tarde, tras el hallazgo, encuentra la razón de ser de su pintura e inicia el proceso creativo. En el lienzo desarrolla su teoría y, día a día, abjura sus propias convicciones pictóricas.

Estas consideraciones arriba señaladas quedan perfectamente reflejadas en sus retratos y cuadros sobre la figura humana, géneros protagonistas de la muestra. En esta temática podemos destacar cuatro etapas, en las que quedan marcadas las pautas que reflejan su idiosincrasia en cada uno de los períodos que abarca su obra.

La primera de ellas podemos denominarla *retratos de inocencia*; es la de acercamiento a la pintura, que se produce en una temprana edad, cuando entra en contacto con el oficio en el taller de su padre, Antonio Gómez Sandoval, pintor y decorador. Sus bocetos advierten la calidad y poética, de torrencial expresión, que posteriormente se confirmarán en sus lienzos y dibujos.

Pronto surgirán nuevas inquietudes, y aquí empieza su segunda etapa, *despertar a la realidad*, donde descubre matices y afronta su nuevo estado. Así, demuestra que su pintura no es una tautología, sino un redescubrir e inventar la realidad. Se hace acreedor de una inmaterial herramienta para interrogar todas las consideraciones que se le plan-

tean e insiste en conferir la máxima intensidad a las mínimas unidades del lenguaje pictórico. Este proceder ya no lo abandonará hasta el final de sus días.

En un tercer estadio *confirma la realidad*; es su etapa de madurez, cuando se recrudece todo su discurso artístico y el pintor se torna hombre, yendo más allá de su condición de materia. Sus cuadros se muestran como una actuación beligerante de lo moderno, incluso en aquellas obras que pudieran parecer reflejo de la tradición más manida, como es el caso de los retratos. Esa tradición deja paso a la modernidad en pie de guerra, sus personajes traspasan el umbral de lo cotidiano y se alojan en el mundo de lo espiritual, de lo divino, de lo que transmite un discurso más elevado. Gómez Cano alcanza su objetivo, deposita en la paleta, en los colores la narración de su doctrina. En ellos está la esencia, a ellos vincula su alocución vital, arriesga su existencia misma. Y no se equivoca, porque los colores estructuran la verdad, pues no evocan, sino que plasman lo que su ojos internos examinan. Los fondos que cierran la composición, que envuelven a los personajes, son pura atmósfera de lo sublime. La intencionalidad de expresar su versión radical del destino del *hombre*, de su propio fin, queda reflejada de forma incontestable.

En sus últimos momentos, el dramatismo se hace más acuciante; esta será su cuarta y última etapa, la de *desencan-*

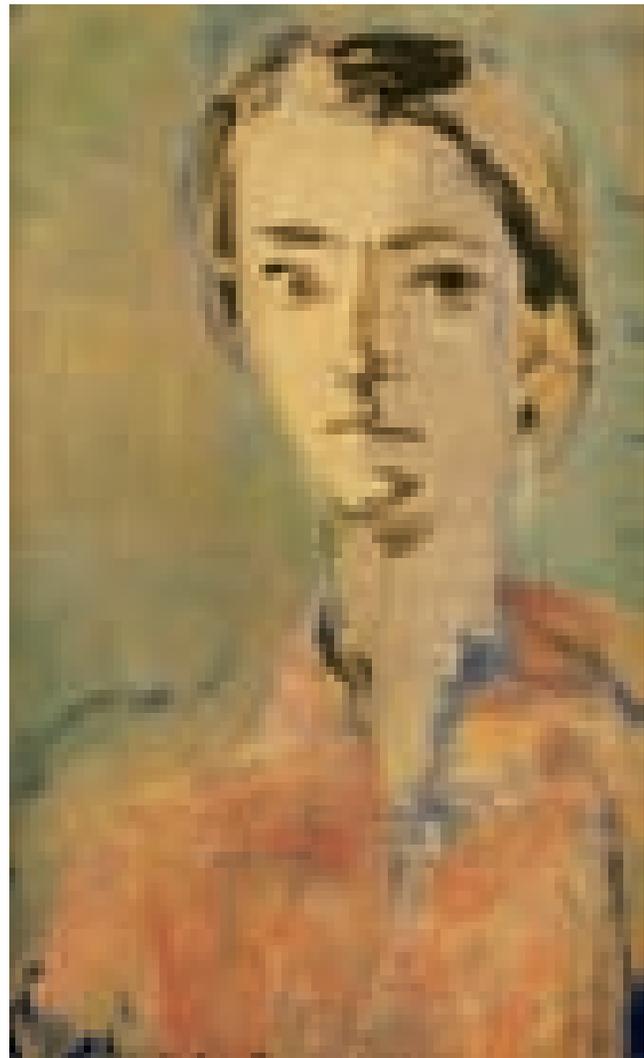
Mi nieta Marta

Óleo/lienzo. 55 x 33 cm. 1964
Col. Gómez Estrada

to, donde despierta el dolor que acumula de sus vivencias y abate toda regla que, en apariencia, pudiera mantener. Hay quien lo ha tildado, a este respecto, de pintura con tintes de crítica social, pero, en este sentido, hay que apuntar que si bien su obra responde a la función social del arte, la ideología que postula no repercute en su trabajo, ya que las circunstancias externas pasan a un segundo plano, dando cuenta de la necesidad de un mundo interior que formalice los ideales que defiende.

Así las cosas, la investigación de un horizonte de comprensión de los interrogantes que formula permite que sea descifrado, y se proyecta en los lienzos y en todo lo que en ellos se representa. Las figuras alcanzan, al mismo tiempo que el artista, esa apertura de lo desconocido, sabemos que han descubierto la esencia, la naturaleza de las cosas, porque lo transmite con la mirada, con sus manos, con su alma.

Disfrutar de un poeta de la pintura como Antonio Gómez Cano resulta un lujo muy caro en estos tiempos de desmedido interés por conocer lo sabido. Explorar los rincones que la magia de sus pinceles nos brinda es un obligado y pertinente deber que tenemos que asumir.





Teresita tendiendo ropa
Óleo/lienzo. 100 x 115 cm. 1954
Col. privada

El eterno femenino. La mujer de Antonio Gómez Cano

María A. Rubio Gómez

Antonio Gómez Cano es un pintor de grandes valores como retratista. La persona, en abstracto, ha sido siempre su gran preocupación. Y cuanto más cercana estuviera a él, a su ambiente, más le preocupaba. Al margen de las características técnicas de su obra, de esos valores de su pintura (la capacidad de plasmar la seriedad de las personas, de captar el instante, la elegancia, la profundidad de la mujer, su presencia y su peso), es necesario considerar también qué tipo de interés guiaba al pintor en la elaboración de sus logradísimos retratos femeninos.

Para hablar de las mujeres que ha retratado Gómez Cano, en cuarenta años de trabajo, cabría distinguir tres grupos, tres tipos de obras. Al primero pertenecerían los miembros femeninos de su familia: su mujer, Teresa; su cuñada, su suegra, su hermana y sus hijas, Teresita y María. En los retratos que elabora de los miembros de su familia, la figura tiene un peso que delata la relación afectiva que existe entre el pintor y su modelo.

Existiría, después, un segundo grupo de retratos, al que pertenecen todos aquellos que Gómez Cano ejecuta por encargo. Los retratos que le comisionan los miembros de la *elite* social de Madrid, de Bilbao, de Murcia, tienen

Se pinta con el cerebro, no con la mano.

Michelangelo Buonarroti

que desempeñar la tarea de expresar la condición social del retratado, y en un cierto sentido, esta condición convierte la tarea de pintar, de retratar, en una obligación para Gómez Cano. Por eso, los encargos son menos espontáneos, más estudiados. Ejemplos de retratos de encargo son *Nieves* o *Pepita Groestch*.

Finalmente existe un tercer grupo de obras, que no está, sin embargo, constituido por retratos *sensu strictu*. En ellas, Gómez Cano utiliza a la mujer como protagonista de situaciones de denuncia, como medio de expresión de las inquietudes sociales del pintor, o simplemente como plasmación de la mujer en la vida cotidiana; y así, *Tendiendo ropa* (1954) o también *La globera* (1955). Siguiendo el desarrollo cronológico de los retratos del pintor podemos analizar el modo en que Gómez Cano concibe e interpreta a la mujer. En 1940, Gómez Cano realiza un *Retrato de mujer* (90x80 cm), donde la protagonista femenina mira hacia el frente, vestida con un camisero blanco, con los cabellos recogidos por una diadema, con unos sencillísimos pendientes, un solo anillo, las manos apoyadas sobre un montón de libros, el superior abierto. Es una mujer seria, un poco asustada, al tiempo que retadora. Parece que la han interrumpido: estaba le-



El sillero

Óleo/lienzo. 195 x 114 cm. 1976
Col. Gómez Estrada

yendo mientras veía pasar la tarde, y alguien la ha llamado por su nombre y le ha dicho algo que a ella resulta indiferente. No parece escuchar. Sólo quiere que la dejen sola. Que le permitan volver a la tarea que la ocupaba. Está incómoda, y el pintor lo refleja en la inmediatez del gesto: levanta la cabeza, el cuello tenso, indicando el movimiento y el giro del torso.

La tabla *Retrato de Ida* (Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. 1941, 50x70 cm) nos muestra el retrato de una judía belga que el pintor conoció y retrató en Madrid. La pincelada suelta, fluida, nerviosa, los colores cálidos, la mujer aparece sentada en un sillón, cómoda, pero no relajada. Está cansada: parece que habla con alguien, que tratan de resolver un problema mientras dialogan. Por el gesto, por la posición de la cabeza, podemos suponer a otra persona delante de ella, como ella, sentada en un sillón y, como ella, concentrada. Ida no se altera, no quiere preocuparse. Gómez Cano la presenta como una mujer serena, en la plenitud de sus cuarenta años. Que a pesar de reflexionar en profundidad sobre algo que ocupa todo su pensamiento (porque Ida no piensa en otra cosa, y necesita desesperadamente resolver este problema, a pesar del agotamiento que demuestra), es capaz de mantener la calma y el autocontrol. Una mujer hermosa, retratada en un instante que está durando años.

Mamá Encarnación (1945, 90x82 cm) es la mujer de la posguerra española. Es la señora fuerte, la madre que ha sacado adelante una familia de muchos miembros y lleva una casa donde la realidad cotidiana no es fácil. Aparece sentada, vestida de negro. Seria, austerísima: un vestido sobrio, unos pendientes sencillos, de oro (y nada más: ni collar, ni anillo de casada). Pelo corto, canoso, el pelo de una mujer que está envejeciendo antes de tiempo. Es la mujer dinámica, que no se detiene, que trabaja de la mañana a la noche. Que no logra relajarse ni siquiera mientras la retratan: observemos el gesto de las manos. Juguetean con algo, un pañuelo, unas llaves, una cinta; los dedos se mueven, se pliegan, la mano izquierda y la derecha se comunican. Esta señora es la suegra del pintor. Gómez Cano la respeta y la aprecia. La admira, y la representa casi con devoción. El retrato se convierte, para el pintor, en un acontecimiento solemne, importantísimo. Se ha empeñado para lograr lo que ha logrado: plasmar una imagen llena de elegancia de la madre de su mujer.

El de *Teresa* (1946, 118x76 cm) es un retrato clásico y equilibrado, enmarcado sobre un austero fondo gris. Teresa aparece en una pose solemne y aristocrática, que transmite el peso y la autoridad de esta mujer, la esposa del pintor. Comparado con el retrato que ejecuta de

ella su marido, tan sólo un año más tarde, Teresa es aquí una mujer mucho más joven, ajena a todo, con la mirada perdida en el infinito, maquillada y con carmín vivo en los labios: orgullosa de su posición, casada con un artista de fama, con un solícitadísimo retratista, viviendo en Madrid.

Teresita vestida de rosa es una obra de 1946. Las dotes de Gómez Cano como pintor de retratos infantiles habían quedado ya de manifiesto en una obra temprana, el *retrato de su hermano Carlos*, de 1926. Esta es la segunda hija de Gómez Cano, que en la imagen cuenta sólo siete u ocho años de edad. Con su apariencia frágil, este exquisito, dulce y delicado cuadro es un ejercicio magnífico de retrato infantil sobre un fondo de montaña, con la figura apoyada en una barandilla de madera, con el paisaje de la sierra madrileña a lo lejos. Resulta inevitable establecer el paralelo con los retratos infantiles de Velázquez, que sin duda Gómez Cano ha tenido presente para la elaboración de esta obra (*El príncipe Baltasar Carlos a caballo*; *El príncipe Baltasar Carlos de caza*, ambos de 1635, Madrid, Museo del Prado; los diversos retratos de las Infantas Margarita y María Teresa, de las décadas 50 y 60 del siglo XVII). Recordemos que el pintor adquirió la costumbre de frecuentar el Museo del Prado todos los domingos, en compañía de su hijo

mayor, Antonio. La refinada técnica de Gómez Cano, su amor por el acabado de la superficie, le lleva a conseguir plasmar por medio de la pincelada el tacto de la madera, de la tela del vestido de Teresita, de la melena de la niña o del ramillete de flores que sostiene en la mano derecha.

El *Retrato de Teresa*, de 1947 (81x71 cm), es una obra excelente, que pertenece a los Fondos del Museo de Bellas Artes de Murcia. Cuenta Antonio Gómez Estrada, el hijo de Gómez Cano, pintor como su padre y su abuelo, que, apenas vendía un cuadro, su padre dedicaba el dinero obtenido sólo e íntegramente a su familia: los zapatos de sus niños, los libros del colegio, un visón o una joya, lo mejor, para su mujer, Teresa. Y que, enseguida, el dinero se acababa, hasta que vendía el siguiente cuadro. Antonio Gómez Cano debió de ser un hombre feliz, que daba todo lo que tenía para hacer feliz a los suyos. Aquí ha retratado a su esposa. Teresa es, en esta obra, la mujer más feliz del mundo, la más orgullosa de su marido. No cabe en sí de gozo, se siente extraña con su collar de perlas, su elegantísimo vestido y su maravilloso abrigo de visón. ¡Se siente incluso hermosa! Sólo una mujer que se sabe observada, admirada y adorada posaría así. Toca con los dedos los valiosos objetos con que ha sido agasajada, y parece pensar: “Son míos... Todavía no me



El albañil

Óleo/lienzo. 220 x 120 cm. 1977
Col. Gómez Estrada

lo creo...”. Quiere aparecer seria... Pero está contenta, la alegría la invade. Su rostro espléndido manifiesta esta felicidad: el pelo retirado, los sencillos pendientes, los labios pintados de rojo vivo, los ojos brillantes porque está emocionada. ¡Qué obra tan lograda!

La viajera, de 1947 (145x116 cm), forma parte de la colección del Excelentísimo Ayuntamiento de Murcia. Es una de las mejores plasmaciones del instante que ha realizado Gómez Cano. Un paisaje al fondo, la luz del crepúsculo, las siete de la tarde en un lugar aislado, el marco de una puerta, la mujer bajo el umbral: acaba de llegar, tiene que recuperar el aliento porque ha venido corriendo, se vuelve un momento para despedir a alguien, algo: la persona que la ha acompañado, el tren o el coche de caballos que la ha traído hasta aquí. Hace algo de frío, en este atardecer de noviembre. La mano derecha parece moverse todavía, la mujer está cerrando los dedos, alzando el brazo: Gómez Cano recoge el momento preciso en que ella acaba de quitarse con la mano izquierda el guante de la mano derecha, que mantiene apretado.

La mañana es una obra de 1948 (180x136 cm), propiedad de Antonio Gómez Estrada. ¡Y cómo no recordar en ella la factura de Tiziano! ¡Del Veronese! No hay más que mirar los colores: el rojo brillante y sedoso de la col-

cha, el amarillo dorado de la cortina, pesada, de terciopelo, el reflejo azul del cielo en el cristal de la ventana. Esta es la obra con mayor peso italiano. Aquí se comprenden bien las enseñanzas de que Gómez Cano se ha ido empapando, en sus visitas al Museo del Prado, que ha frecuentado durante los primeros años 40, a menudo en compañía de su hijo Antonio, que a la sazón cuenta sólo ocho o diez años de edad. Una obra moderna, pero a la vez *cinquecentesca*, con esa jovencita recién levantada, de expresión feliz y plena. Se alegra con la llegada del día. Aún entumecida de cansancio, abre la ventana para dejar entrar el aire fresco de la mañana en la habitación, y relaja sus miembros: la mano izquierda, los pies, se mueven.

La estudiante, de 1949 (79x68 cm), obra de gran calidad técnica, muy cargada de materia y afortunada en el uso de la pincelada, amplia y abundante, es un cuadro muy logrado asimismo por el uso del color, en la armonía de conjunto y de tonos, prevalentemente los fríos: azules en toda su gama, marrones y ocres. Al centro, la protagonista: la niña que coloca los libros y las flores, paradigma del orden de la persona aplicada y responsable, con sólo el vestido amarillo y la melena castaña que cae sobre la espalda y que completa la paleta de toda la obra, y los claros de las flores, de nuevo en tonos amarillos y algún



El ciego

Óleo/lienzo. 220 x 110 cm. 1978

Col. Gómez Estrada

toque de blanco, combinado con rojos y anaranjados. El uso de estos colores más cálidos, más vivos, que interrumpen el tono monocorde del resto de la obra, confiere a la escena un cierto dinamismo y dan al espectador la sensación del “instante”.

La joven lectora se sitúa a finales de la década de los 40 (78x68 cm). Aunque bastante estropeada, la obra conserva aún los grandes valores del Gómez Cano retratista: la pincelada poderosa y cargada de materia, y por tanto de fuerza expresiva; la capacidad de captar la esencia de la personalidad de la persona retratada, aquí una jovencita de uniforme, con un libro entre manos, pero, como vamos observando que suele ser habitual en los retratos del pintor, más absorta en sus pensamientos que en la tarea que la ocupa y que, como estudiante, le es propia. La figura aparece de perfil, lo que acentúa este carácter de aislamiento y lejanía de la joven.

El *Retrato de Teresita*, de hacia 1951 (100x80 cm), es una obra de enorme ternura y profundidad. El pintor Antonio retrata a su hija Teresa, y la retrata con una confianza tal, que nosotros, los de fuera, comprendemos que sólo ellos, desde dentro, conocen el motivo de la expresión de tristeza infinita de Teresita. Aparte los logros técnicos del pintor, en el uso de la pincelada y en la perfecta y completa combinación de colores (a tono con el

momento, de nuevo, los fríos, y logradísimo, sobre todo, el vestido, con esa tela de color verdoso-azul profundo), hay que considerar también la madurez expresiva que ha logrado alcanzar Gómez Cano en estos años: pocos como él expresan el carácter y recogen el momento preciso que está viviendo la persona retratada. Teresita debe tener en esta época unos dieciocho o veinte años. Es frágil y débil, y está a punto de echarse a llorar: sus labios están temblando. Las lágrimas afloran a sus pupilas. Es una joven preciosa... Que transmite hasta hoy todo el peso de su dolor. Si se observaran juntos, este retrato y el de su tía, Teresa Gómez Cano, que Gómez Cano realiza doce años después, podría reconocerse el parecido entre el físico y el carácter de ambas retratadas, entre la mujer dueña de sí y también triste y la jovencita en crisis que protagoniza este retrato.

En el *Retrato de Asunción*, de 1954 (73x60 cm), vuelve a percibirse la huella del Siglo de Oro español. ¿O no es esta mujer una de las *Gallegas en la ventana* de Bartolomé Esteban Murillo? Más adulta, mucho más seria, pero son dos figuras que pueden relacionarse. Asunción es la cuñada del pintor. Es esta una obra de gran sinceridad. A los efectos expresivos del cuadro y del personaje retratado contribuye, sin duda, en gran medida la evolución técnica que se está produciendo en estos años en el

quehacer de Gómez Cano. Lo que importa de este retrato, lo que Gómez Cano quiere transmitir, es en realidad la interioridad de su cuñada. Abstraída en sus pensamientos, mirando a la nada, sin preocuparse en absoluto de la persona que la observa, Asunción parece no haberse dado cuenta ni siquiera de que la miran. Algo la inquieta y no le deja pensar en otra cosa. Por eso, el pintor se concentra en la cabeza, en la mirada intensa, en la expresión de los ojos y el gesto de la boca. Las joyas, los vestidos, las telas, son accesorios.

Tendiendo ropa es un cuadro de 1954 (100x115 cm). A partir de los años 50, la paleta de Gómez Cano se enriquece, y conjuga todos los tonos. El color se vuelve protagonista de sus pinturas, y se convierte en algo vivo por la luz que recae sobre él, que vuelve la materia más expresionista. La luz incide aquí sobre las telas, y convierte los planos en superficies tajantes. Las líneas rectas, oblicuas y diagonales construyen el espacio por planos de color: en primer término, los trapos que la joven tiende en la cuerda, y a continuación, la figura de la protagonista, recortada sobre todo lo demás, saliendo del fondo del cuadro por el gesto, mientras levanta la cortina roja, y también por el color de las superficies, por la propia estructura compositiva del cuadro. La mujer, todavía en esta obra, aparece completamente ajena al observa-

dor. Tiene algo de Anunciación renacentista, este cuadro, por la actitud de la figura, por el espacio en que se desarrolla la escena, con la joven aislada de todo y con la puerta a la izquierda, por donde parece que una figura vaya a aparecer en cualquier momento, y por el sombrero descolgado sobre la espalda, que parece en una primera impresión la aureola de María.

En *La globera*, obra de hacia 1955 (100x81 cm), encontramos de nuevo esa paleta enriquecida en los tonos, con la carga matérica que convierte la pintura en algo más rico, más brillante, de mayor peso, relieve, envergadura. Cabría señalar aquí el inicio de la inquietud por una temática de tipo sociológico en Gómez Cano. Hacia finales de los años 50, el pintor incorpora a sus temas una preocupación por los ambientes sociales más marginales, y ofrece imágenes de seres desamparados y débiles. Esta corriente durará hasta los años finales de su producción, y se encuentra también en obras como *El viejo de los caramelos*, de 1976, o el *Albañil ciego*, de 1974; es decir, fundamentalmente en la producción de la década de los 70. La mujer que protagoniza esta obra está sola y triste, como hemos visto que ocurre con frecuencia en Gómez Cano; ese rostro tan expresivo y tan lleno de desesperación y de dolor logra conmover al que contempla, y convierte a Gómez Cano en un genio dotado de valores e inquietudes sociales.



Desnudo

Óleo/lienzo. 117 x 70 cm. 1973
Col. Gómez Estrada

El *Retrato de Teresa con un libro*, de 1956 (75x55 cm), constituye una excepción en cuanto a técnica, pues escapa a lo que viene siendo habitual en la producción retratística de estos años: prácticamente imperceptible el dibujo, la pincelada se ha hecho aquí mucho más suave, menos violenta y agresiva, y ello se percibe en la cantidad de materia que el pintor ha empleado, y que permite intuir, en gran parte de la superficie, el lienzo. Como de costumbre, la sobriedad y la personalidad austera de la mujer son las notas dominantes: Teresa aparece vestida y peinada de manera sencilla, casi sin maquillar, con unos breves pendientes y sin anillo de casada. Seguramente no posa. La han captado en un instante: fugaz y eterno, al mismo tiempo.

El *Retrato de María Teresa Gómez Cano*, de 1962 (70x55 cm), recupera el *modus operandi* habitual del pintor: es una obra siempre rica de materia, con los mismos colores fríos, con ese fondo oscuro, con el vestido verde oscuro y el abrigo marrón, con la calidad y la fuerza habituales en el uso de la pincelada, que se ha vuelto agresiva, que araña e incide sobre la superficie, y la misma expresión de soledad insondable de su sobrina, Teresita (*Retrato de Teresita*, de hacia 1951), pero con una personalidad más afirmada, de más peso; sola y triste, sí, pero esta no es una mujer débil.

Teresita sentada, de 1962-1963 (141x101 cm), es otro retrato de la hija del pintor, captada en el momento en que se dispone a levantarse de un sillón. El fondo neutro y frío que suele ser habitual en Gómez Cano se enriquece aquí por el naranja vivo del sillón donde la joven se encontraba, y por la luz que desprende su vestido. La pincelada sigue siendo rica y cargada de materia, lo que confiere a la superficie de la obra unos valores táctiles que encontramos también en otras obras contemporáneas a ésta, de argumento completamente diferente, como es el caso de los bodegones. Sin embargo, su padre la retrata aquí con la misma expresión de lejanía y de tristeza a que ya nos tiene acostumbrados, que se percibe por la mirada lánguida de soledad infinita y por el gesto de la boca, tensa, demasiado seria.

A partir del *Retrato de María Dolores López Mejías*, de 1963 (74x56 cm), el retrato femenino de Gómez Cano, que no pierde en calidad técnica, se convierte sin embargo en un modelo estándar que se repite para solventar los encargos de la buena sociedad de Bilbao, de Madrid, de Murcia. Las señoras de la clase alta encargan sus retratos a Gómez Cano, que los ejecuta para ellas siguiendo siempre un esquema que varía poco: las actitudes elegantes, la composición equilibrada, el esmero en la técnica. Así ocurre también, por ejemplo, en el retra-

to de *Nieves*, firmado en 1972, hoy en colección privada. La diferencia entre los retratos de la primera época y los que ejecuta a partir de estos años radica en que sus mujeres del principio no posaban, no se preocupaban nada más que de sí mismas, estaban sumidas en sus pensamientos, algo las preocupaba, para bien o para mal. También es cierto que Gómez Cano no trabaja de igual modo cuando pinta para su familia, cuando retrata a las personas que quiere, que cuando pinta por encargo. Si se trataba de su esposa, Teresa, de las mujeres de su vida (su cuñada, su hija), Gómez Cano se empeñaba en plasmar una mujer profunda, que tiene un peso y un relieve en su corazón. Ahora, la mujer se convierte en un personaje de estudio, pero no por falta de interés, ni de esmero, sino porque era precisamente esto lo que se le había encargado: aquí, todas las figuras posan, y quieren un resultado muy concreto, un retrato que sea elegante y que transmita quiénes son y qué papel desempeñan en la sociedad en que viven. Gran ejemplo de todo ello es también el *Retrato de Pepita Groestch*, de 1967 (71x51 cm), que es la figura de una mujer de fuerte personalidad, casi autoritaria, bellísima, bien maquillada, bien vestida, perfecta.

Lo que más interesa a Gómez Cano es captar la esencia de la persona, especialmente si es mujer; con las figuras

femeninas, desde fecha temprana, su pincelada se vuelve más agresiva, más rasposa, más vibrante: como si se empeñara más por expresar la condición de mujer que la de hombre. Esta constante técnica se observa desde la década de los años 40 en los retratos femeninos, mientras que se percibe más tarde en los masculinos, de acabado más delicado. En el retrato de *Joven pintora*, obra de 1967 (122x82 cm), Gómez Cano se ha concentrado principalmente en el rostro: serio, determinado, es más importante que los instrumentos de trabajo (el lienzo y el pincel) y que las manos de la artista, apenas esbozada la izquierda, que sostiene el pincel.

El *Desnudo junto a la ventana*, de 1970 (120x90 cm), es obra tardía del pintor. La pincelada sigue siendo fuerte, poderosa; pero la carga matérica ha disminuido y por tanto la atmósfera en que se desarrolla la escena adquiere una tranquilidad y una paz acordes con el tema y muy distintas a la agitación y el nerviosismo que se respiran en obras como *El rastrillo*, de 1967, o en el desnudo de *Yuko*, sólo dos años posterior a éste, y completamente distinto en su factura, por el tipo de técnica empleada (más agresiva, menos suave que aquí, menos dulce), y por el tipo de lienzo (de yute, en lugar de ser de lino).

En *Yuko*, de 1972 (116x89 cm), los pinceles se cargan de

materia y convierten la superficie en algo mucho más rugoso y más nervioso que en la mayoría de sus obras de los años 30 y 40. A lo largo de la década de los 70, Gómez Cano realiza varios retratos y desnudos de mujeres orientales, que él conoce y frecuenta. Yuko es una mujer muy tímida, que no habría nunca imaginado posar para un pintor, para un desnudo. No parece encontrarse cómoda: su cuerpo se muestra en tensión, y el gesto y la posición de las manos indican que ella se encuentra nerviosa y que está deseando que el pintor termine su tarea para levantarse y vestirse. Es, sin embargo, un desnudo muy hermoso, por la belleza del cuerpo de Yuko y por la lograda expresividad de la pincelada y la capacidad de Gómez Cano de transmitir exactamente los sentimientos que agitan el espíritu de la protagonista. También el entorno en que se desarrolla la escena es bellissimo: los marcos apoyados a la pared hacen pensar de inmediato en el estudio del pintor, y desde aquí, en el tema ya clásico del pintor y su modelo.

El *Retrato de Nieves*, de 1972, es otro retrato femenino en la misma línea que mencionábamos anteriormente, de la mujer aislada y sola, siempre seria, siempre triste, siempre retratada sobre un fondo neutro, vacío, vestida sobriamente, sin enjorar. Gómez Cano logra, como en todos los retratos, plasmar la interioridad de la persona

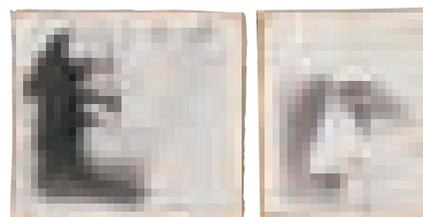
que retrata; pero esta obra pertenece al tipo de los retratos de estudio, y no a los retratos que el pintor realiza de los miembros de su familia, especialmente durante los años 40 y 50, y donde las figuras no posan. Un retrato este preconcebido, muy bien estudiado y sopesado, que sigue un esquema bien definido, bastante simple, que ya ha aparecido antes y que volverá a aparecer en un futuro. Gómez Cano es en estos años un artista consagrado y un retratista conocidísimo y solicitado por todos. Hace retratos formales, que muestran, como aquí, mujeres solas, débiles. Ya no son las mujeres de carácter de los años 40 (pensemos en *Ida* o en la *Viajera*). Gómez Cano, como hemos comprobado analizando parte de su producción retratística, se revela como un artista dotado de especial capacidad para captar la profundidad del espíritu que tiene delante. En los años de máxima producción, Gómez Cano se convirtió en un artista reclamado por todos, y fue encumbrado para el resto de su vida. Se ganó por méritos propios la celebridad de que gozó, pues pocos como él, no solamente en Murcia, sino también en el panorama artístico español de aquellos años, han alcanzado metas de tanta envergadura, con resultados de indudable y obvia calidad.



La embarazada

Óleo/lienzo. 130 x 90 cm. 1978

Col. Gómez Estrada



Estudio de cabeza. 1922
35 x 29 cm. Lápiz/papel
S. Económica de Amigos del País

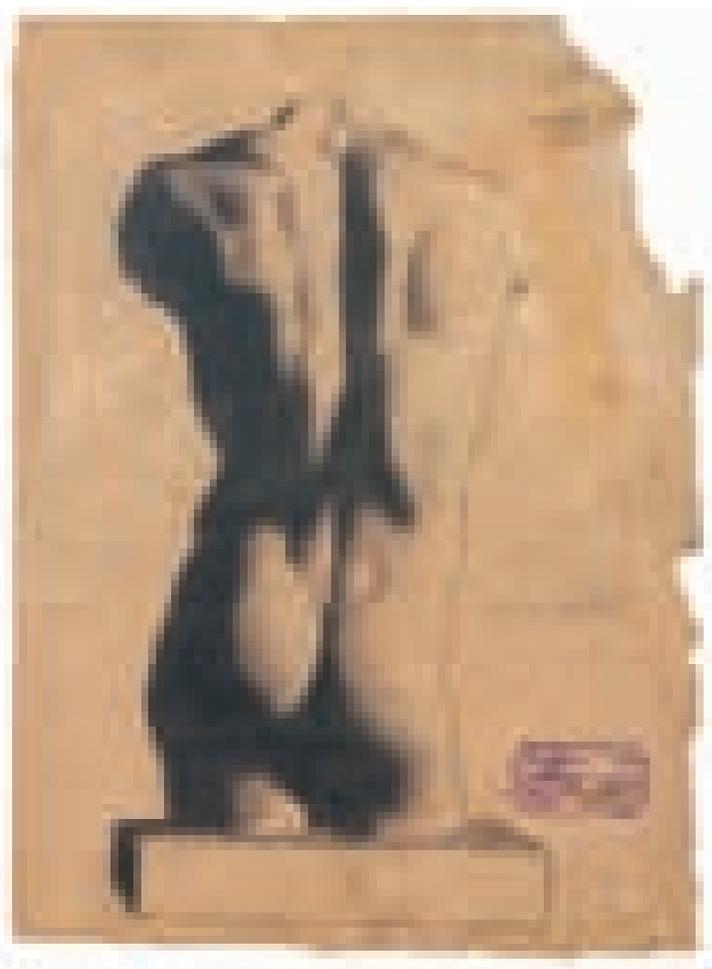
Estudio de cabeza. 1923
38 x 29 cm. Lápiz/papel
S. Económica de Amigos del País

Estudio de cabeza. 1921-1923
43 x 32 cm. Lápiz sobre papel
Museo de Bellas Artes de Murcia

Estudio de cabeza. 1923
31 x 22 cm. Lápiz sobre papel
S. Económica de Amigos del País

Estudio de pie. 1923
43 x 31 cm. Lápiz/papel
S. Económica de Amigos del País

Estudios de rostro. 1921-1923
18 x 13,6 cm. 15,5 x 18,2 cm.
Museo BB.AA. Murcia



Estudio de torso. 1922

42 x 32 cm. Lápiz/papel

S. Económica de Amigos del País



Academia. Desnudo. 1923

104 x 70 cm. Lápiz sobre papel

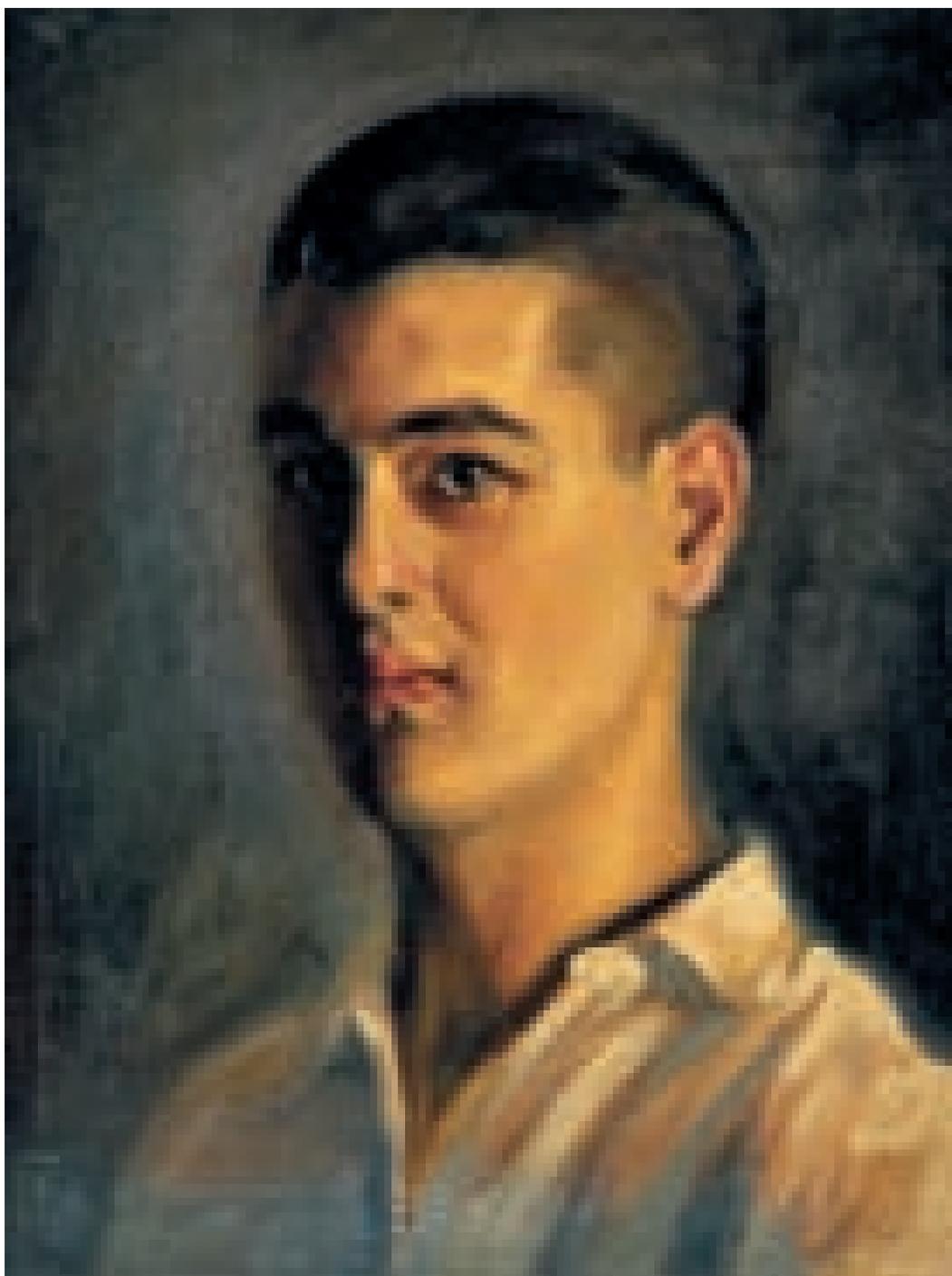
S. Económica de Amigos del País



Retrato de mi hermano Carlos. 1926

45 x 35 cm. Óleo sobre lienzo

Col. privada



Autorretrato de joven. 1926
39 x 32 cm. Óleo sobre lienzo
Col. Gómez Estrada

Mi hijo Antoñín. 1932

45 x 65 cm. Óleo sobre cartón
Col. Gómez Estrada





Retrato de Manuel Fernández-Delgado Marín-Baldo. 1937

97 x 72 cm. Óleo sobre lienzo

Col. Privada



El papáico. 1939
55 x 40 cm. Óleo sobre lienzo
Col. Gómez Estrada



La mamáica. 1939
55 x 40 cm. Óleo sobre lienzo
Col. Gómez Estrada



Pictografía. Antigua Estafeta Literaria (San Sebastián)

49 x 37 cm. Técnica mixta

Col. Gómez Estrada

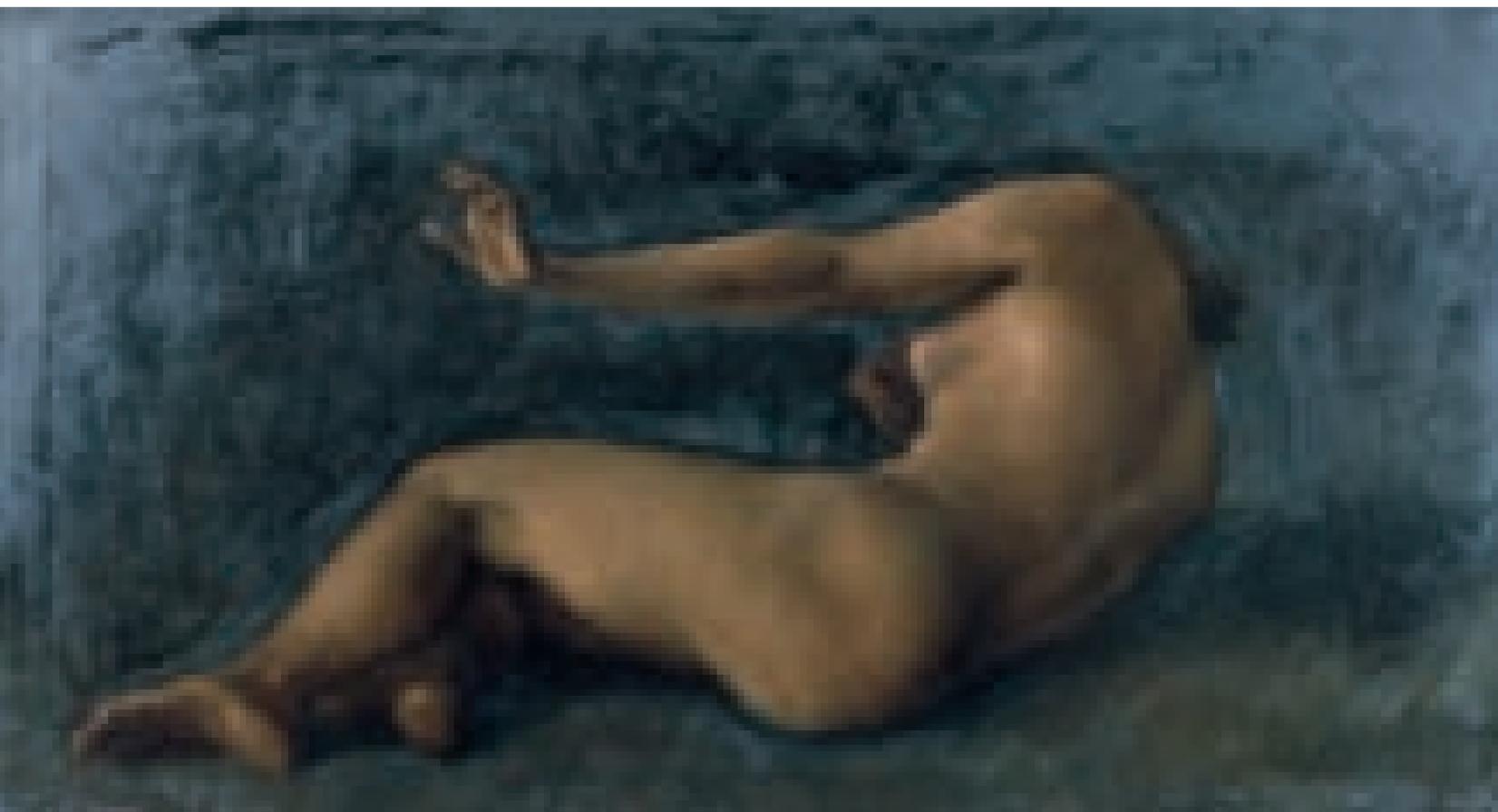


Carta autógrafa de Gómez Cano junto a bocetos pequeños

Años 1946-1947.

Centro Ramón Alonso Luzzy. Cartagena

Desnudo de espaldas. 1942
77 x 144 cm. Óleo sobre lienzo
Col. privada

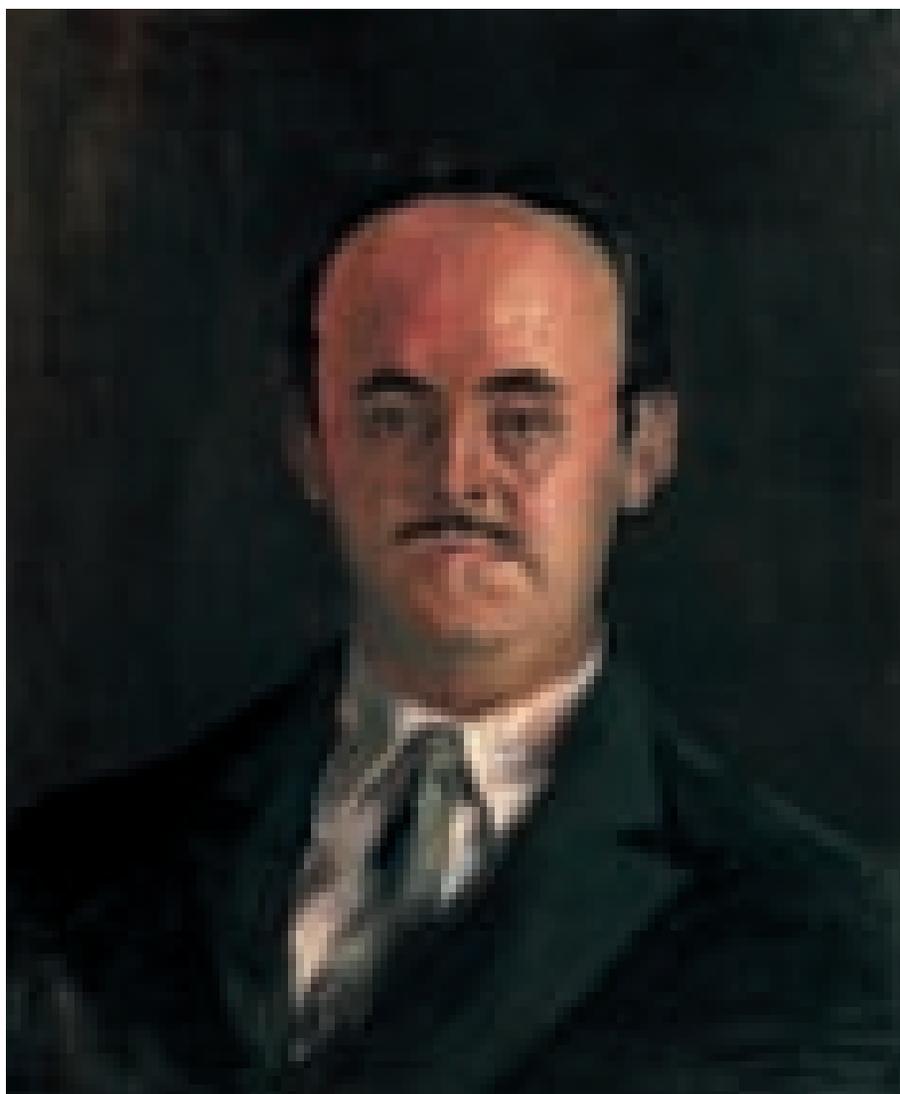


Muchacha del traje gris. 1943

91 x 65 cm. Óleo sobre lienzo

Col. Gómez Estrada





Retrato del Sr. Fernández-Canivell. 1944

60 x 52 cm. Óleo sobre lienzo
Col. Fernández-Canivell. Málaga



Reverso



Retrato de D. Armando Muñoz Calero. 1941-1945

140 x 110 cm. Óleo sobre lienzo

Col. Muñoz-Calero



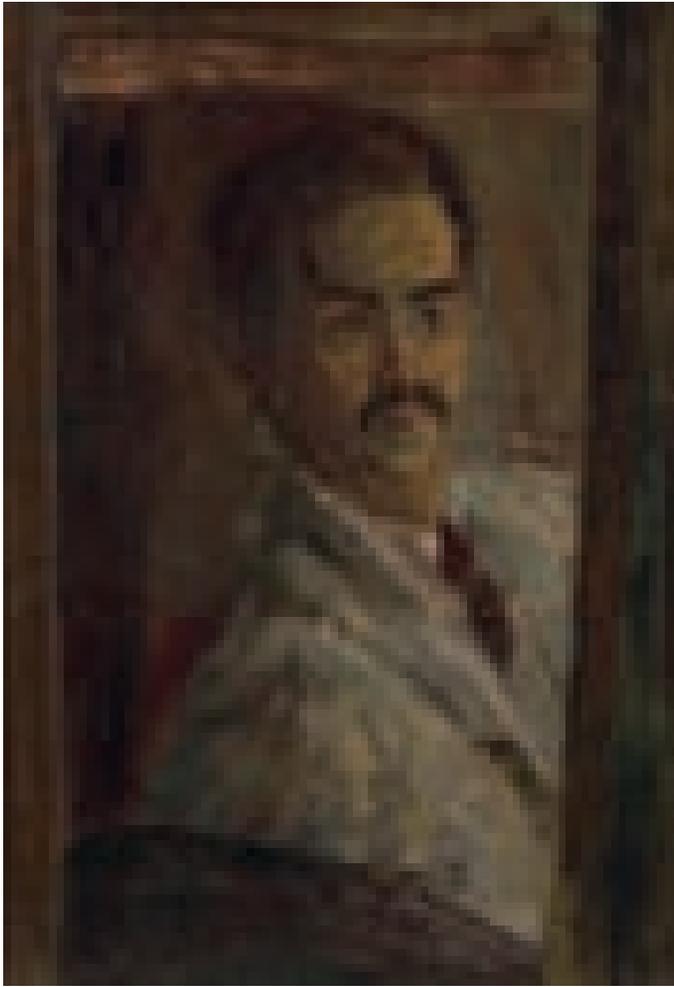
Retrato de Pilar. 1945
55 x 46 cm. Óleo sobre lienzo
Col. privada

Mamá Encarnación, suegra del pintor. 1945

90 x 82 cm. Óleo sobre lienzo

Col. Gómez Estrada





Autorretrato. 1945
60 x 40 cm. Óleo sobre lienzo
Col. Gómez Segura



Autorretrato. 1946
120 x 80 cm. Óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes. Murcia



Retrato de Antonio Pagán. 1946
50 x 41cm. Óleo sobre lienzo
Col. Pagán



Retrato de Carmen Conde. 1947

34 x 25 cm. Lápiz/papel

Centro Ramón Alonso Luzzy. Ayuntamiento de Cartagena



Retrato de Carmen Conde. 1947

34 x 25 cm. Lápiz/papel

Centro Ramón Alonso Luzzy. Ayuntamiento de Cartagena



Retrato de Carmen Conde. 1946

40 x 35,5 cm. Carboncillo/papel

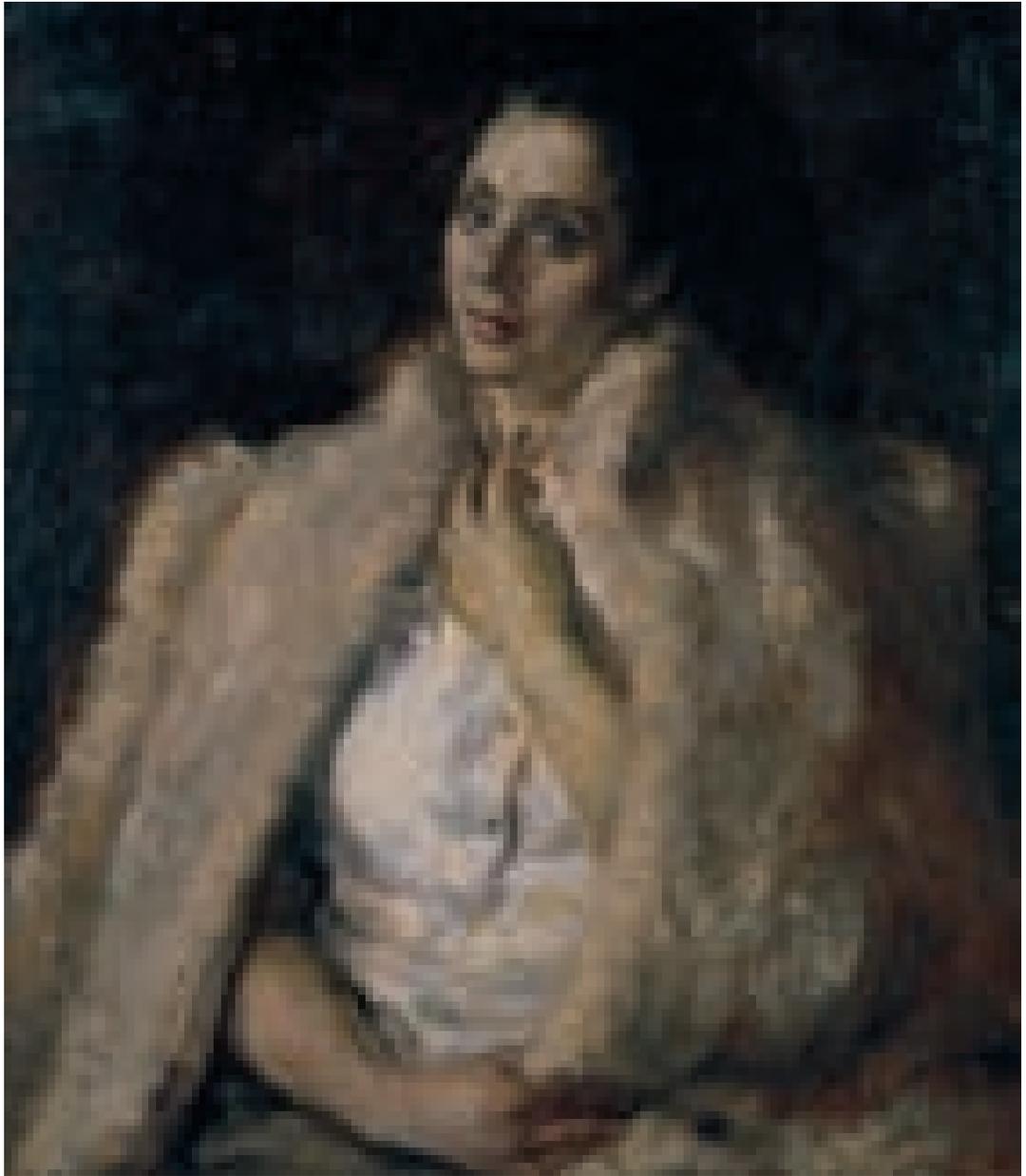
Centro Ramón Alonso Luzzy. Ayuntamiento de Cartagena



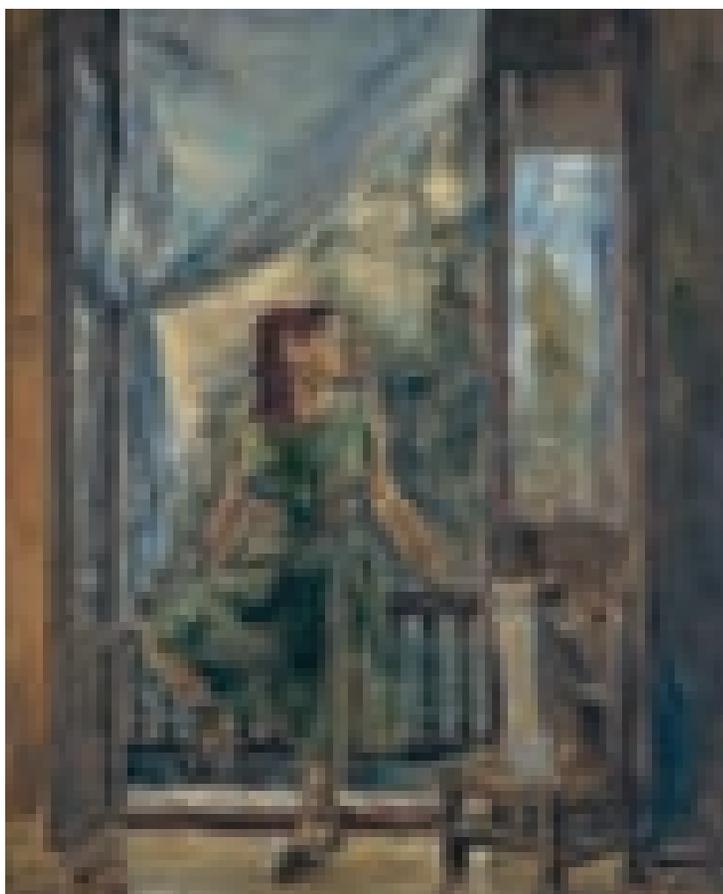
Retrato de Joaquín Viguera Martínez. 1947

80 x 70 cm. Óleo sobre lienzo

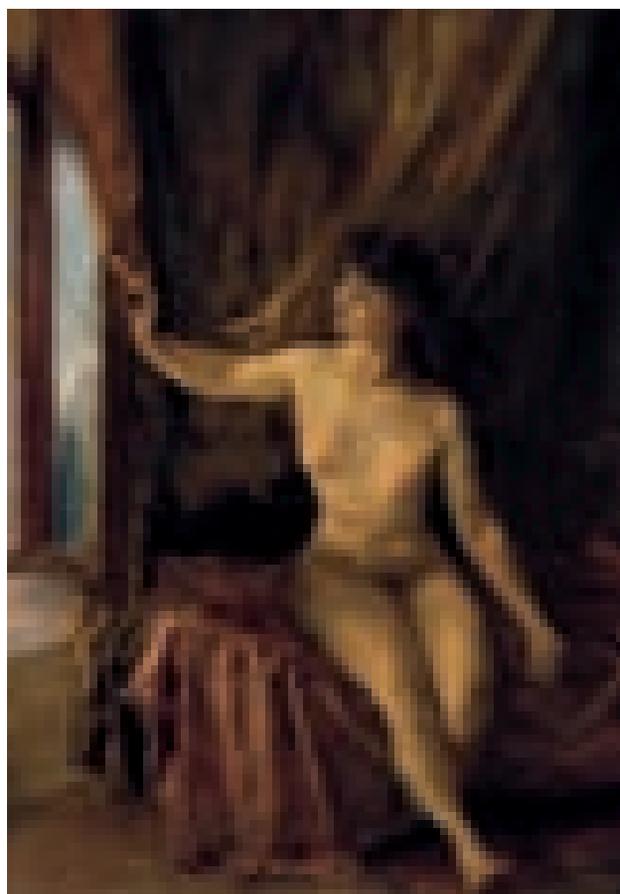
Col. privada



Retrato de Teresa. 1947
80 x 70 cm. Óleo sobre lienzo. Premio Villacis.
CARM. Museo de Bellas Artes. Murcia



Niña en el balcón. 1948
75 x 65 cm. Óleo sobre lienzo
Ayuntamiento de Cieza



Alegoría: La Mañana. 1948
180 x 136 cm.
Col. Gómez Estrada



La viajera. 1947
145 x 116 cm. Óleo sobre lienzo
Ayuntamiento de Murcia



Mujer. 1949
84 x 72,5 cm. Óleo sobre lienzo
Ayuntamiento de Cieza



Autorretrato. 1950
99 x 78 cm. Óleo sobre lienzo
Col. Gómez Estrada



Niña del caserío "Carmenhu". 1949-1950
45 x 45 cm. Óleo sobre lienzo
Col. Tarabusi



La señora Soroa. 1952
80 x 95 cm. Óleo sobre lienzo
Col. Soroa



Retrato de Juan Rochelt. 1952
170 x 91 cm. Óleo sobre lienzo
Col. Tarabusi



Retrato de señora. Boceto. 1953
34 x 41 cm. Lápiz/papel
Col. Saura



Pepe a los cinco meses. 1953
Lápiz/papel
Col. Saura



Retrato de Asunción. 1954
73 x 60 cm. Óleo sobre lienzo
Col. privada

La Santa Cena. 1954

140 x 232 cm. Óleo sobre lienzo

Confederación Hidrográfica del Segura

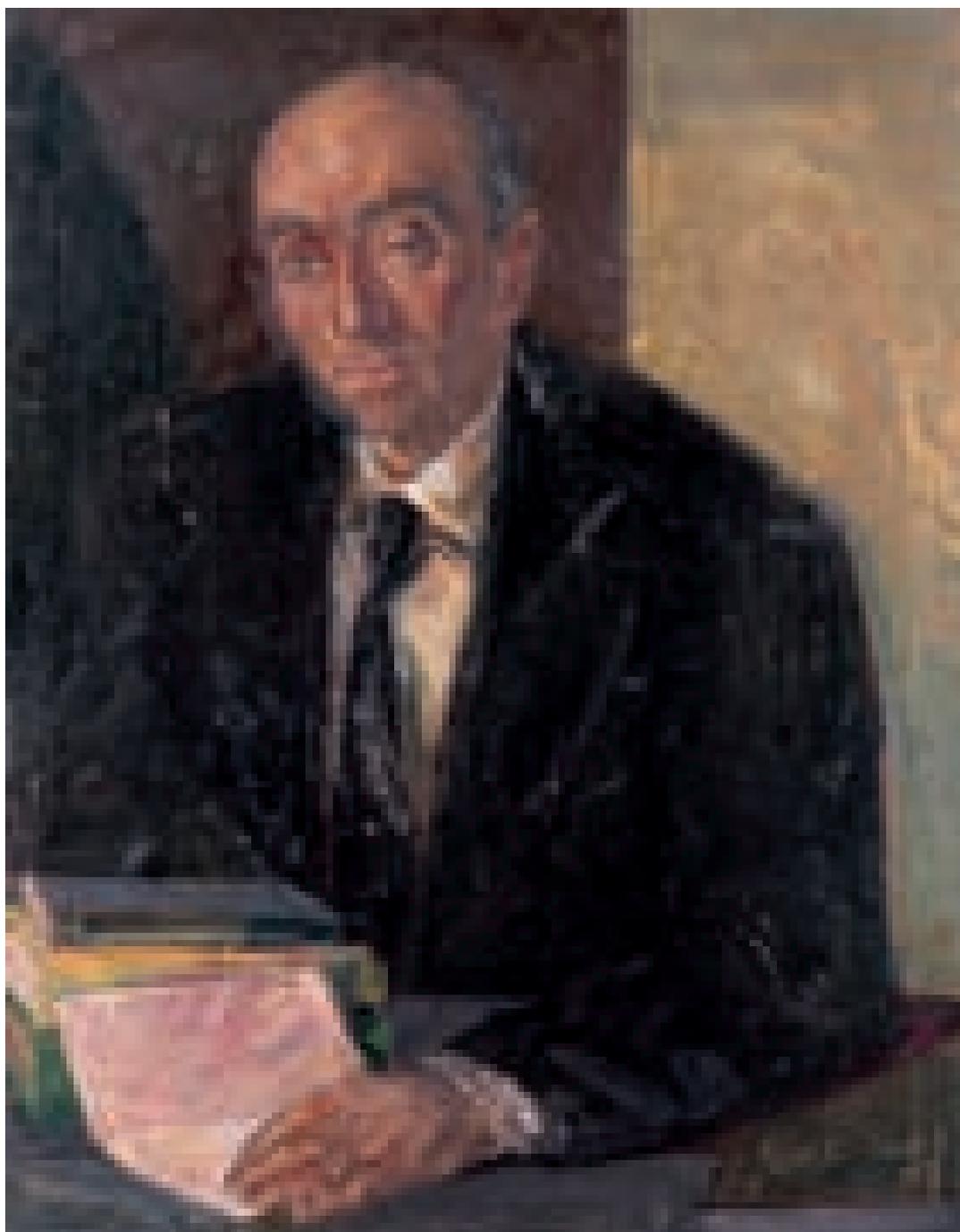


Pasaje de La Pasión. 1956

211 x 160 cm. Óleo sobre lienzo

Confederación Hidrográfica del Segura





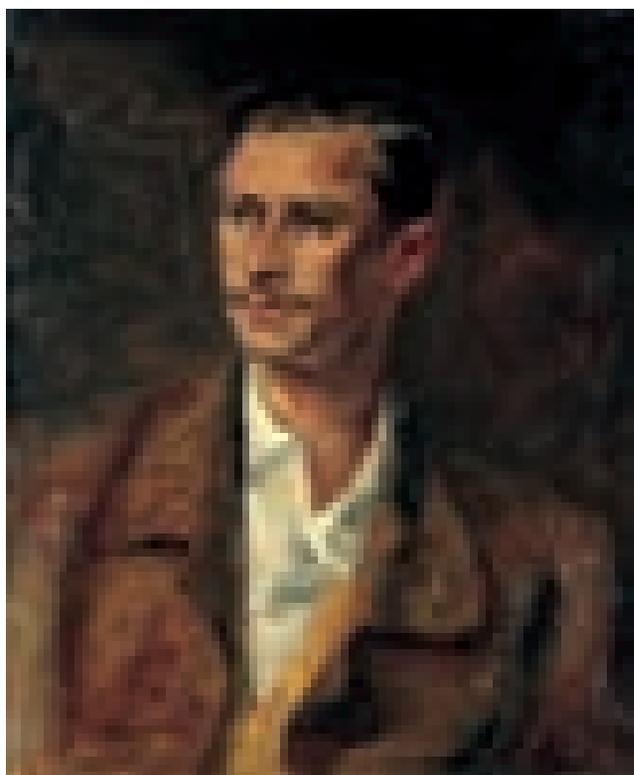
Retrato de D. Luis Valenciano. 1957

81 x 64 cm. Óleo sobre lienzo

Col. Valenciano



**Retrato de D. Alfonso Pascual de Riquelme Sandoval,
conde de Montemar. 1957**
93 x 73 cm. Óleo sobre lienzo
Col. privada



**Retrato de D. José Luis Pascual de Riquelme Echeverría,
conde de Montemar. 1960**
60 x 50 cm. Óleo sobre lienzo
Col. privada



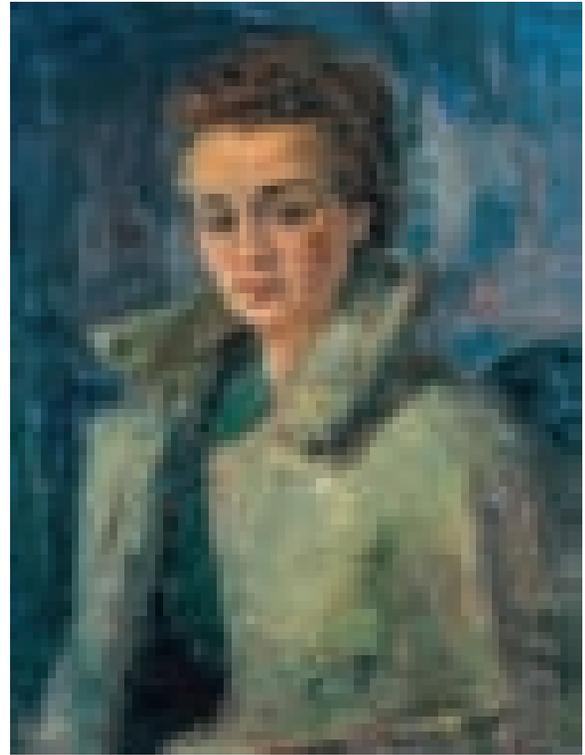
Retrato de D. Antonio Casanova. 1960
60 x 49 cm. Óleo sobre lienzo
Col. Casanova. Madrid



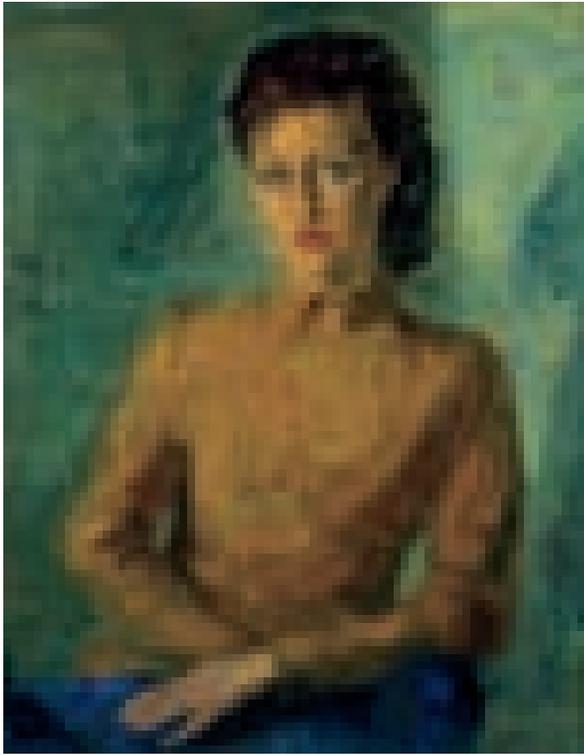
María Albacete. 1960
67 x 56 cm. Óleo sobre lienzo
Col. privada



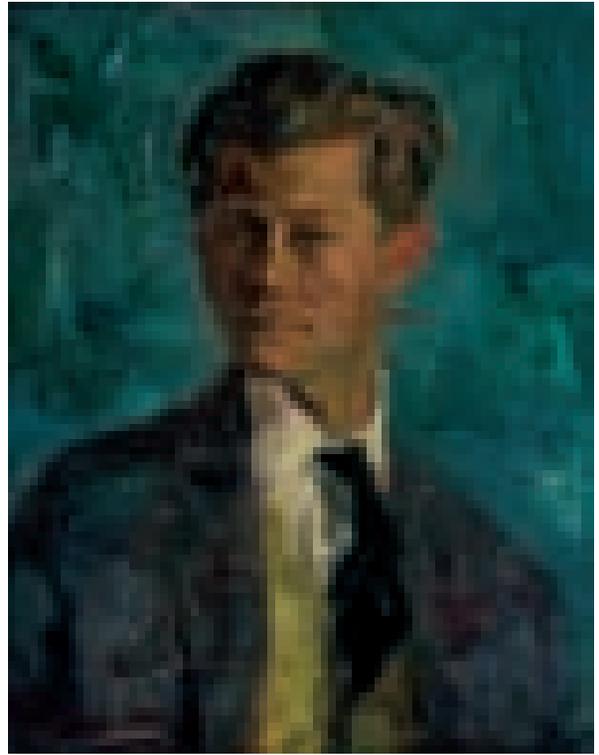
Retrato de Juan Jiménez. 1962
60,8 x 54,9 cm. Óleo sobre lienzo
Col. privada



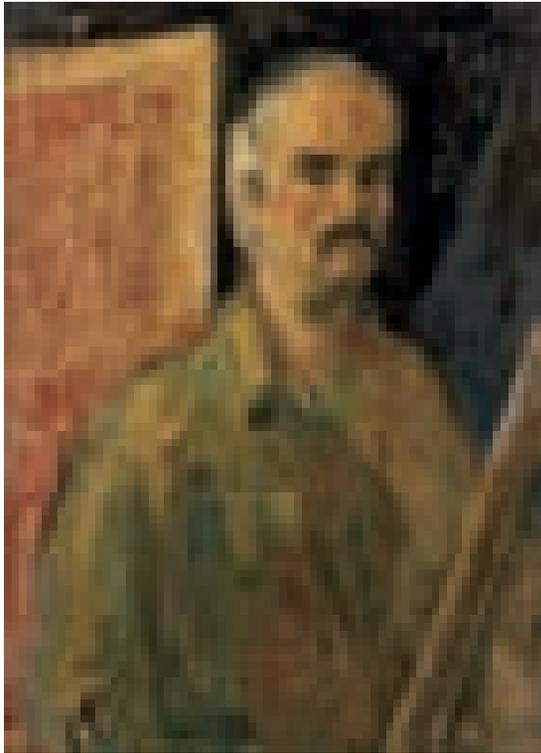
Retrato de Teresa Gómez Cano. 1962
70 x 55 cm. Óleo sobre lienzo
Col. Gómez Cano



Retrato de Loli. 1964
80 x 65 cm. Óleo sobre lienzo
Col. privada



Retrato de Francisco Saura. 1963
63 x 55cm. Óleo sobre lienzo
Col. privada



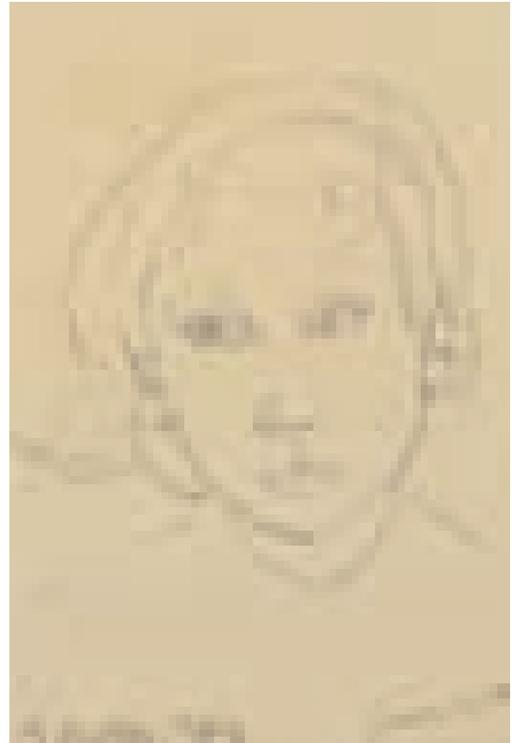
Autorretrato (década de los 60)
90 x 61 cm. Óleo sobre lienzo
Col. privada



Retrato de Mª Dolores de Jiménez. 1963
74,5 x 56,7 cm. Óleo sobre lienzo
Col. privada



Retrato de Mª José. 1964
Lápiz/papel.
Col. Martínez-Oliva Aguilera



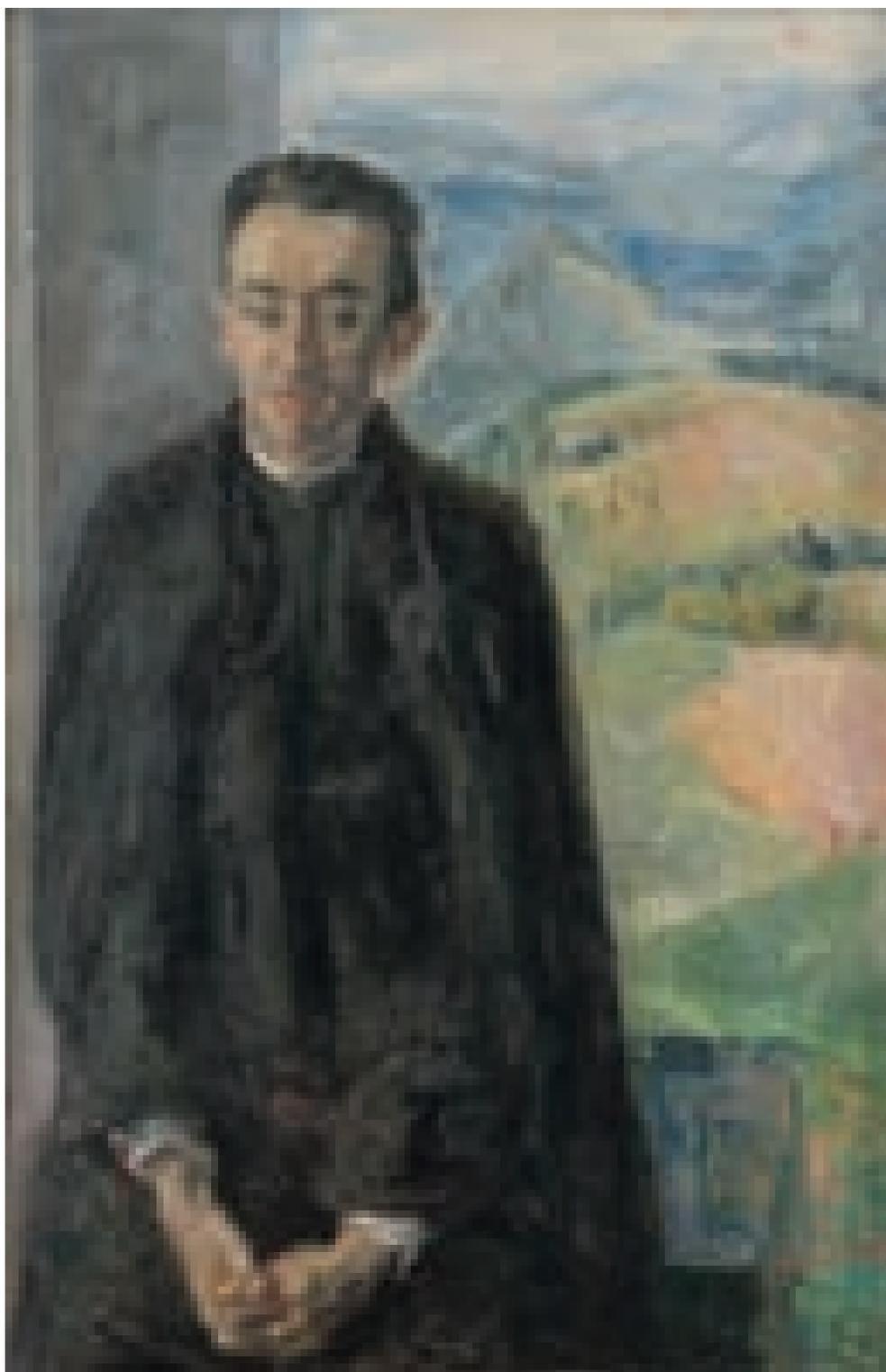
Retrato de Matilde. 1964
Lápiz/papel. 1964
Col. Martínez-Oliva Aguilera



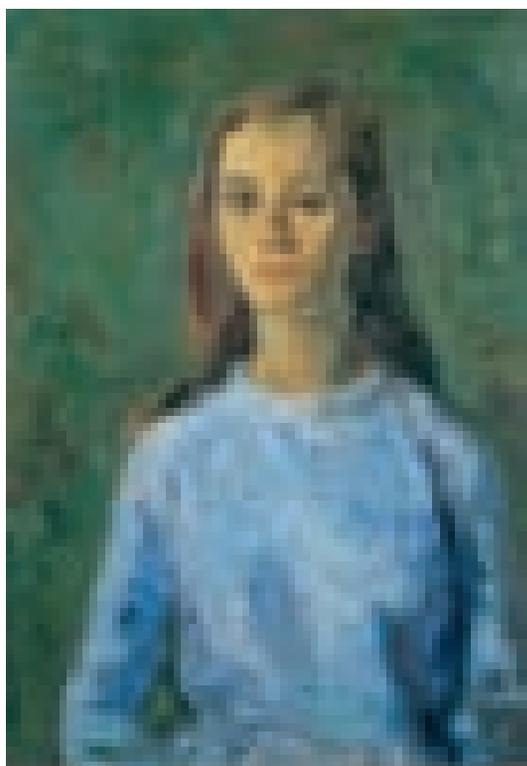
Retrato de D. Pablo Bilbao Arístegui. 1965

34,8 x 25 cm. Lápiz/papel

Museo de Bellas Artes de Bilbao



Retrato de D. Pablo Bilbao Arístegui. 1965
120 x 80 cm. Óleo sobre lienzo
Museo de Bellas Artes de Bilbao



Retrato de María. 1965
75 x 53 cm. Óleo sobre tabla
Col. Gómez Estrada



El rastrillo. 1967
120 x 80 cm. Óleo sobre lienzo
Col. privada



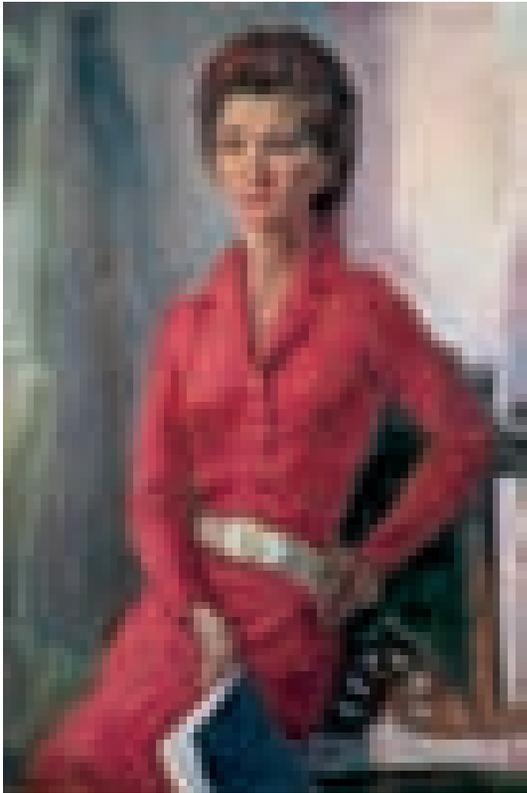
Mujer peinándose frente al espejo. 1970
120 x 90 cm. Óleo sobre lienzo
Col. privada



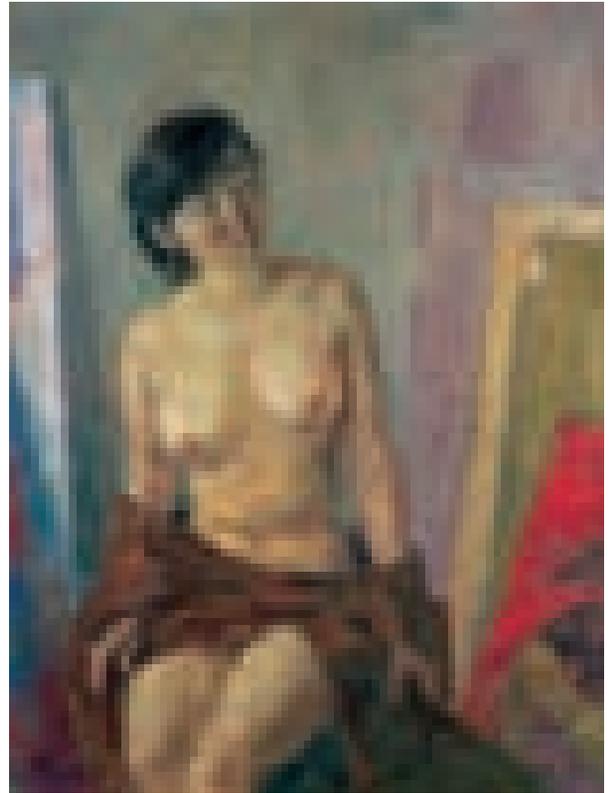
Silvia. 1973
120 x 92cm. Óleo sobre lienzo
Col. privada



Retrato de Rosario. 1973
100 x 72 cm. Óleo sobre lienzo
Col. privada



La viuda de Vera Padilla. 1972
120 x 80 cm. Óleo sobre lienzo
Col. privada



Retrato de Yuko. 1972
116 x 98 cm. Óleo sobre lienzo
Col. privada



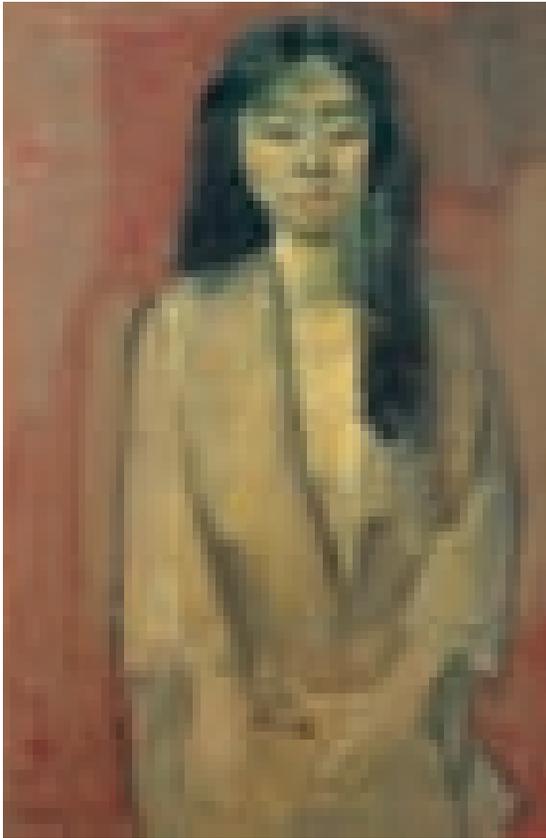
Retrato de Chari. 1973
100 x 80 cm. Óleo sobre lienzo
Col. privada



Vieja tendiendo ropa. 1974
100 x 73 cm. Óleo sobre lienzo
Col. privada



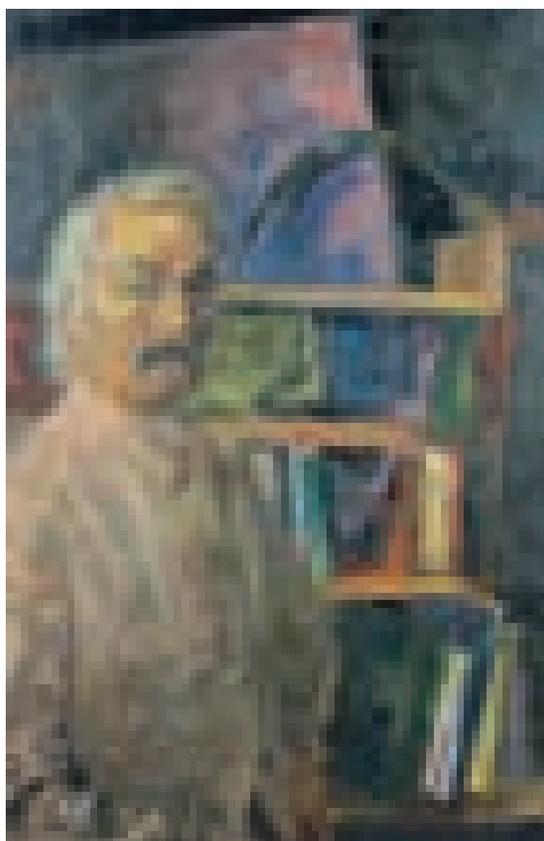
Albañil ciego. 1974
116 x 80 cm. Óleo sobre lienzo
Col. García Jiménez



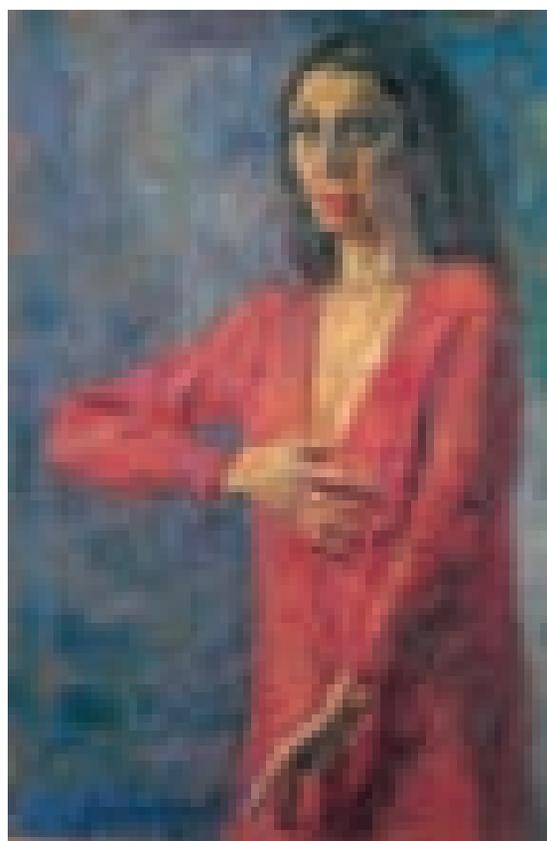
Japonesa. 1975
92 x 60 cm. Óleo sobre lienzo
Col. privada



Saliendo de la mina. Homenaje a Van Gogh. 1980
220 x 145 cm.
Col. Gómez Estrada



Autorretrato. 1976
100 x 75 cm. Óleo sobre lienzo
Col. Gómez Estrada



Retrato de Giselle. 1975
66 x 100 cm. Óleo sobre lienzo
Col. Gómez Estrada

Cronología

Dorita Segura Ruiz

1912. Nace en Murcia, el 22 de julio, en una casa desaparecida de la calle Alfaro, residencia en la que permanecería hasta los dos años de edad, cuando se trasladada a la casa-taller de su padre, Antonio Gómez Sandoval, sita en la calle Simón García, nº 55. Allí viviría hasta sus primeros años de casado.

1923-1928. Estudia en la Real Sociedad de Amigos del País, donde recibe las enseñanzas de don José M^a Sanz en materia de dibujo. Obtiene el Diploma de Primera Clase. Posteriormente estará en el “Aula de Dibujo de modelo vivo” del Círculo de Bellas Artes de Murcia.

1929. Expone por primera vez en los Salones del Círculo de Bellas Artes de Murcia. Es, en esta época, cuando entra en contacto con el hervidero cultural del momento, conociendo a los artistas de la generación de los años 20; Joaquín, Flores, Garay, Gaya Pontones o González Moreno. Pinta el retrato de Teresa.

1930. Contrae matrimonio con Teresa



Estrada Ródenas en la Iglesia de San Juan Bautista. Como fruto de esta unión nacen cuatro hijos. Hace amistad con el pintor Juan Bonafé.

1931. Expone junto a Garay, Flores, Planes, Joaquín, Sánchez Alberola, Fuentes... en una exposición organizada por los “Amigos del Arte”.

1932. Nace su primer hijo, Antonio, al que representa en algunas de sus obras.

1933. Ingresas como alumno libre en la

Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid para terminar estudios en 1939. Allí conocería al profesor Arteta, personaje por el que sentiría gran admiración.

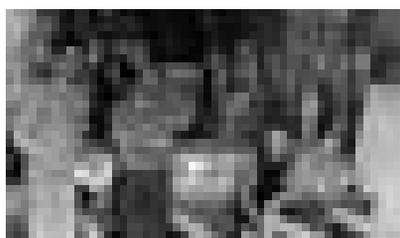
1936. Es destinado por el ejército a Archena como dibujante en la Escuela de Tanques, donde coincide con Juan González Moreno y Daniel Carbonell.

1937. Su familia se traslada a Archena.

1938. Nace su hija Teresa. Regresa con su familia a Murcia. Se instala en la calle San Antonio. Después se traslada a la calle Simón García, donde monta su estudio. Realiza una obra emblemática: “La campana de los Auroros de Monteaugudo”.

1939. Realiza bocetos de decoración con su padre, el maestro Gómez, para la sastrería “Garriga”, en la que realiza composiciones con monumentos típicos de la Región.

1940. Participa en la exposición de la Real Sociedad de Amigos del País de Murcia, donde muestra, entre otros, el



retrato de su amigo Manuel Fernández-Delgado Marín-Baldo.

1941. Realiza decoraciones, con motivos huertanos, sobre las vidrieras en el edificio Chys. Fija su residencia en Madrid, en la calle Hortaleza, nº 38, en este duro período de posguerra. Decora con murales la Escuela de Aerodelismo de Cuatro Vientos, donde colabora con Molina Sánchez, recién llegado a la capital. Ambos, forman parte de las afamadas tertulias del Café Gijón. Realiza carteles de las distintas secciones de Coros y Danzas para las diferentes regiones del país. Organizadas por la Obra Sindical de "Educación y Descanso". En Madrid, estudia la pintura del Museo de El Prado.

1942. Participa en los Salones de los Once, junto a Solana, Pruna, Zabaleta...

Eugenio d'Ors descubre a Gómez Cano, del que escribe en sus textos.

1943. Participa en la exposición "Auto-retratos" en el Museo Nacional de Arte Moderno. Cuelga su obra en la Galería Biosca, recibiendo excelentes críticas. Se relaciona con artistas como Pedro Bueno, Zabaleta o Eduardo Vicente, y con intelectuales como Cela, Azcoaga, Camón Aznar, Enrique Llovet, Ángel Ferrant, Santiago Rabos o Pancho Cossio.

1944. Es seleccionado para formar parte del "Segundo Salón de los Onces" que dirige Eugenio d'Ors, junto a obras de Rosario Velazco, Humbert, Benjamín Palencia, Pruna o Eduardo Vicente, entre otros. Es invitado a la exposición "Floreros y Bodegones", organizada por el Museo Nacional de Arte Moderno. Presenta para este evento "Desayuno del escultor", adquirido por la Diputación Provincial de Madrid. Este mismo año expone en el Centro de Estudios Andaluces (Málaga), lugar en el



que permanecerá junto a su familia una temporada.

1945. Expone en la Galería Clan de Madrid. Participa en la "Primera Antológica de la Academia Breve", organizada por el Museo de Arte Moderno, que reúne las once mejores obras presentadas durante el año. Realiza una serie de programas dedicados al arte en Radio Nacional de España. Expone en el Casino de Murcia.

1946. Nace su hijo Juan Francisco. Don Alfonso Almagro, presidente de la Diputación de Madrid, le cede un lugar que Gómez Cano utilizará como estudio durante seis años. En esta etapa tiene una gran demanda de encargos entre intelectuales y personajes políticos re-



levantes. Participa en la exposición “Autorretratos”, organizada por el Museo de Arte Moderno, institución que adquiriera la obra, para depositarla, más tarde, en el Museo de Bellas Artes de Murcia.

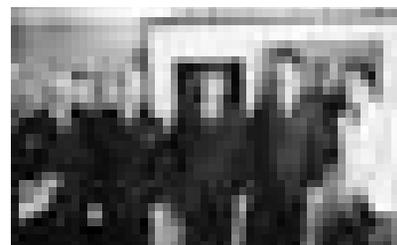
1947. Realiza su primera exposición en Bilbao, al inaugurar la Sala Studio. Conoce a los hermanos Antonio y Pablo Bilbao, a Federico Echevarría, a Ibarrola, a Oteiza y al poeta Blas de Otero. Vuelve a exponer en el Museo Nacional de Arte Moderno.

1948. Contribuye con su obra a la exposición “Arte Español en Buenos Aires. Obtiene el Premio Villacis otorgado por la Diputación Provincial de Murcia con su cuadro “Retrato de Teresa”.

1950. Exposición en la Galería Biosca de Madrid. Realiza la segunda exposición en Málaga, patrocinada por la Asociación de la Prensa. Participa en la muestra “Un decenio de Arte Español”, exhibida en el Museo de Arte Moderno.

1951. Nace su hija María. Concorre a la primera “Bienal Hispanoamericana de Arte” celebrada en el Palacio de Exposiciones de El Retiro con la obra “Lavandera”.

1952. Expone en la Sala Aranaz Darras



de San Sebastián y en la Sala de Arte Bilbao, donde destacan sus retratos de la señora de Soroa y de don Juan Rochelt.

1953. Participación en la exposición en la Sala Aranaz de San Sebastián y en la exposición organizada por la Asociación de Amigos del País de Málaga. Además toma parte en la muestra “Homenaje a Vázquez Díaz”.

1954-1955. Pinta las obras del Pantano del Cenajo, “La última Cena” y “Escena de la Pasión”, y la sala de máquinas del citado pantano. En la primera de las pinturas representa a varios de los profesionales que participaron en la construcción de la obra.

1956. Participa en la Bienal de Arte de Venecia con “Escena de la Pasión”.

1957. El Ministerio de Educación Nacional le concede una beca para viajar a Italia.

1958. Vuelve a Italia y reside unos meses en Francia (París).

1959. Comparte estudios en La Alberca y Bilbao.

1963. Concorre a la exposición individual organizada por la Caja de Ahorros del Sureste en Murcia.

1965. Expone en la Galería Quixote de Madrid.

1966. Viaja con frecuencia a París y a Amsterdam.

1967. Inaugura en Murcia la Sala de la Casa de la Cultura, con la exposición "Homenaje a Portmán".

1968. Comparte dos estudios: uno en Madrid, en la calle Farmacia, y otro en La Alberca (Murcia).

1970. Obtiene la Medalla de Oro en el VII Salón Nacional de Pintura, organizada por la Caja de Ahorros del Sureste de España. La obra con la que se presenta es "Paisaje de Albudeite".

1971. Expone en la Galería Delos de

Murcia.

1971-1980. Realiza exposiciones periódicas en la Región de Murcia. Época de tintes tétricos en su pintura.

1981. Última exposición del pintor. En ella recopila buena parte de sus obras. Lo hace para el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

1982. Delicado de salud, en este año realiza su último dibujo, "Molinos del Río Segura".



Bibliografía

M^a Ángeles Rubio Gómez

AA.VV.: *Arte en Murcia 1862-1985*, Catálogo de la exposición, Museo Municipal y sala de exposiciones de San Esteban, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Murcia-Madrid, 1985.

AA.VV.: *Treinta años de nacimientos de artistas murcianos, 1890-1920*, Galería Acto, Murcia, 1987.

AA.VV.: *Catálogo de arte*, Patronato de Cultura, Excelentísima Diputación Provincial, Murcia, 1981.

AA.VV.: *Cincuenta pintores en la Cámara*, Catálogo de la exposición, Murcia, 1999.

AA.VV.: *Colección de Arte Moderno y Contemporáneo. Patrimonio de la Comunidad Autónoma de Murcia*, Murcia, 1992.

AA.VV.: *Maestros de la Pintura Murciana*, Asamblea Regional de Murcia, Cartagena, 1990.

AA.VV.: *Murcia, 1956-1972, una ciudad hacia el desarrollo*; catálogo de la exposición Contraparada 21, Arte en Murcia, Centro de Arte Palacio Almudí, Murcia, 2000.

AA.VV.: *Nuevas miradas sobre el Museo*, catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de San Esteban; Murcia, 1999.

Aragoneses, Manuel Jorge: *Pintura decorativa en Murcia siglos XIX y XX*; Diputación Provincial de Murcia; Murcia, 1964.

Arbós Ballesté, S.: *Catálogo: Gómez Cano*, Galería Quixote, Madrid, 1965.

Azcona, E., y Moreno, J.: *Exposición Antológica (de Gómez Cano)*, Catálogo, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1981.

Ballester, J.: *Gómez Cano en la Galería*



Delos, La Verdad, Murcia, 1971.

Joaquín, De Arte: *Exposición Gómez Cano*, El Liberal, Murcia, 1 de enero de 1930.

López, A.: *Los pintores. Gómez Cano*, en La Verdad, Murcia, 26 de abril de 1981.

Llorent Marañón: *Antonio Gómez Cano*, Galería Delos, Murcia, 1971.

Martínez Calvo, J.: *Catálogo de la Sección de Bellas Artes del Museo de Murcia*, Murcia, 1987.

Martínez Calvo, J.: *Historia y guía del Museo de Murcia, Sección Bellas Artes*, Murcia, 1986.

Martínez Calvo, J.: *Un siglo de Arte en Murcia*, Comunidad Autónoma de Murcia, Murcia, 1992.

Morales, José Luis: *Diccionario de la pintura en Murcia*, Murcia 1973.

Olivares, Pedro: *Arte en Murcia 1862-1985*, Catálogo de la exposición, Museo Municipal de Madrid, 1985.

Oliver Belmás, A.: *Medio siglo de artistas murcianos: 1900-1950*, Diputación Provincial de Madrid, Madrid, 1952.



Páez Burruezo, M.: *Exposición antológica Gómez Cano (1912-1985)*, catálogo, Sala de Exposiciones de San Esteban, Murcia, 1987.

Segura Ruiz, Dorita: *Cronología de Gómez Cano*, escrito sin publicar.

Soler, Pedro: *Gómez Cano, un pintor que escapó a tiempo*, La Verdad, 20/XI/1974.

Ureña, Gabriel: *Vanguardias artísticas de la posguerra española, 1945-1959*, Madrid, 1952.





Copia de Valdivieso

Tres generaciones de pintores murcianos

Dorita Segura Ruiz



El pintor Antonio Gómez Sandoval

Antonio Gómez Sandoval nació en Murcia en 1881 y murió en la misma ciudad en 1956. Vivió toda su vida en Murcia, en el ensanche de la calle Simón García, sita en el barrio de Santa Eulalia, donde construyó una casa familiar de dos plantas, instalando un taller de pintura y decoración en su planta baja, sitio en el que formó a grandes profesionales.

Decoró los cines de la ciudad que eran propiedad de la empresa Iniesta (Rex, Teatro Circo, Coliseum, Coy y Media Luna). Fue pintor, decorador y restaurador del Casino, de gran número de comercios y casas particulares. Entorno a 1920, Antonio Gómez Sandoval era el dueño de uno de los talleres de decoración más acreditados y afamados de Murcia.

El 7 de diciembre de 1937 y el 22 de marzo de 1938 se estrenaron en el Teatro Romea de la capital murciana dos revistas ("La Presidenta" y "Mi señora se di-

vierte") de las que fue responsable en lo concerniente a la dirección artística. No era la primera vez que entraba en contacto con el mundo del teatro, ya que había realizado muchos bocetos escenográficos de José María Sanz y Luis Garay. Hay una anécdota de Antonio Oliver que así lo demuestra: *Realizaba José María Sanz unas decoraciones con la ayuda de Antonio Gómez, padre del destacado pintor Gómez Cano. Al pintar en un telón una perspectiva de calle, Gómez con cordedad le advirtió: "Don José, ¿no le parece*



El pintor Gómez Sandoval en la casa de La Alberca con sus familiares



Arrecifes de Mazarrón



Cuatro generaciones en el estudio de Gómez Cano en Madrid

que esa cornisa está desdibujada?”. Sanz dio unas chupadas a la pipa y apuró de un sorbo su taza de café. “Caramba, Antonio ¿qué me dices?”. “Vamos digo yo”, observó tímidamente Gómez sin acabar la frase. Entonces don José tomó una brocha y untándola en un bote de verse, pinó una enredadera y tapó la cornisa. Acabado esto, volviéndose a Gómez le dijo: “Ahí la tienes”. Aunque había pintado

mucho del natural, la composición de sus decoraciones nacía por pura obra de imaginación.

Fue gran entusiasta de la ciudad antigua de traza musulmana y se opuso, hasta en los medios de comunicación, a la transformación de ésta.

Prestó el servicio militar en Marruecos, donde pintó varias obras. Trabajaba en pequeño formato, con realismo y minuciosidad, y le gustaba representar determinados momentos del día; amanecer y crepúsculo.

Fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de la Real Sociedad de Amigos del País, en la que tuvo como discípulo a Molina Sánchez.

Decoró, en colaboración con su hijo Antonio, la sastrería “Garriga” de Murcia, en la que ejecutó una composición con monumentos típicos de la ciudad y de la huerta. Su diseño de trazo simplista y su colorido transparente evoca maneras

de hacer de la decoración española de los años treinta. También realizó decoraciones en los cristales para el edificio Chys, construido en 1941 por Pedro Murguruza. El mismo tipo de ornamento realizó para el edificio de la actual Cámara de Comercio.

Proyectó, con ayuda de su hijo Antonio, la casa de La Alberca, construida entre 1930-1935, de estilo español castellano, con sólidos muros de piedra. Prima en la decoración un porche sustentado por una columna de mármol “mudéjar” y una torre en un lateral.

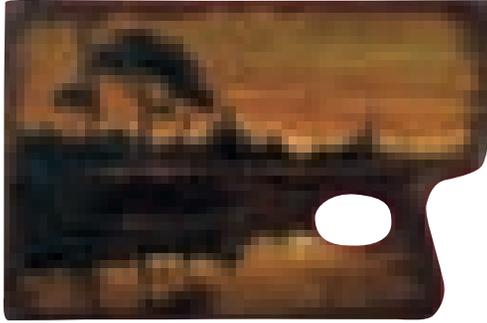
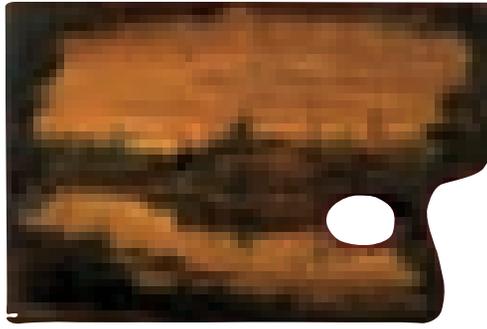


Paisaje

Molino de pimentón en el río Segura

Paisaje

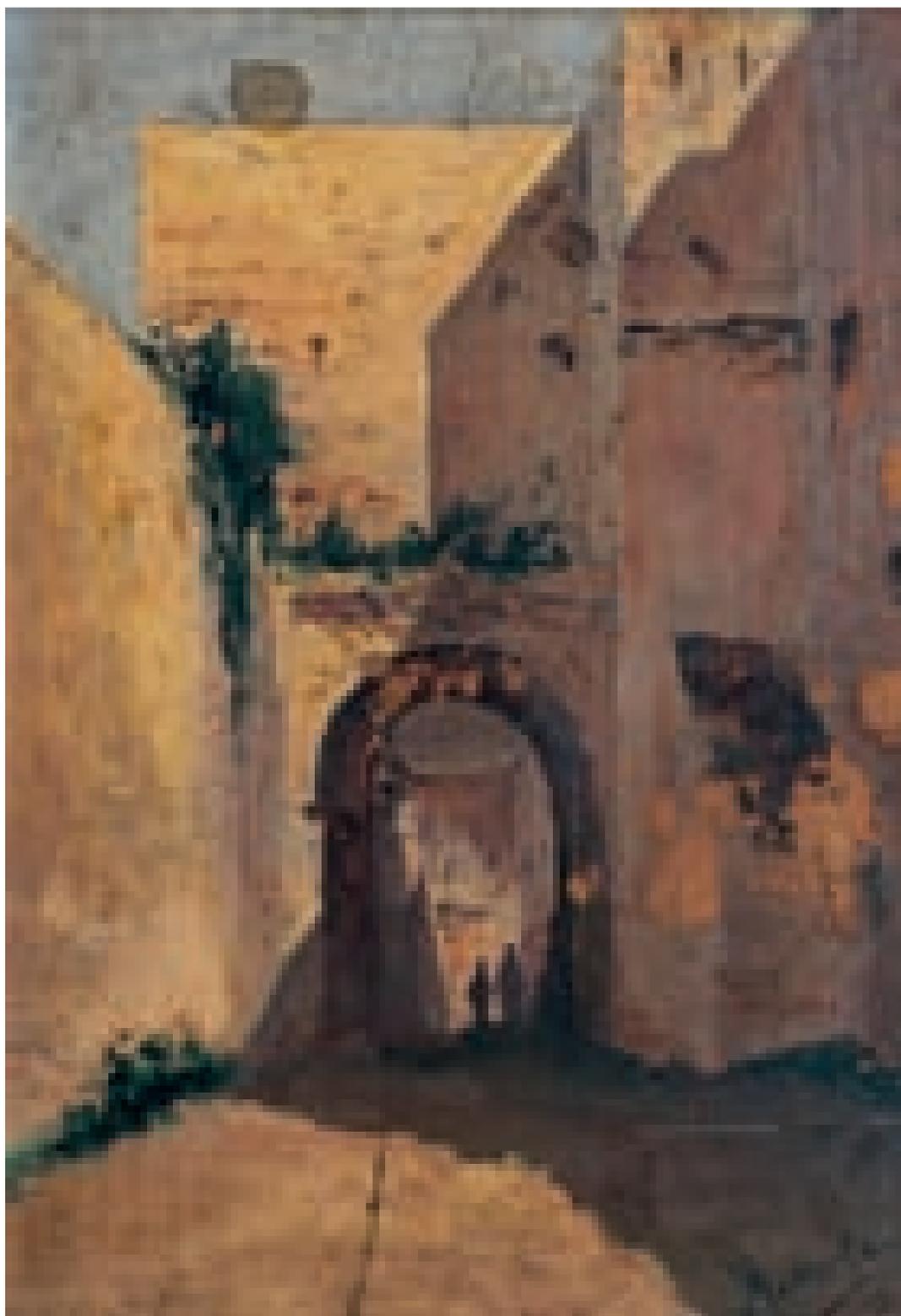
Paisaje



Paisaje

Paisaje

El maestro Gómez Sandoval de modelo posando



Este catálogo se editó con motivo de la exposición *familia de pintores: Antonio Gómez Sandoval, Antonio Gómez Cano y Antonio Gómez Estrada*. En su composición se utilizaron las tipografías Linotype Method, New Caledonia y Linotype Aroma e impreso en los talleres de Artes Gráficas Novograf, sobre papel couché mate de 170 gr. y en portada Keayholour marfil, terminándose de imprimir el día 30 de octubre de 2002, festividad de San Claudio.