



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS  
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,  
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

# Marco Moles y Perelló La Cruz **La expresión existencial**

(Tesis doctoral)

Abril 2011

Presentada por  
**Juan Carrión Miró**

Dirigida por  
**Dr. D. Juan Ángel Blasco Carrascosa**

**Agradecimientos: A Perelló y Marco, dos amigos y dos maestros, por su paciencia y aliento.**

## **ÍNDICE**

<b><u>Justificación y propósito</u></b> .....	5
<b><u>Metodología</u></b> .....	11
<b>1. <u>La rebeldía estética</u></b> .....	71
1.1. Lo subversivo.....	75
1.2. Lo característico.....	107
1.3. Lo expresivo.....	139
1.3.1. Marco. Expresionismo hispánico.....	167
1.3.2. Perelló. Vitalismo expresionista.....	185
1.4. Lo feo y lo verdadero. Lo sublime. Lo primitivo.....	199
1.5. Lo simbólico.....	227
1.6. Lo irónico.....	293
1.7. Lo sinestésico.....	319
<b>2. <u>La rebeldía ética</u></b> .....	345
2.1. Lo patético.....	415
2.2. Lo auténtico.....	457
2.3. Lo grotesco y lo fantástico.....	487
2.4. Misticismo y anticlericalismo.....	533
<b>3. <u>El Yo</u></b> .....	575
<b>4. <u>Humanismo existencial (A modo de conclusión)</u></b> .....	613
<b><u>Listado de obras</u></b> .....	625
<b><u>Biografías</u></b> .....	755
<b><u>Bibliografía</u></b> .....	765
<b><u>Sinopsis</u></b> .....	799



## Justificación y propósito.

“Quizá ha llegado el momento de hacer arte para el hombre”<sup>1</sup>. Thoré-Burger.

Vivimos en una época radicalmente pluralista, como diría Danto, en la que cualquier cosa puede ser una obra de arte, en la que todo está permitido, en la que todo vale, en la que, como dijera Joseph Beuys, imitando, una vez más, a Hegel, todos somos artistas. El relativismo impera por doquier y, en el mejor de los casos, como señala Gerard Vilar, el dinero y el poder, como en todas partes en el nuevo capitalismo, controlan y deciden en última instancia. Es el mercado y sus “razones”, como han denunciado especialistas como Michaud o Morgan quienes resuelven qué tipo de arte se ha de incentivar, qué moda toca. Así hemos de enfrentarnos diariamente a esos productos mediocres y pobres de contenido, fruto de unos intereses mercantilistas que no hacen sino, como señala Uberquoi<sup>2</sup>, arrojar el arte, a la deriva. También se quejaba de este fenómeno el sociólogo francés Jean Baudrillard, calificándolo de obsceno.

Efectivamente, vivimos una época en que el mundo del arte va a remolque del mercado y de la tecnología, dedicándose a reproducir los aspectos más obtusos y banales de la realidad, un arte que ha ido perdiendo, poco a poco, su capacidad de sorprender, de conmover, de emocionar, de hacer vibrar la fibra sensible del espectador.

La nuestra es una sociedad industrializada y alienada, donde el artista va perdiendo la importante función social de la que hablaba Rodin, convirtiéndose en un mero asalariado que fabrica mecánicamente productos de consumo lujosos, destinados a un público sensacionalista que devora indiscriminadamente todo aquello que el mercado le ofrece, sin detenerse a hacer valoraciones de ningún tipo; un público mediatizado que devora más y más basura, porque vive para consumir. Un artista que en lugar de entregarse plenamente a su trabajo, se ha convertido en una especie de relaciones públicas, en busca de una feroz autopromoción.

Por eso, es de agradecer cuando, casi por casualidad, nos encontramos con la obra de creadores de la talla de Antonio Marco Moles (*Alquerías del Niño Perdido* (Castellón), 1929) o Vicente Perelló La Cruz (*Valencia* 1933-2008), que avanzando a contracorriente, se arriesgan en aventuras solitarias, huyendo de las modas, de los ismos, de lo etiquetado, de lo seriado, de lo superficial, permaneciendo ajenos a las

---

<sup>1</sup> Cit. por A. Marco en *Catálogo* Galería Terra, Castellón, diciembre 1979 a enero 1980.

<sup>2</sup> Véase UBERQUOI, Marie-Claire, *¿El arte a la deriva?* De Bolsillo, Barcelona, 2004.

sacudidas estéticas; huyendo del mercantilismo, del materialismo, que se retiran del mundo, para poder ser ellos mismos (algo tan difícil hoy en día), para preservar la autonomía de su trabajo; demostrándonos que todavía es posible hallar un arte que esté más allá de todos los intereses creados que giran en torno a él. Esta es una de las razones que me ha impulsado a realizar este trabajo, cuando el cansancio, la repetición, el escepticismo y la desesperación invaden un mundo artístico donde parece que se ha hecho todo, que se ha probado todo, podemos observar que todavía existen creadores capaces de concebir obras de una gran calidad técnica, de un gran contenido; cuya aportación es fruto de un proceso creativo que está íntimamente unido a su proceso vital.

Sus obras que se convierten en un espacio para la reflexión, que enriquecen nuestra percepción del mundo, de nosotros mismos. Unas realizaciones de gran densidad significativa, de gran profundidad filosófica, donde se aúnan los principales valores del arte: experiencia, sinceridad y expresión. Esos valores, son los que vamos a intentar reivindicar a través de la obra de estos dos artistas, ese va a ser uno de los propósitos del siguiente trabajo de investigación. La reivindicación de un arte honesto, como el que practican los dos creadores elegidos; un arte que nos arrastra, que nos seduce, que nos conmueve, que nos rebela; un arte que nos libera, que remueve nuestra conciencia, que nos punza, y nos vuelve otros. Como pretendemos demostrar en este trabajo, sólo el arte “auténtico”, es capaz de producir una verdadera conmoción en nuestra experiencia subjetiva, sólo éste puede suponer un perturbador desafío, sólo él puede funcionar como una revelación. Vamos a poder observar, en sus obras, la intensidad que vive quien lucha por objetivar su propia visión de la vida en la particularidad de un espacio y en la singularidad de un instante, también el gran interés que despierta cada alma humana cuando nos habla de sí misma, en una furiosa introspección. Porque cuando el arte se transforma en una aventura existencial, cuando nos habla de valores vitales, cuando se convierte en un lenguaje de emociones, las obras son, por necesidad, únicas.

Esa especial coincidencia de planteamientos estéticos y vitales, es pues, como hemos insinuado, la que nos ha llevado, entre otras razones que iremos viendo, a seleccionar a estos dos artistas que, además, fueron compañeros en la Escuela de Bellas Artes y, más tarde, grandes amigos. A lo largo de sus dilatadas carreras artísticas, encontramos, como podremos comprobar a lo largo del estudio, sorprendentes paralelismos. Así, se aprecia en ambos, desde un principio, como hemos dicho, una gran

subjetividad, una individualidad exacerbada, una “actitud”<sup>3</sup>, que podríamos llamar, expresionista, como el mismo Marco definió en 1967<sup>4</sup>. No sólo porque practican un estilo que podríamos definir como expresionista (como veremos más adelante), por su vitalismo, su violencia y primitivismo, por su fuerte carga crítica, comunicativa, simbólica y expresiva, además de irónica y satírica, sobre todo, en el caso de Marco; sino porque ese expresionismo es también, una forma de estar y vivir, una forma de comportamiento. El ímpetu de su lenguaje, su fantástica imaginación, su romántica rebeldía ética y estética que les hace rebelarse desde su etapa de formación contra el academicismo reinante, a retirarse, desde muy pronto, de los circuitos comerciales. Su gran humanismo, será propio de artistas como Goya, Van Gogh, Giacometti, Saura o Mestrovic, entre otros creadores plásticos que hemos encontrado en todas las épocas y que tienden a dar escape a emociones y mensajes con una carga emocional muy importante, a expresarse sinceramente, a corazón abierto, en un lenguaje virulento, a veces desasosegante, sensible a las incertidumbres de los individuos.

Veremos también en este trabajo el intento de estos dos autores por canalizar en su obra las ansiedades de su tiempo, sus propias ansiedades, conservando esos valores espirituales que tantas veces echamos de menos en el arte contemporáneo. Esos que según Sabato<sup>5</sup>, son los únicos que nos pueden salvar de ese “*terremoto que amenaza la condición humana*”. Manteniendo la preocupación social y crítica, la reivindicación de la experiencia humana, de la experiencia artística.

Como otros francotiradores que utilizan el “arma” del arte, vivirán el arte como una gran aventura vital, a la que se entregarán en cuerpo y alma, a la que dedicarán todos sus esfuerzos, incluso por la que entregarán su vida, destacando, como observaremos, su profundo afán de introspección, de investigación interior, su constante inquietud, su eterna insatisfacción y espíritu tenaz de superación o su perseverante hambre y sed de verdad.

---

<sup>3</sup> Como lo calificaría AGUILERA CERNI, pues así define al “Expresionismo” en su *Diccionario del Arte moderno*. Fernando Torres, Valencia, 1979, p.209.

<sup>4</sup> Cit. por PEDRO ANTONIO, “*Diálogo con Antonio Marco*”, *Levante*, Valencia, 19-05-1967: “*Soy un hombre sincero que pinta con humildad, que ve el mundo que le rodea, con sus inquietudes y formas de vida, y los interpreta de una forma expresionista*”. En el mismo texto reconoce las influencias de la tradición expresionista española y subraya los temas que le interesan: “*Sobre todo, los del hombre; el hombre en su paisaje y en su ambiente, el hombre y sus circunstancias*”.

<sup>5</sup> SABATO, Ernesto, *La resistencia*. Seix Barral, Barcelona, 2005. Estos valores que Ernesto Sabato, expone en *La resistencia* son aquellos que en su libro “*Antes del fin*” (Seix Barral, Barcelona, 2005), considera que ha liquidado el dinero.

Pese a ser dos grandes desconocidos para el gran público, debido a su pronta huida del mundo artístico (sobre todo en el caso de Perelló), ambos han sido destacados por prestigiosos especialistas de arte entre los principales expresionistas contemporáneos españoles y han participado activamente en la renovación plástica valenciana de finales de los cincuenta. A este respecto M. Godoy escribe: *“Antonio Marco es uno de los mejores artistas con que contamos, uno de los más puros y auténticos cultivadores del expresionismo, de una pintura vertida de dentro a fuera, una apasionada manifestación-reflexión sobre sí mismo y sobre todas sus circunstancias, bien vehiculada por unas dotes perfectamente desarrolladas por una sólida formación académica y una absoluta exigencia sobre lo que es y no es el arte”*<sup>6</sup>. En el catálogo de una de sus exposiciones, en el año 2.000, se exponen las características de su pintura y se enumeran sus series más importantes: *“Marco participará del realismo crítico e inconformista, siendo heredero del característico expresionismo español de Goya, Zuloaga o Solana, enfrentándose a la tradición luminista del sorollismo valenciano dando rotundo testimonio de la tragedia y el lamento de la “España negra”, patética y satírica al tiempo; además, le influyen y emocionan también las obras de Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Velázquez, Rembrandt o Van Gogh, entre otros. Su pintura nace de la necesidad de expresar las emociones no a partir de la estética, de la técnica, sino a través de lo espiritual, de la manifestación de los sentimientos humanos, de lo que rodea al hombre y, en particular, la atmósfera alienante de su trabajo. El esfuerzo, la ansiedad, la desazón, y su impotente soledad ante los avatares de la vida, la economía, la sociedad... pero sin llegar a alcanzar la propaganda. Se trata más bien de un genuino expresionismo simbólico, sólido, narrativo, de colores sobrios (tierras, ocre, negros) y un dibujo cada vez más escueto que permite a la materia empastarse, salirse de la pincelada, con lo que la pintura cobra vida acercándose a la abstracción en algunas zonas. Figuras de tonos graves y enjutas. Paralela y paradójicamente, elabora un “Bestiario” inédito sobre lo cotidiano, sobre sus deseos y frustraciones, conformado a la par por pequeños escritos y dibujos profusamente coloreados...”*<sup>7</sup>.

Según palabras de Esteve Edo, Perelló es *“uno de los principales escultores expresionistas contemporáneos españoles y el mejor en tierras levantinas”*; así lo

---

<sup>6</sup> GODOY, Manuel, “Sostenida calidad, vibrante adecuación y absoluta exigencia de A. Marco”, *Mediterráneo*. Castellón, 09-04-1987.

<sup>7</sup> MARCO. A., “Óleos y Gouaches” (catálogo Galería d’art4). Vila-Real (Castellón), 07 al 29 de abril de 2000.



destacó en el salón de plenos el día de la firma del primer legado de su obra al Museo de medallística de Nules. En el mismo acto, en 2004, subrayó, haciendo alusión a la célebre cita de Da Vinci, el orgullo y la importancia de que el alumno supere a su maestro<sup>8</sup>. Para el académico Vicent Felip, precisamente, director del museo aludido: *“La forma de fer de Perelló La Cruz entronca amb tota una línia, potent i densa, de la història de l’art, que te com a objectiu l’home i tot allò que el condiciona, que el marca, que no li deixa desenvolupar les seues potencies interiors. El seu art enllaça en una gran part de l’expressionisme històric; amb aquell conjunt d’artistes als quals no els movia una preocupació ni d’estil ni de llenguatge, sino que se sentien lligats al seu moment, i no tan sols foren un testimoni inquietant, sino que esdevingueren fiscals, en un judici íntim, en el qual tots tenim encara el nostre paper”*<sup>9</sup>. Cuando el escritor Ricardo Signes habla de sus esculturas dedicadas a intérpretes musicales señalará: *“Y es ahí, precisamente, donde se nos revela Perelló como un escultor absolutamente genial. El expresionismo de su homenaje a Jacqueline Du Pré, por ejemplo, lo sitúa como uno de los primeros artistas místicos contemporáneos”*<sup>10</sup>.

Pero además en lo referente a esa “actitud” expresionista que comparten, como nexos o lugares comunes que une a ambos creadores, se podría ir más allá diciendo que, en realidad es también una actitud “romántica”, pues, al fin y al cabo, el expresionismo no es más que una herencia de este movimiento artístico y filosófico; una consecuencia de la gran importancia que el movimiento romántico tuvo a todos los niveles, sobre todo en el arte. Diríamos que estos nuevos humanistas tienen, como Vostell o Beuys, mucho de expresionistas post-románticos. Si no son románticos al uso, si podríamos considerarlos como claros herederos del idealismo y la gran tradición romántica, como lo fueron los propios Vostell o Beuys, también Kandinsky o Mondrian, por ejemplo. Pero incluso podríamos decir que es un romanticismo existencialista, considerando al existencialismo, como ese fenómeno sociológico o filosófico que, según Sabato, se preocupa por la existencia humana, como una prolongación del romanticismo, en el siglo XX. Una filosofía preocupada por la subjetividad, una doctrina de acción, de libertad, de compromiso, un humanismo, en definitiva, como afirmó Sartre<sup>11</sup>, y que,

---

<sup>8</sup> *“Pobre del estudiante que no supere a su maestro”*. Leonardo Da Vinci.

<sup>9</sup> FELIP Sempere, Vicent, *Perelló La Cruz, la força expressiva d’un interior*. En GINER, Sol y otros. *Las siete palabras según Perelló La Cruz* (Catálogo Exposición Museo de Historia de Nules). Ayuntamiento de Nules, Nules, 2004, p. 18.

<sup>10</sup> SIGNES, Ricardo, “Vicente Perelló”. En Sección de cultura de la revista *La Tierra*. Junio 1997, nº 6, p. 27.

<sup>11</sup> Véase SARTRE, Jean-Paul, *El existencialismo es un humanismo*. Editorial Edhasa. Barcelona, 1999.

además, se ha vinculado, por cierto, desde un principio, al expresionismo. Un existencialismo que se hace hoy necesario, ante lo que Zernan ha calificado como “catástrofe del posmodernismo”, que, ante la eliminación del sujeto, propuesta por un posmodernismo al servicio del sistema, apuesta románticamente por el hombre, en clara posición de compromiso.

Como ha dicho Christos Joachimides “*todo el arte moderno no puede entenderse sin la clave conceptual, filosófica – que no plástica-, que implica el romanticismo como experiencia decisiva en la emancipación del arte. Sin ella –prosigue el crítico alemán- no podríamos entender la existencia de Picasso ni la de Warhol, ni la de Beuys*”<sup>12</sup>. Paolo D’Angelo añade: “*No hay ningún otro movimiento, ninguna otra teoría que haya contribuido de un modo tan determinante a construir y orientar nuestra percepción del fenómeno artístico, ninguna otra estética ha influido tan profundamente como la romántica*”<sup>13</sup>. Es el germen de la modernidad, la primera vanguardia; quizá por eso hemos de retrotraernos a principios del XIX para comprender los aparatos conceptuales de cada propuesta artística surgida posteriormente; también allí se encuentran alojadas parte de las ideas que oiremos repetir por teóricos y críticos, hasta el presente. Por eso creemos más oportuno ir a las fuentes, por ejemplo a Hegel, además de citar a Beuys o Danto. Esa será una de nuestras claves metodológicas.

---

<sup>12</sup> En artículo: F.H. “Expresionismo y romanticismo”. *El País*, Madrid, 11-06-1984.

<sup>13</sup> D’ANGELO, Paolo. *La estética del romanticismo*. Visor, Madrid, 1999, p. 248.

## **Metodología.**

“La estética es la filosofía sobre el ser humano”<sup>14</sup>. Schlegel.

Así pues, en la presente tesis vamos a intentar ir enlazando esas características formales y conceptuales que los emparenta entre sí, a través del nexo expresionista y yendo más allá, dentro de esa condición, con el “romanticismo”, que en realidad, no es sino un humanismo que se alza ante el poder corrompido del mundo, contra los valores aceptados por la sociedad civilizada, contra la conciencia de un mundo estable, contra lo instituido; reivindicando al hombre, aquellos valores espirituales que lo dignifican. Ese grito de rebeldía es un *continuum*, una “*constante histórica*”, como lo ha definido Wölfflin, entre otros, incluso una “*constante antropológica*”, según lo interpretan Stäel o Allison Peers<sup>15</sup>.

En general, vamos a intentar desarrollar en este trabajo aquellos valores que más nos interesan de un fenómeno tan complejo, que autores como Ferrater o Fontana incluso han optado por renunciar a definir; centrándonos en aquellos que vemos reflejados en el campo del arte en general y, en nuestros artistas. Resaltaremos cuestiones como la recuperación del “yo”, proceso iniciado en el Renacimiento y recuperado durante la Ilustración. La valoración de lo subjetivo y del acto de creación frente al normativismo de las reglas y la objetividad, que trajo consigo, entre otras cosas, por ejemplo el intento de captación de la voz interior, de la intensidad, del otro Yo, del enigma de la apariencia; lo que llevará a los artistas a ejercicios de introspección que estimulan la imaginación y la creatividad, pero al mismo tiempo, conducen a la soledad, a la locura y a la poética del sufrimiento; también a la exaltación del genio, que acarreará la profusión de retratos y autorretratos. Esa liberación del espíritu llevará a la indagación de la verdad, de la autenticidad, de la sinceridad. La constante búsqueda de la originalidad, del origen, el constante espíritu de superación, llevará al fracaso y de ahí al dolor, la locura, el sufrimiento, el destino trágico del hombre.

---

<sup>14</sup> Cit. por Arnaldo, Javier “El movimiento romántico”. En Bozal, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p.209.

<sup>15</sup> Citados por HERNANDO, Javier. *El pensamiento romántico y el arte en España*. Cátedra. Madrid, 1995.

Otra cuestión a tratar, que tanto tiene que ver con nuestros artistas, será el cuestionamiento de lo bello, que en su día trajo consigo nuevos valores estéticos como lo sublime, lo fantástico, lo característico, lo pintoresco, lo trágico, lo feo, etc. Categorías propias de un relativismo que se extiende hasta nuestros días y que iremos analizando a través de la obra de ambos. Así mismo, incidiremos en la idea romántica de la violencia expresiva como visualización de las emociones, de los sentimientos, de la interioridad, de la intuición; o en la función social y crítica del arte, la marginalidad, la resistencia, la libertad y la utopía. También profundizaremos en el poder del signo y la interpretación de símbolos, la transmisión de nuevos mundos y nuevos valores.

Como señala Carmen Moreno Sáez, tras la revolución romántica los artistas romperán con la tradición, con los temas mitológicos, con la representación: *“El artista buscará formas primitivas de ligación con el hombre, con la naturaleza y vuelve a la caverna, que es donde tiene su origen la pintura... El arte y la literatura serán vistos como expresión de la realidad, como un espejo que refleja el inconsciente, la esencia del alma...”*<sup>16</sup>. Veremos pues, entre otras cosas, el esfuerzo denodado de nuestros artistas por captar la intensidad, la voz interior, la liberación del espíritu, la búsqueda sincera y apasionada de la verdad, de la autenticidad.

Así pues, vamos a ir desgranando en este trabajo (fruto de un gran número de lecturas, de una rigurosa investigación entre sus archivos y de muchas horas de conversaciones en los talleres de los dos artistas), todos aquellos aspectos de sus obras que hacen que los consideremos, aunque no nos gusten las etiquetas<sup>17</sup>, como paradigma de artistas expresionistas (sobre este estilo iremos dando numerosas definiciones), destacando su espíritu romántico. Vamos a ir viendo todos aquellos temas, aquellos aspectos de su producción que tratan con mayor profusión y que tienen que ver con el hombre y su condición, con sus estados de ánimo; tienen que ver con los sentimientos y de ahí que sean tan universales y tan intemporales. Y si ambos trabajan de forma pasional, implicándose y comprometiéndose en su trabajo valientemente, también nosotros vamos a intentar que nuestro texto, fruto de una inmersión profunda en los personajes, tenga un similar nivel de compromiso, buscando pronunciarnos a través de un lenguaje, expresivo y apasionado, afín al pensamiento de nuestros protagonistas.

---

<sup>16</sup> MORENO SÁEZ, Carmen. “El primitivismo en el Arte”. En AA.VV., *Arte, individuo y sociedad*, nº11, 1999.

<sup>17</sup> Aunque reconozcamos que no nos gustan las etiquetas y que quizá se haya hecho un uso abusivo de ellas por parte de algunos especialistas, no podemos más que reconocer que en nuestro campo de estudio, son imprescindibles.

Observando las cosas con un prisma semejante y cercano al de ellos, metiéndonos en su piel. problemático

Quizá esa gran implicación y esa complicidad, unida a la admiración hacia la obra de estos creadores, haya propiciado, en algún momento y sin pretenderlo, alguna ponderación al opinar sobre ésta<sup>18</sup>. Por supuesto, es algo que he querido evitar (aunque ya avisó Voltaire que el exagerar es innato al espíritu humano), no ha sido mi objetivo buscar el halago, que siempre es contraproducente, ni la falsedad que haría poco honor a estos dos artistas cuya obra es, ante todo veraz. Así pues mi intención ha sido ser fiel a su pensamiento al interpretar sus realizaciones; ellos mismos han podido asesorar y repasar mis comentarios. Así, aunque la objetividad, como decía Bordieu o Saramago, es algo imposible, sí he pretendido ser lo más respetuoso y lo honesto posible; espero que ese aspecto haya quedado patente. Incluso he intentado apoyar todas aquellas opiniones o reflexiones personales en torno a la obra de los dos creadores o de los temas relacionados con el arte que se derivan del estudio de ésta (pues aprovechamos, en algunas ocasiones, como se podrá observar, para, teniendo como referencia la obra de Marco y Perelló, desarrollar diversos aspectos, a veces polémicos, en torno a la práctica artística), con citas de acreditados investigadores o especialistas en el tema. Esto quizá haga que se genere un exceso de citas, aunque, por otra parte, creo que es una ayuda al razonamiento y refuerza las propias conjeturas<sup>19</sup>.

Además he procurado intercalar diferentes aspectos tanto de su trayectoria artística como vital, ya que ambas siempre han ido cogidas de la mano; pues, como señala Otto Rank: *“La biografía del artista está tan determinada por su obra, como ésta*

---

<sup>18</sup> También puede haberme hecho caer en alguna contradicción, como, por ejemplo, la que he insinuado en la nota anterior, pues pese mis reticencias a encasillar a un autor en un movimiento o género determinado (algo que siempre es problemático, cuestionable y equívoco), yo mismo estoy etiquetando a los autores. Otra de estas posibles contradicciones sería el hecho de que en algún momento pueda mostrar un énfasis acentuado en defender la forma sincera de entender el arte de nuestros artistas y me pueda llevar, sin pretenderlo, a criticar, quizá en demasía, otras formas de expresión donde son menos relevantes los aspectos éticos o donde se prima en menor medida el apartado conceptual, pero que, sin duda, pueden tener otras virtudes.

<sup>19</sup> Creo que esos breves y contundentes testimonios de voces autorizadas, pueden reforzar determinadas ideas y dar pistas sobre el tema que se va a tratar o en el que se va a incidir en cada apartado; también relacionan a nuestros autores con esos otros especialistas cuyas opiniones se citan, pues algunos de ellos han influido decisivamente en el pensamiento de Marco y Perelló (de hecho, por ejemplo, algunas de esas frases escogidas de Van Gogh, Goethe, etc., las he sacado de diversos catálogos y libros de cabecera de ambos creadores valencianos). Así mismo, aunque pueden dificultar la fluidez de la lectura, pienso que esa aportación documental podría ser interesante como orientación o punto de partida a otros investigadores. Por otra parte, creo que las ideas que aportan esas opiniones, son muy interesantes y oportunas y he preferido, anotarlas en un lugar preferente y destacar el autor de quién provienen.

por aquella. Ambas son inseparables y se condicionan recíprocamente”<sup>20</sup>. Analizaremos, al mismo tiempo, algunas de las obras más representativas que han realizado a lo largo de su trayectoria artística<sup>21</sup>. En estos comentarios, siempre al final de cada capítulo y con letras impresas en otra tipografía (pasamos de Times New Roman a Berlín Sans FB, tras una línea continua, con el fin de distinguirlos claramente), destacaré aspectos estructurales, formalistas, sociológicos, psicoanalíticos, historicistas o iconográficos, con cierta libertad, según nuestros intereses, por razones didácticas; para explicar diferentes particularidades de la obra plástica que nos interesa resaltar, aprovechando a la vez para ampliar o clarificar algunos temas o contenidos relevantes de los desarrollados en cada apartado. He intentado hacer especial hincapié en los aspectos filosóficos, pues es necesario abordar las diferentes cuestiones trascendentales que proponen nuestros artistas en sus realizaciones, como la existencia, el conocimiento, la soledad, la crueldad o la belleza. Si atendemos a la definición de Platón, estos dos autores son auténticos filósofos, pues el objetivo de ambos es la búsqueda de la verdad. Así pues, tendremos que internarnos en esta disciplina fundamental para una comprensión eficaz de su plástica.

De esta forma, analizando en profundidad su obra, nos percataremos de su gran unidad y coherencia. Una obra que ha ido sufriendo una lenta metamorfosis (más en el caso de Marco) a lo largo de sus respectivas trayectorias profesionales, condicionada por sus propias circunstancias personales, y las transformaciones sociales y políticas del universo que habitan, que tanto incidirán en su situación anímica. Pues “¿qué es sino el arte más que un estado del alma?”<sup>22</sup>. En este sentido, en un artículo en 1974, Marco apuntará: “La evolución temática va pareja con el desarrollo de los acontecimientos pues en esa evolución toman parte activa los hombres que tanto me preocupan y yo reflejo esos acontecimientos”<sup>23</sup>. Conforme la vida les vaya maltratando, mayor será su huida hacia el interior, y más profundidad tendrá su mensaje, caso similar al de

---

<sup>20</sup> Citado por HAUSER, Arnold: “Introducción a la Historia del Arte”. Guadarrama, Madrid, 1968, p. 100.

<sup>21</sup> En la elección no sólo he seguido criterios de calidad, también he seleccionado algunas obras porque, debido a su temática, podían ser muy e interesantes y podían servir para tratar determinados contenidos. Así mismo he tratado que aparecieran obras de diferentes técnicas, materiales y formatos.

<sup>22</sup> Citado por WALTHER, I. F. y METZGER, R.: *Marc Chagall Taschen*, Ginebra, 1987, p. 22.

<sup>23</sup> Citado por Equipo Kuarto en artículo: “Antonio Marco, pintor de sentimientos humanos”, *c.q.d. Cómo podemos demostrar*, Periódico de la Universidad Politécnica de Valencia, Curso IV, nº 15, Valencia, abril-mayo-junio de 1974.

Beethoven, cuyos años de mayor angustia son también “*aquellos en los que su obra se carga de resonancia más profunda...*”<sup>24</sup>.

Marco manifestó en 1972: “*Mi evolución creo que sólo es notoria en el aspecto cromático. Las formas se han modificado poco en mis lienzos...Recién salido de la escuela, usaba tan sólo el blanco, el negro, el ocre y el siena; ahora he introducido, entre otros, el azul, que da mayor suavidad a los cuadros...Sí creo que en mi pintura hay alguna tendencia tenebrista. De todas formas, nunca he empleado el color como luz, sino como lenguaje. La lucha entre la claridad y la tiniebla no es lo que me propongo*”<sup>25</sup>. Además de esta ligera evolución cromática sería reseñable también como “*el oscuro contorneado delimitador y definidor de los personajes ha ido pasando desde una más acentuada y constreñida delineación a una desmaterialización (= liberalización) del trazo mismo*”<sup>26</sup>. Percibimos pues una constante estilística y temática. Sin rupturas pero con evoluciones, trabajos circulares, endógenos, respecto a sus problemáticas. Se trata de una obra donde hay que valorar la eficacia de su pensamiento, su vínculo con la vida.

Así pues, debido a las lentas y escasas transformaciones estéticas de su plástica, he preferido acometer la descripción de las obras sin dividir las en periodos – aunque sí las he datado y las he ido exponiendo con cierto rigor cronológico-, intentando agruparlas y analizarlas por contenidos. Nuestro pintor no intentará evolucionar formalmente, no es su misión el buscar nuevas formas de expresión, sino buscar nuevos sentimientos, nuevos sentidos, nuevas problemáticas, nuevos temperamentos en el universo de lo humano. Su forma de hacer variará según la evolución de su sentir, lo que le conmueve en su universo más cercano; posteriormente su análisis se extiende, porque los mismos problemas, incluso más agudos, se desarrollan en todo el planeta, como vemos en la serie que realiza de 2001 a 2002 sobre noticias de la actualidad ( como “*Matador*”, “*La Moda, el espejo de la sociedad*”, “*Prostituta decadente*”, “*Mujeres de Kabul*”, “*Homenaje a Chillida*” o “*Chapapote*” (nº 153, 154, 155, 156, 157 y 159)); aunque al final, en su última etapa, en los últimos años, le veremos refugiándose en sí mismo, todavía más, como se observa en aquellos óleos que analizan sus sentimientos más íntimos, como “*Desmoronamiento anímico*” (nº 166). Como señala Wenceslao Rambla: “*Al principio su expresionismo se centraba en ambientes y*

---

<sup>24</sup> GAUTHIER, A., *Beethoven*. Espasa-Calpe, Madrid, 1983, p. 61.

<sup>25</sup> En el artículo Anónimo: “Antonio Marco en galería Galanis”, *Levante*, Valencia, 01-03-1972.

<sup>26</sup> RAMBLA ZARAGOZÁ, Wenceslao, *Seis poéticas figurativas en la plástica de Castellón (1955-85)*. Diputación de Castellón, Castellón, 1990, p. 186.

posiciones próximas, conocidas, vividas... más locales -aunque extrapolable a otras situaciones afines y coyunturas que en los más diversos lugares del globo propiciaban análogos sentimientos-; en su más reciente producción va adquiriendo mayor alcance en la medida en que instrumentos, ropajes y mise en scène utilizados para plasmar tales hechos y circunstancias sociales evolucionan hacia modelos de mayor poder de generalización en virtud de su renovada tipología representativa y entorno tecnológicos”<sup>27</sup>. Es destacable también el uso, por parte de nuestro pintor, de un destacado abanico de materiales y técnicas que se ajusta a sus necesidades o intereses estratégicos en cada momento, haciendo alarde de una gran maestría y talento.

En cuanto a Perelló, también infinitamente sensible e inquieto, muestra una continua evolución guiada por una constante insatisfacción que le lleva a superarse día a día y a ser cada vez más exigente consigo mismo, manteniendo siempre la entrega más absoluta respecto al arte. En su trayectoria se pueden distinguir varias etapas bastante diferenciadas, aunque vamos a poder observar una evolución lenta, sin rupturas bruscas, donde se producen unos determinados cambios en el hacer que coinciden, como he dicho, con crisis de su espíritu, que va desde un expresionismo más anecdótico y amable, sin morbidez ni tragicismo, que coincide con la etapa más feliz de su biografía, un estilo muy apto para abordar el misterio religioso –como podemos ver en obras como *“Estudio Opus 10 n° 3 de Chopin”*, *“Crucifixión”* o *“Beso”* (n° 9, 28 y 18)- hasta el expresionismo más dramático y emotivo con el que nos conmueve en las últimas etapas de su quehacer –como vemos en obras de tanto calado emocional como *“Réquiem”*, *“Dúo de violines”* o *“Piedad”* (n° 68, 133 y 154)-. Pese a este continuo avance, hay que insistir en que Perelló nunca ha variado su forma de entender la escultura, ha seguido fiel a una concepción donde cobran protagonismo las masas, los planos definidos, vigorosos, con aristas que en absoluto disfrazan, quizá porque no le gusta disfrazar nada. Al fin y al cabo, como subrayó Moore, la *“sensibilidad escultórica es la apreciación de las masas en su relación mutua. Habilidad escultórica es la definición de esas masas por medio de planos”*<sup>28</sup>. A partir de esos presupuestos entra a tumba abierta en ella, con todas las consecuencias, y se deja llevar por su propia sensibilidad. Penetra en la materia buscando siempre amplios espacios espirituales, pues su único destinatario “siempre ha sido el ser humano”. Así, el nexo de unión más claro entre todas sus etapas va a ser la

---

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 256.

<sup>28</sup> RUSSOLI, Franco y otros, *Henry Moore. Exposición retrospectiva*. Catálogo exposición Madrid, mayo a agosto 1981. Ministerio de Cultura. Madrid, 1981, p. 12.



figura humana, pieza única de su particular universo temático. También será el principal nexo con la obra de Marco.

Como ocurre con la pintura del castellanense, su escultura tendrá mucho que ver con las nuevas tendencias en arte que comienzan a aparecer en los años 50-60, aunque, igualmente, nunca se dejará seducir por ninguna en concreto y será siempre leal a su temperamento practicando una escultura anacrónica, siempre al margen de cualquier moda, escuela, tendencia o demandas del público y del mercado. Como veremos, ni la abstracción informal, ni el *Pop*, ni el arte cinético, ni el *Povera*, el *Minimal*, la neofiguración o el arte conceptual, movimientos que le han ido acompañando en su vida, le harán variar sensiblemente su lenguaje, fruto siempre de su rico mundo interior. Como señala nuestro escultor: "*aunque parece que esté todo hecho siempre falta tu aportación*". Sus hallazgos, desde luego, no dejan de trabajar, siempre de manera queda o en silencio, en el seno de la historia de la escultura contemporánea. Parece que Kahnweiler, el famoso marchante de Picasso, pensaba en Perelló cuando manifestó: "*El melancólico no se preocupa del juicio de los demás, de lo que consideran bueno y verdadero; sólo confía en su propio discernimiento. Es tanto más difícil convertirle a otros pensamientos cuanto que sus móviles adoptan el carácter de principios y su constancia, a veces, degenera en tozudez. El cambio de las modas le deja indiferente*"<sup>29</sup>.

En lo referente a los materiales empleados, también se aprecia en su dilatada trayectoria el uso de algunos, distintos y variados. Dominador, como Marco de la técnica, y consciente de que el material influye de forma crucial en la realización de la obra, ha empleado sobre todo yeso, cemento, madera o gres, aunque también ha utilizado de forma esporádica el hierro y la piedra, según sus diferentes pretensiones en cada época, según la va dictando su experiencia, cualidad vital en el arte. En su última etapa se decantará por el gres, que le permite imprimir a las obras unas calidades y unas texturas muy características.

Tampoco ha variado a lo largo de estos años su reducido repertorio temático. Una de las cuestiones que más llama la atención en su obra es su repertorio iconográfico, ya que pese a su declarado agnosticismo, el tema que más ha abordado, a lo largo de su extensa trayectoria, ha sido el religioso. De hecho casi todos sus trabajos se apoyan en motivos religiosos. Dentro del abanico de estos motivos, los más reiterados, los que adquieren especial protagonismo serán sobre todo los Cristos y las

---

<sup>29</sup> Cit. por ASSOULINE, Pierre, *En el nombre el arte. Biografía de D.H. Kahnweiler*. Edición de M. Navarro. Barcelona, B. S.A., 1990, p. 382.

Maternidades. Pero aún es más curioso que incluso sus obras de temática profana, como las musicales o sus “besos” irradian una gran espiritualidad, tienen un carácter sagrado, misterioso, casi divino. Esto es lo sorprendente y nos lleva a preguntarnos: ¿cómo un escultor que no se considera religioso, puede desarrollar una obra que irradie tanta religiosidad? Una pregunta similar a la que se hace Michael Peppiatt, tras comprobar cómo las variaciones de la cruz están presentes durante toda la carrera de ese artista abiertamente ateo que fue Francis Bacon: “¿Qué le empujó a Bacon a experimentar a lo largo de toda su carrera profesional con un símbolo de la fe cristiana tan fuerte como éste?” Y añade: “Y por otro lado, ¿qué fuerza transformadora permite a Bacon otorgar a las escenas más usuales de la vida diaria –como la de un hombre anónimo en una habitación anónima- un status y un aura que rozan el misticismo?”<sup>30</sup>.

Efectivamente, hay artistas -lo veremos, a lo largo del trabajo, también en el caso de Marco- que, sin estar adscritos a ninguna religión, son capaces, dada su gran sensibilidad, de dotar a sus realizaciones de un gran contenido cercano a lo sacro. Más adelante intentaremos pues responder, entre otras, a esta cuestión, ya que no podemos obviar que diferentes aspectos de la personalidad artística y humana, del artista, como su humildad y su sinceridad, la utilización del barro como material escultórico, sus inquietudes en busca de la verdad, o su misma condición de creador, lo emparentan inevitablemente, aunque él no lo reconozca abiertamente, con lo religioso. Ese carácter místico de la obra de Perelló -sobre todo de su primera etapa- es lo que le diferencia relativamente de Marco. Aunque las obras de ambos tienen un gran componente simbólico y de misterio que acentúa su vitalidad y efecto estético, en Perelló quizá es más acusado ese componente espiritual, mientras que el expresionismo de Marco será más explícitamente crítico y comprometido. También más variado en cuanto al contenido temático. Precisamente el contenido temático es el que nos va conducir a través de la obra de ambos artistas, aunque haremos hincapié en la cronología y el momento estilístico del autor. Intentando secuenciar en lo posible estas obras analizadas<sup>31</sup>.

Por otra parte, a la hora de analizar la obra de ambos y elegir aquella que vamos a comentar, tampoco vamos a priorizar ni distinguir entre materiales, soportes ni

---

<sup>30</sup> PEPIATT, Michael, *Francis Bacon: Lo sagrado y lo profano*. IVAM, Valencia, dic.-enero 2003, p. 33.

<sup>31</sup> Esa secuenciación es bastante rigurosa en el caso de Perelló, para poder visualizar claramente la evolución estilística de la que hablamos. En el caso de Marco, nos hemos permitido algunas licencias al no ser tan relevante esa evolución y a esa apuesta que hemos mencionado por dar preferencia a la cuestión conceptual sobre la formal en la elección de los comentarios y su orden.

formatos, en el caso de Marco entre aquellas que realiza con óleo sobre lienzo o las que realiza sobre papel, ya que este pintor polifacético, como lo califica Cristina Hernández, que “*toca todos los temas y utiliza todos los materiales (ceras, guasch, acuarela, etc)*”<sup>32</sup>, dará tanta importancia a su obra de caballete como a la gráfica, que tendrá el mismo valor como obra definitiva. En el caso de Perelló la que realiza moldeando o tallando o aquella sobre papel. Precisamente, en ambos el dibujo ocupará un lugar especial en su producción. Tanto para él, como para Marco “*La actividad del dibujo pone a prueba la capacidad creativa, y es en esta faceta de dibujante donde el artista se manifiesta de forma más atrevida, siendo el dibujo el medio de comunicación más directo y espontáneo*”<sup>33</sup>. El dibujo acelerado, instantáneo es la manifestación inicial y más evidente de la concepción intuitiva del artista.

Efectivamente, los dibujos, por la rapidez y la inmediatez con que son concebidos, son quizá todavía más expresivos que sus óleos, pues permiten captar al instante ese momento más emotivo, que con los otros métodos, más lentos, quizá pase más desapercibido. Esta rapidez, como decía Van Gogh, permite hacer las cosas “en caliente”<sup>34</sup>, tomando por ejemplo los trazos apresurados de caricaturistas como Honoré Daumier. En el dibujo, como señala Venancio Blanco, está “*el hombre y su alma*”<sup>35</sup>.

...

*De ese tu mundo vivo, sin cesiones,  
que tensa la corriente de tus nervios  
de artista de verdad, la sacudida  
de tu pintura humana*<sup>36</sup>.

---

<sup>32</sup>HERNÁNDEZ, Cristina, “Antonio Marco expone su obra en la galería d’Art de Vila-real”, *Mediterráneo*, Castellón, 01-04-1990.

<sup>33</sup>MARCO, Antonio, (catálogo Galería Terra). Castellón, 1984.

<sup>34</sup>Citado por WALTHER, Ingo F., *Vincent Van Gogh*. Benedikt Taschen, Ginebra, 1987, p. 38.

<sup>35</sup>BLANCO, Venancio, *Dibujos*. Diputación de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 25.

<sup>36</sup>Extracto poesía Juan Bautista Bertrán. Catálogo Galería Nike, Valencia, 1976.

**“Ramera. Retrato Valencia”**. (Imagen nº 3. Marco)



*“La creación artística se conforma de un elemento vital como lo es el sentimiento del ser humano”*<sup>37</sup>. J. M. Villalpando.

El dibujo ocupa un lugar propio y especial en el conjunto de la obra artística de Marco, al igual que en Perelló; es el documento artístico más significativo, original y vivo; donde se hace más patente la fantasía creativa y donde el arte se convierte en vivencia instantánea. Algo por lo que puede considerársele marginalmente “anacrónico”, igual que por seguir utilizando medios tradicionales, renunciando a las nuevas tecnologías, en épocas donde esto ha estado mal visto, algo que a nuestro artista no le ha importado, pues cree que cualquier medio es bueno para expresar lo que uno desea. Con su dedicación al dibujo ha roto también con la tradicional marginalidad de esta técnica, vigente todavía hasta la mitad del siglo XX, convirtiéndose, como vemos, en su caso en una práctica representativamente central, como en el caso de otros artistas como Fontana, Guttuso o Twombly.

---

<sup>37</sup> VILLALPANDO, J. M., *Manual moderno de estética*. Porrúa; México, 1994, p. 238.

Gran dominador de la técnica, desarrollará dibujos de todo tipo: esbozos, apuntes, a pluma, pincel o cera, aguadas, guaches, etc., de trazado resuelto y enérgico, con leves pero estratégicos toques de color que siempre estará subordinado al imperio de la línea que llena todo el espacio, en una especie de *horror vacui*. En realidad, su faceta como dibujante es tan sobresaliente como la de pintor. Dibujar es, ante todo, en opinión de Beuys “*la meditación de una existencia que no puede serlo sin misterios*”<sup>38</sup>, sus dibujos de primerísimo nivel, serán una aportación clave al conjunto de su obra.

Sabemos que el dibujo es el medio más sincero que tiene el artista para revelar lo esencial de la realidad, del alma. Pero volver la mirada hacia la propia subjetividad, como obliga esta técnica artística, tiene un gran riesgo. Se trata, como decía Strindberg de “*vernós a nosotros mismos*”, sin embargo “*en el momento en que nos vemos a nosotros mismos, morimos*”<sup>39</sup>. En estas frases de Strindberg se patetiza la nueva condición del artista romántico, condenado a un destino de marginación y soledad. Como nos dice Casals, es en la modernidad, cuando se revela una cierta analogía entre la figura del artista y la de la prostituta: “*Ahora es cuando se acuña el mito de la prostituta “amiga y compañera”: al artista le está reservado un papel análogo en cuanto a la marginación y la mercantilización de su bien máspreciado. Como las prostitutas han de seguir soñando para no sucumbir... Vivir más allá del bien y del mal significa vivir de modo más solitario y peligroso que antes*”<sup>40</sup>, un trance que pone de manifiesto Van Gogh al afirmar: “*en mi trabajo arriesgo mi vida y mi razón casi ha perecido*”<sup>41</sup>.

Como Rouault, nuestro pintor se mostrará conmovido por la figura de la prostituta<sup>42</sup>, y la mostrará con crudeza, como Solana, no escatimando en plasmar los rasgos de su miseria física, como se aprecia en este dibujo sobre papel arrugado de 1960, que realiza en su estudio de la calle Primado Reig en

---

<sup>38</sup> Cit. por BERNÁRDEZ, Carmen, *Joseph Beuys*. Nerea, San Sebastián, 2003, p. 43.

<sup>39</sup> Cit. por CASALS, Josep, *El Expresionismo*. Montesinos, Barcelona, 1982, p. 12.

<sup>40</sup> CASALS, Josep, *El Expresionismo*. Montesinos, Barcelona, 1982, p. 12.

<sup>41</sup> Cit. por CASALS, Josep, *El Expresionismo*. Montesinos, Barcelona, 1982, p. 37.

<sup>42</sup> En FUSTER, Joan y otros, *Art viu del nostre temps* (Diputació de Valencia, 1982, p. 182), A. Roig escribe en un artículo dedicado a la pintura religiosa de Georges Rouault: “*Tenía raó André Suarès quan escrivia a “Souvenirs intimes: “Tot el que féu és religiós, àdhuc els vostres “clowns”, fins i tot una trista prostituta”*”.

Valencia, poco tiempo antes de partir para Suiza en busca de trabajo; también en otros como *“Ramera”*, *“Eusebia, madre y prostituta”* (nº 4 y 5), del mismo año; *“Se siente poderosa”* (nº 48), de 1978; *“A las puertas del olvido”* (nº 54), de 1979; *“Hastío”* (nº 76), de 1982, *“Prostituta de alto nivel”*, de 1992; o *“Rimel corrido”*, *“Mirada triste”* (nº 171 y 172) y *“Desamparo”*, ya de 2004. Su rostro abatido, casi ha desaparecido, como si lo hubieran borrado sus lágrimas, mezcladas con el viscoso maquillaje o hubiera quedado adherido a un sudario, como el de Cristo en el paño de Verónica, una de las Santas Mujeres que lo seguían, como se menciona en uno de los episodios apócrifos añadidos a los evangelios, y cuyo encuentro quedó inmortalizado en la sexta etapa del “Vía crucis”. Mostrará a la prostituta, como hemos podido ver en óleos como *“Mascarada”* (nº 127), más que como símbolo del pecado, del pueblo pecador, de ese pueblo que las condena a la explotación, a la marginación más absoluta. De los hipócritas que abominan de ellas, las maltratan y desprecian delante de sus familias y, por otro lado, compran sus servicios en cualquier sórdido lupanar. Aquí se cuestiona el poder y lo aceptado, en una actitud plenamente romántica.

Es patente la piedad y humanidad, la comprensión con que Marco retrata a estas samaritanas, mártires, víctimas incomprendidas (como el artista), siendo consciente del revolucionario mensaje de Cristo que supuestamente deja en la Biblia, donde anuncia su salvación: *“En verdad os digo que los publicanos y las meretrices os preceden en el reino de Dios”*<sup>43</sup>. Se muestra conmovido por las prostitutas como Van Gogh o Nonell, como aquel joven compositor, Adrian Leverkühn, el protagonista de la novela *“Doctor Faustus”* de Thomas Mann que se empeña en mantener relaciones sexuales con la prostituta que le ha mostrado su afecto y su ternura, aun a sabiendas del riesgo de contraer la infección mortal que padecía. Un sacrificio de una sobrecogedora belleza moral que le inspirará y gracias al cual surgirá la posterior obra de Adrian, la más bella y melancólica; en honor a la hermosura de la joven, en honor a esta aventura amorosa entre dos seres errantes. El amor por la prostituta será fatal para Adrian, que morirá víctima de un bacilo venéreo, de la misma manera que el amor por Margarita emponzoñó la existencia de Fausto, mas no sin antes inspirar su obra maestra.

---

<sup>43</sup> Mateo, 21, 31.

Porque sin riesgo y sin sacrificio, no puede darse el verdadero amor, tampoco el verdadero arte<sup>44</sup>.

Marco, como en este caso, imagina a estas señoras, abstraídas, concentradas, ausentes, como intentando escaparse de su terrible realidad. Las muestra en una atmósfera solitaria y desoladora, fría, gris. En sus rostros la desolación es patente, compartiendo con Arnulf Rainer la idea de que en la fisonomía se reflejan los procesos psíquicos y por lo tanto están exentas de esa belleza que se les supone y que incita al deseo. Sus prostitutas no tienen nada que ver con las Venus clásicas. De rostros inquietantes, distorsionados, misteriosos, no tienen ningún encanto sexual, no son deseables sino repelentes, como las *Señoritas* de Picasso o las *Damas* de Saura, bestias convulsas; como las mujeres de De Kooning, horriblos ídolos primitivos, con horribles máscaras que ocultan su verdadero ser. Muestra sus fisonomías de *ojos* desmedidos, de mirada doliente. No son bellas porque su realidad no es bella, porque la belleza no es real. Sus mujeres neoténicas son como una emoción llena de verdad, la proyección veraz de sus sentimientos; destilan verdad y, como subrayaría Kant, sólo lo verdadero es hermoso y admirable.

Para Hodler “*la verdad debe ser más bien un carácter básico de la actividad y el comportamiento humanos, parte integral de la vida. Debe ser tan ineludible e inapelable como la belleza intrínseca y radiante del cuerpo femenino*”<sup>45</sup>. Como señaló Heidegger o Vattimo, la obra de arte esta relacionada con la verdad, es, junto a la poesía un lugar donde acaecer la verdad. Es verdadera en el sentido de que revela entidades en su propio ser. La esencia de la verdad es el desocultamiento de los seres, que se muestran y se ocultan a la vez. Seres como las prostitutas de Marco que aparecen tras un maquillaje patético, tras una mascarilla de vaselina, colorete, carmín y rimel que derrite el fuego de su emoción interna.

---

<sup>44</sup> Numerosos artistas de los llamados expresionistas, se dejarán arrastrar peligrosamente, como se les supone, por sus pasiones, artistas que retrataran, liberados de todo prejuicio, no sólo a prostitutas, desechos de la sociedad burguesa (como ellos), sino también a sus sugerentes amantes, mujeres fatales, amores fatídicos, como el de Kokoschka por Alma Mahler, como el de Frida Kahlo por Ribera o el de Klimt por su modelo pelirroja que provocaran obras llenas de un sentimiento desbordante.

<sup>45</sup> Cit. por SCHURIAN, Walter, *Arte fantástico*. Taschen. Colonia, 2005, p. 36.

Marco parece heredero de esa actitud sentimentalizante del siglo XIX respecto a estas mujeres, una suerte de legado baudeleriano. Mujeres que muestran el interés del artista romántico por el riesgo y la aventura, por introducirse en campos inexplorados como la sexualidad. Sus pornés muestran la otra cara del amor, de la existencia, muestran la tragedia, la falta de libertad, la enfermedad o el desamparo; muestran una realidad sempiterna que se intenta ocultar, que sólo asoma con nocturnidad. Por eso no hay belleza ni erotismo en sus mujeres, son feas como sus adversas circunstancias que no dan posibilidad al placer. Aquí aparece lo feo como indignación, lo feo como conducto apropiado para expresar las trágicas emociones que quiere expresar. Con su estilo directo y documental quiere transmitir un mensaje, una representación que encarne una cólera retórica. Marco no hace un uso de la belleza perverso como Picasso en su primera época, que, a veces, embellece a estas víctimas en alguna de sus obras quizá pensando que el espectador se conmocionaría más al ver una mujer hermosa obligada a sufrir; o Puvis de Chavannes, en sus pinturas inspiradas por las prostitutas sifilíticas de la cárcel de Saint-Lazare, donde muestra a estas mujeres con una seductora belleza que evidentemente se contradice con ese sufrimiento genuino que soportan. Quizá por eso declaró John Cage, citando un Kaiku de W.G. Blythe que *“la más alta responsabilidad del artista es la de esconder la belleza”*<sup>46</sup>. Precisamente, ese fue uno de los principales objetivos de los románticos, según Mario Praz, que incide en que para éstos *“la belleza parece aumentar precisamente por obra de aquellas cosas que deberían contradecirla: lo horrendo”*<sup>47</sup>. En Marco, como en Perelló, también destacará, como iremos viendo, el gusto por esa horrenda belleza, imprescindible para representar el cuerpo y la enfermedad, los desvaríos de la mente, lo abominable, la animalidad o las formas quiméricas de la naturaleza. También la *femme fatale*.

Sus mujeres muestran una gran contradicción, se ofrecen al público, como imágenes colgadas en Internet, como fotogramas de anuncios del periódico, como en este dibujo esquemático y primitivo de esta *“Prostituta decadente”* (nº 155). Sin embargo no invitan al placer sino al disgusto, son como Kali, diosa del

---

<sup>46</sup> Cit. por DANTO, Arthur, C., *El abuso de la belleza*. Paidós, Barcelona, 2005, 87.

<sup>47</sup> Cit. por BOZAL, Valeriano, *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*. Universidad pública de Navarra, Pamplona, 2006, p. 185.



amor y de la muerte. Con su presencia el deseo, al cual aluden, queda destrozado. Con ello denuncia lo horrendo de ese sexo arrendado, denuncia el carácter infame de un mundo inmisericorde donde todo se compra y se vende, donde todo tiene un precio, donde todos somos mercadería barata (unos alquilan su mente, otros su cuerpo, otros, como Fausto, es su alma la que enajenan), artículos perecederos, existencias etiquetadas que se ofrecen al mejor postor. Denuncia la doble moral del hombre, moneda viva de dos caras antagónicas y grandilocuente perfil.

Por otra parte advierte también el pintor del peligro de fiarse de los sentidos, de los errores a los que nos lleva nuestros traicioneros *ojos*. Como señala Castaneda, “*ver no es cuestión de los ojos*”<sup>48</sup>, “*Los ojos del ser humano ven en el exterior lo que, en realidad, es una tortura interior*”<sup>49</sup> dice Cioran. La mirada engaña, juzga sin ver, por eso los ojos de estas mujeres nos advierten de la amenaza de la mirada, ese vistazo inquisitorial que sin detenerse a ver, a conocer, puede acechar y destruir, deformar la realidad, echar por tierra a las personas. Así, Lacan distingue entre el ojo y la mirada. De esta forma, como subraya Perinola “*El concepto de mirada está en deuda con textos de Merleau-Ponty (Lo visible y lo invisible) y de Sartre (El ser y la nada), en el que el hecho de ser mirado tipifica el modo de existencia que Sartre denomina “ser para el otro”, según el cual el sujeto queda congelado y objetivado cuando se le mira; es decir, que la mirada nace “del otro”. Lacan recurre a fórmulas semejantes y luego describe “el ojo” como un atributo del sujeto. La alienación y posible agresión que ello supone se expresa mediante la siguiente fórmula: “Nunca me miras desde el lugar desde el que yo te veo*”<sup>50</sup>.

El voyeurismo, del pintor se debe en este caso a la curiosidad, al deseo de conocer; su mirada no es destructiva, sino indagadora. Así, la ausencia de estética complaciente, su deformación y alejamiento de los cánones de belleza establecido, la fascinación, sus desconsideradas imágenes, no suponen odio a la

---

<sup>48</sup> “... aún no te das cuenta que el ver no es cuestión de los ojos” en CASTANEDA, Carlos, *Fuego interno*. Gaia, Madrid, 1994.

<sup>49</sup> Cit. por AMORÓS BLASCO, Lorena, *El abismo de la mirada: ruptura y muerte con la identidad pasada desde la práctica del autorretrato contemporáneo*. Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, Alicante, 2005, p. 250.

<sup>50</sup> Cit. por MACY, David, “Jacques Lacan (1901-1981)”, en MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 196.

mujeres que practican este viejo oficio, ni al sexo femenino, ni son reflejo de una patente misoginia, como la que esgrimieron Nolde, Munch o Strindberg, sino más bien se debe a una gran fascinación, metafórica transposición o reflejo de una imagen mítica cuya intensidad atraviesa la historia.

La mirada de Marco será la mirada “cruel” de la que habla Saura<sup>51</sup>, esa mirada convulsa que altera los signos de la realidad, esa ansia perforadora, de éxtasis y destrucción que crea una nueva belleza: la belleza monstruosa y fatal de la “*obscenidad*”. Sus prostitutas serán como los “*Cuerpos de damas*” de Dubuffet, las “*Women*” de De Kooning, los retratos de Dora Maar de Picasso, las demacradas “*Hembras*” de Dix o las del “*Libro de las putas*” de Saura, que junto con las Venus esteatopigias o filiformes de la prehistoria, son parte del panorama más sobrecogedor del amor y la destrucción en el arte conjuntados. “*Para la mirada del pintor cruel, destruir aquello que se ama no es más que resolver tal dilema en su propia y tiránica obcecación*”<sup>52</sup>. El rostro de sus mujeres es creación y destrucción, energía genésica y enfermedad, deseo y repugnancia, sexo y represión, libertad y esclavitud, en él está el bien pero también el mal “*en la medida en que traduce la atracción hacia la muerte, ante la cual es un desafío como lo es en todas las formas del erotismo*”<sup>53</sup>. Amor y muerte, cuestiones tabú, como siempre aparecen unidos y en este caso sólo se intuyen en las imágenes de unas mujeres donde no aparece ningún atributo sexual, que no tienen nada que ver con las que pintó Dix, Grosz, Schiele o Picasso.

Precisamente, y siguiendo con la ambivalencia del simbolismo de sus prostitutas, otro de los rasgos que Marco exagera en sus retratos de prostitutas son sus *bocas*, de labios ensuciados de carmín *rojo*, como vemos en imágenes como las ya citadas: “*Desamparo*”, “*Ramera*”, “*Se Siente poderosa*” o “*Prostituta decadente*”, realizada en 2001 sobre papel de periódico, que forma parte de la serie que veremos más adelante, realizada sobre este soporte y que funciona como un reportaje de sucesos de actualidad, de la realidad más terrible. La boca que simboliza por una parte la potencia creadora, al ser la que insufla el alma, a través del beso, es símbolo de paso y entrada, pero igual que puede entrarse al

---

<sup>51</sup> Véase SAURA, Antonio, *Fijeza*. Gutemberg, Barcelona, 1999.

<sup>52</sup> Cit. por SAURA, Antonio, *Fijeza*. Gutemberg, Barcelona, 1999, p. 166.

<sup>53</sup> *Ibíd.*

cielo también se puede entrar al infierno, de hecho la entrada al infierno se ha concebido como unas grandes fauces abiertas. La boca es la puerta abierta que conduce a lo bajo, a los infiernos corporales, es principalmente símbolo de destrucción y castigo, pero también de alegría, como lo demuestra el énfasis que se hace en remarcarla cuando se intenta diseñar la fisonomía cómica de los payasos u otros personajes de las fiestas populares o carnavalescas de espíritu subversivo, que intentan ingeniosa, sutil y veladamente, mediante el humor, criticar el orden social establecido. Además el rojo, que se desparrama por sus labios y que deteriora y hace que la imagen sea más luctuosa, es color de vida, de pasión, pero también de guerra y sangre, también de fuego regenerador, que comparte significados positivos y negativos, de forja y devastación.

La misma ambivalencia vemos en esas *lágrimas* que se intuyen en “*Desamparo*”, expresión de vida, como el rocío, de alegría, pero también de dolor y arrepentimiento. O en el *cabello negro y largo*, símbolo de poder y amor, también de pecado. Mientras que el cabello rubio, con el que se representaban en la antigüedad los personajes relevantes y los de la tradición bíblica, evoca la luz, la luminosidad moral, el negro será la negación de la luz, de la vida, de la esperanza, pero también del silencio y la sabiduría (para los árabes). Es el color de origen, “*el que nos remite a nuestros orígenes*”<sup>54</sup>, como decía Soulanges. Por eso, pese a no existir en la naturaleza un negro tan puro y violento, Marco acentuará la intensidad de éste, su fuerza, tanto en el cabello como en los ojos, porque sabe que es el color que más conmueve, que más afecta, sabe que aísla a la figura, la llena de luto, de oscuridad y vacío; aunque también sugerirá nociones de vida latente, como esos nubarrones que asustan, pero descargan agua vivificadora. Además, como hemos visto en anteriores obras, ese negro contrasta con el *blanco* (también con significaciones encontradas, color bautismal y funerario) del rostro, acentuando la potencia expresiva de la imagen. Un color blanco, como el del maquillaje del bufón, del arlequín, del payaso y del títere<sup>55</sup>; deslumbrador pero asociado a lo sepulcral, al

---

<sup>54</sup> REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 312.

<sup>55</sup> Del que hablaremos más adelante, cuando en óleos como “*Muñecos de papel*” o “*Guiñol*”, observemos cómo el artista considera a los hombres como marionetas en manos del capital.

tránsito, por lo que a la postre se viene a establecer una relación implícita, a la manera de Bataille, entre el erotismo y la muerte.

Para finalizar con los significados subrepticios del cabello diremos que precisamente el cabello abundante ha distinguido siempre a las mujeres de vida libertina; pero en los años en que nuestro pintor realiza su producción también es atributo, como el de los sesentaiochistas, de rebeldía, de autonomía respecto a las formas recibidas, de disgusto, de aversión al poder y de poder, de disconformidad, como la vida de las ramerías, como la del artista.

Los contornos de los *ojos* negros también, y acabando con los simbolismos, aparecen pintarrajeados, en algunas de sus fulanas, de un color amarillento, que con el rojo de sus mejillas y labios dan a la faz aspecto de desaliño, como si las mujeres intentaran tapar con un tatuaje excesivo las muescas del maltrato, cardenales, cicatrices, pústulas, signos de piorrea, etc. Un aspecto que acentúa el papel estriado, consiguiendo un efecto contrario al tornarse sus caras en monstruosas, artificiales, grotescas, como *más-caras*. Ese color, mezcla del rojo y el azul, también nos evocará acepciones opuestas de amor y prudencia, pasión y reflexión, tierra y cielo, obediencia y martirio. Sus ojos, enormemente tristes como su vida ajada, primitivos, inquietantes, muestran un ser degradado física y espiritualmente, enlutado. Su mirada fría, dirigida hacia abajo, indica tristeza y humildad; se pierde, pensativa, refugiándose en la memoria. Muestran su ensimismamiento, su tremenda soledad existencial. También, por supuesto, la del autor que se “autorretrata” en otro rostro, con otra máscara<sup>56</sup>. Cubre esos sentimientos que se alojan en el cerebro, con otra piel y a la vez, con esa faz anónima representa a todos aquellos que sufren, cuya piel envuelve y arrastra ese mismo dolor, que emerge a través de ella, desfigurándola. Con total sinceridad se mete en cada obra en la piel de los que sufren y vive ese sufrimiento. La figura se convierte en icono de la atormentada

---

<sup>56</sup> Como diría Jean-Luc Nancy, la mirada de este retrato no mira nada, pero mira la nada, “no apunta a ningún objeto y se hunde en la ausencia del sujeto (la mía, la suya: la nuestra a la vez, por definición, común y dividida). Mirar nada es, en primera instancia, la contradicción íntima del sujeto (la contrariedad donde tiene lugar una intimidad)”. NANCY, Jean-Luc, *La mirada del retrato*. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 73.

existencia individual, en la revelación de un “yo”<sup>57</sup>. Como dice Sabato, mostrándose claro heredero del romanticismo en su percepción del papel del artista, la tarea del poeta será ahondar en la verdad última de la existencia, “*la de entrever los valores eternos que están implicados en el drama social y político de su tiempo y lugar*”<sup>58</sup>. El mismo autor argentino manifiesta la necesidad de construir los pilares de una sociedad nueva sobre los escombros de la anterior, a través del arte. En este sentido, otros autores como Adorno han subrayado que en el arte, en su condición de ficción, está la verdad acerca de la sociedad, en el sentido en que en sus más brillantes creaciones la irracionalidad escondida de un mundo aparentemente racional, sale a la luz<sup>59</sup>; o Marcuse, cuando dice que en el mundo que crea el arte es más real que la realidad misma, pues pone de manifiesto las imperfecciones de las condiciones reales, las contradicciones de la existencia. También Aragon, en “*La pintura desafiada*”, de 1930, escribe acerca de las implicaciones éticas de la negación de lo real por la ficción: “*Lo maravilloso es la materialización de un símbolo moral en violenta oposición con la moral del mundo del que ha surgido*”<sup>60</sup>, subrayando así las posibilidades ontológicas de la metáfora, del arte, que es capaz de alumbrar los estratos más profundos de la realidad, las esencias profundas. Ernesto Sabato escribe: “*El hombre no es Razón Pura, sino una oscura, una misteriosa, una atribulada mezcla de razón, de emoción y de voluntad; una dramática pero maravillosa combinación de espíritu y materia, de alma y de cuerpo. La Ciencia pretendió desconocer y subestimar esta condición, que es la condición humana. Por eso tenía que llevar a un inmenso fracaso*”<sup>61</sup>. Según Enrique Ferrari, Sabato quiere, de esta manera, destacar el valor cognoscitivo del arte, como lo hicieron los románticos, “*dentro de ese movimiento que ha reivindicado el yo concreto ante*

---

<sup>57</sup> Para NANCY, “El desvelamiento de un “yo” no puede tener lugar más que poniendo esta exposición en obra y en acto: pintar o figurar ya no es entonces reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo expuesto-sujeto. Producirlo: conducirlo hacia delante, sacarlo afuera” (Ibíd., p. 16).

<sup>58</sup> SABATO, Ernesto, “Testimonio de la novela”, Testigo n° 2, Abril-Junio 1966. En <http://www.geocities.com/leerasabato/ineditos06.htm>.

<sup>59</sup> Massón subrayaba: “Sé que lo irracional me rodea. Dejo que mi razón vaya tan lejos como sea posible”.

<sup>60</sup> MARCHÁN, Simón y otros, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Istmo, Madrid, 1999, p.88.

<sup>61</sup> SABATO, Ernesto, “Poderío e impotencia de Einstein”, en Atenea, año 32, vol. 121, n° 360, Concepción, Chile, 1955. En <http://www.geocities.com/leerasabato/ineditos02.htm>.

*las alienaciones de la ciencia y la técnica*<sup>62</sup>. La ciencia identifica lo objetivo con lo verdadero y excluye al sujeto en su proceso de abstracción, así pues, sólo el arte puede penetrar en el ser humano. La obra de arte será una síntesis de lo objetivo y lo subjetivo en la búsqueda del conocimiento del hombre. Ferrari nos pone otro ejemplo: *“Los ciegos que estudia Fernando Vidal Olmos para su Informe son los deseos más ocultos del hombre; los que nacen de sus instintos. El mal siempre queda vinculado a la ceguera: una maldad intrínseca al ser humano que sólo puede alcanzarse a través del autoconocimiento”*<sup>63</sup>.

*“Pues si la mujer es verdad, ella sabe que no hay verdad, que la verdad no tiene lugar y que no estamos en posesión de la verdad. Es mujer en tanto que no cree, ella, en la verdad, y por tanto en lo que ella es, en lo que se cree que es, que sin embargo no es”*<sup>64</sup>. J. Derrida.

---

<sup>62</sup> [www.ucm.es/info/especulo/.../sabatoce.html](http://www.ucm.es/info/especulo/.../sabatoce.html). FERRARI NIETO, Enrique, *El arte, única respuesta a los ciegos. Epistemología en Sabato*.

<sup>63</sup> *Ibíd.*

<sup>64</sup> Cit. por IBEAS, Nieves y MILLÁN, M<sup>a</sup> Ángeles (ed.) *La conjura del olvido*. Icaria, Barcelona, 1997.

**“Virgen de la paz”**. (Imagen nº 3. Perelló)



*“Para mí el tema del arte es la arcilla humana”*<sup>65</sup>. W.H. Auden.

A finales de los años cincuenta, en pleno periodo de aprendizaje, concibe Perelló esta obra, realizada en el taller de Esteve Edo, en la calle Blanquerías. Un periodo de formación en el que combina la docencia en la facultad de Bellas Artes, con las tertulias de los domingos en casa de Alfons Roig y que no ha dudado en calificar como la etapa más feliz de su vida. Como vemos en esta pieza tallada en madera, la escultura que realiza en esta época se caracteriza por su carácter sintetizador. De tipo esquemático y rítmico, sus formas son estilizadas y sus volúmenes aristados, resueltos con planos muy marcados, destaca su rigidez y acusado hieratismo. Esta simplicidad de la línea y la extrema depuración de los volúmenes están puestas al servicio de la belleza plástica y la expresión, pues la abundancia de detalles impiden la relación, la fácil comunicación entre la obra y los sentimientos o el alma de quien la contempla. Porque *“la profusión de*

---

<sup>65</sup> En una carta a Lord Byron en 1936.

*detalles distrae de lo básico de la escultura*” (Esteve Edo)<sup>66</sup>. La deformación de estas primeras obras, se acentuará posteriormente, intentando dotarlas de expresión, de sentido y humanidad. Porque como señaló Baudelaire “*Todo lo que no es un poco deforme tiene algo de insensible ...; la irregularidad es el signo característico de la belleza*”<sup>67</sup>. La sensación de serenidad, ternura y espiritualidad es el resultado final.

Precisamente la época más dichosa de su vida, la época donde se mantienen intactas todas sus ilusiones, coincide con la escultura más sencilla, más inocente, la menos dramática, porque incluso si el tema lo es, no aparece de la misma manera que pueda aparecer más tarde. Es un dramatismo más sereno, menos retorcido, menos trágico. Es una etapa de aprendizaje, como hemos dicho, de una gran proyección, donde ya va consolidando un estilo muy característico que deja patente su personalidad propia y diferenciada. Un expresionismo particular que infunde un gran carácter a sus producciones. Si consideramos que posee unas vivencias y unos conocimientos, un material informativo acumulado en la cabeza, entra en juego entonces su creatividad producto de esa información, su imaginación y desarrolla una obra escultórica muy original, donde no cabe la repetición, porque ya lo dijo Picasso, “*Repetir es ir contra las leyes del espíritu, contra su fuga hacia adelante*”, también Ferrant: “*el don de repetir o imitar es inferior. La idea, el pensamiento inédito, es lo que caracteriza al ser humano*”<sup>68</sup>.

Aún considerando su gran aportación, sí podemos relacionar sus creaciones con la estilización, el hieratismo y la espiritualidad del arte románico y gótico, o de la época azul de Picasso, con la planimetría del cubismo, con el estilizado expresionismo del serbio Iván Mestrovic y la síntesis de la escultura de Lehmbruck y Brancusi e incluso con las esculturas que realizó Amedeo Modigliani, que poseen la misma originalidad que su pintura, la misma verticalidad, solemne hieratismo y simplicidad esquemática. Ese afán de

---

<sup>66</sup> Cit. por ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, *José Esteve Edo*, nº 105 de la publicación *Artistas Españoles Contemporáneos*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. 1975, p. 58.

<sup>67</sup> Para Baudelaire lo bello no es una categoría formal en sí mismo.

<sup>68</sup> Cit. por UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-59*. Istmo, Madrid, 1982, p. 302.



simplicidad le lleva a buscar una realidad purificada, la quintaesencia, que tendrá una raíz casi mística.

En cuanto a los materiales que emplea en este periodo de tiempo, son sobre todo la madera y el yeso, aunque empieza modelando con arcillas, barro común, pronto las abandona y se dedica al material por adición directa pero en escayola, como vemos en algunas crucifixiones y ángeles, entre otras esculturas de ésta época, cuando todavía trabaja en el taller de Esteve Edo. También realiza en escayola otras crucifixiones, ángeles como “*Vuelo*” o una “*Piedad*” (nº 5 y 2), en la que la madre sujeta con cariño el cuerpo de su hijo que se desvanece en sus brazos; como en “*Descendimiento de la Cruz*” (nº 1) (que podemos ver en una fotografía de su estudio de la plaza La Bocha), una de sus primeras obras, de tamaño casi natural y tristemente desaparecida<sup>69</sup>. Ésta, precisamente, ganó la medalla de oro de Escultura en el IV Salón de Arte “Benimar” de Valencia. El original de escayola se perdió en la riada del 57 de Valencia, fue arrastrado por las aguas del taller de Esteve Edo. Pero sí pudo salvarse la talla de madera de olivo. Ésta era muy similar al original, pero a la vez diferente, porque para pasar la original a materia definitiva, nuestro escultor nunca ha seguido los tradicionales procedimientos técnicos, ya que no le ha interesado jamás tallar dos obras idénticas, sino conseguir simplemente una aproximación. Sobre esta forma de trabajar hay una anécdota muy curiosa en la que interviene Alfons Roig: Éste quedó prendado cuando vió nuestra “*Virgen de la Paz*”, que había realizado para la ermita de Santa Bárbara en Moncada. Le gustó tanto que abrazándolo de forma emocionada y sincera le dijo “*ino saps lo que has fet!*” y a continuación le insinuó si podía tener acceso al original. Pero cuando vió la escultura original quedó decepcionado, porque pese a la similitud, el resultado era muy distinto al de la talla de madera que tanto le había impresionado. Este original de aproximadamente 1’60 metros de altura estuvo expuesto en su casa de la calle San Jacinto, en el vestíbulo, pero hoy en día se desconoce su ubicación, pues como estaba sin firmar, igual que las demás obras de esta etapa,

---

<sup>69</sup> Según el autor, lo entregó a la Diputación de Valencia como trabajo de pensionado, sin embargo no figura entre las obras que aparecen donadas por Perelló, en el año 1961, a la Diputación en el catálogo *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación Valenciana*, que Carmen Gracia elaboró en 1987 (GRACIA, Carmen, *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*. Edicions Alfons el Magnánim. IVEI. Valencia, 1987, p. 173 a 177).

probablemente no entró en la donación que Roig hizo a la Diputación de Valencia, en el año 1.985<sup>70</sup>. Sin embargo esta talla que tanto había conmovido a este cura, para algunos “apóstol del arte moderno”<sup>71</sup>, no cuajó para el culto. Aunque el párroco de Moncada, Antonio Belda, que fue quien la había encargado, consiguió a duras penas la autorización de la censura eclesiástica para exponerla al culto. Al poco tiempo hubo de retirarla, pues sufrió la incompreensión de unos fieles que no estaban acostumbrados ni preparados para la contemplación de unas formas nuevas, muy alejadas del realismo barato de las llamadas figurillas de Olot.

Sobre esta maternidad, también se he recogido otra anécdota muy curiosa, y es que un músico adulador, amigo de Esteve Edo, violinista y percusionista más tarde de la entonces Orquesta Municipal de Valencia, cuando entró en su taller de Blanquerías, creyó que era de Esteve y manifestó que era la mejor obra que había hecho, su obra cumbre. Cuando Esteve le corrigió y le dijo que su autor era Perelló La cruz, para salir del apuro, el músico se disculpó diciendo que se notaba que había tenido un buen maestro. Es curioso que pudiera llegar a esa conclusión, porque José Esteve en ese momento en concreto, está realizando una obra que no tiene nada que ver con la escultura sintética y de tipo esquemático que está desarrollando Perelló. Sí habíamos visto al veterano escultor años atrás practicar un estilo de análogas características años antes, como por ejemplo en su obra “Acordeonista” de 1948, de igual forma que lo veremos más adelante, por ejemplo en su obra “*Adolescente*”, de 1987.

La mayoría de estas figuras, con esa delicadeza, están cargados no de fuerza, pero sí de una gran expresividad. Todo lo que hace ahora está en esa línea de alargamiento, de estilización, de espiritualidad, éstas son características que hacen que en aquella época una pintora cubana admiradora de su obra le calificará como “*El greco de la escultura*”. Ya afirmó Hegel que “...*el arte y sus obras, al nacer del espíritu y ser engendradas por él, son de naturaleza espiritual, mientras que su representación adopta una apariencia sensible, si esta apariencia*

---

<sup>70</sup> Véase ROIG, Alfons, *Alfons Roig i els seus amics*. Diputación de Valencia, Valencia, 1988.

<sup>71</sup> *Ibíd.*

*está impregnada de espíritu*”<sup>72</sup>. El arte será la creación misma nacida de la mano y el espíritu del ser humano. Nacido, igualmente, del interés por representar su sentir, su vivir, su pasaje por el tiempo y por plasmar todo lo sentido en una forma particular como lo es, la obra de arte. Así pues, para Hegel, el quehacer artístico se convertirá en la dimensión superior de la expresión pura del ser humano. Expresión entendida aquí, como dar a la luz, en el principio de la mayéutica socrática, aquello que habita en el interior de cada ser humano, sus afectos, lo anímico en cada ente, ‘expresados’ en una forma concreta, palpable, por el artista, que tendrá que estar dotado de la suficiente fuerza e inteligencia, el don natural o “genio” que llamaría Hegel<sup>73</sup>, para poder crear en absoluta libertad, y reflejar con vitalidad la verdad de la realidad humana. Como insinúa Cristina Marroquín *“la libertad que el artista individual respira, revela y constituye en cada obra, es una verdad universal y cada creación de arte es una emancipación y un incremento histórico de la libertad humana”*. Libertad para representar el espíritu de su época y su propio espíritu individual que plasma en una forma sublime, sensible, como lo plasma Hegel: *“la belleza que resulta del arte es superior a la natural, porque ha nacido del espíritu, que ha engendrado dos veces”* <sup>74</sup>. Es decir, se ha presentado en la percepción del artista y se ha representado en la obra de arte, en la creación del artista, reflejándose de él mismo su espíritu creador y dándose a la percepción de otras conciencias, es decir, aquellos que contemplan la propia obra. Por lo tanto, el arte es la expresión pura, porque en sí, se expresan las vivencias de aquel que lo concibe desde su contexto anímico. De esta forma, según Hegel: *“el ser humano se ha servido siempre del arte como un medio para tener conciencia de las ideas e intereses más sublimes de su espíritu”*<sup>75</sup>.

Pese a la abstracción formal, la obra de Perelló conservará, pues, belleza, entendiendo lo bello, desde la perspectiva hegeliana, como manifestación de la verdad, de la idea, la representación universal de lo espiritual, fruto de una

---

<sup>72</sup> Cit. por MARROQUÍN, Cristina en *La Libertad Concreta: La Libertad en el Arte: Hegel y Bruno*. [cristina234.blogspot.com/.../la-libertad-en-el-arte-hegel-y-bruno.html](http://cristina234.blogspot.com/.../la-libertad-en-el-arte-hegel-y-bruno.html).

<sup>73</sup> El individuo creador se distingue por “la facilidad de producción intelectual y la destreza técnica para manejar los materiales propios de cada una de las artes consideradas en particular” (HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre estética*. Mestas Ediciones, Madrid, 2003, p. 102).

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 19.

<sup>75</sup> HEGEL, G.W.F. *Introducción a la estética*. Península, Barcelona, 1997, p. 12.

reflexión clara y libre: “*Lo propio del pecho humano, un contenido con el cual el ser humano puede conciliarse libremente, como tratándose de sí mismo, pues lo que él produce es el más bello engendro propio...*”<sup>76</sup>. Una verdad que estará dirigida al resto de individuos de la sociedad que la captarán sensiblemente, con lo que los demás identificarán esa expresión de libertad, como afirmó Schiller<sup>77</sup>, la vivirán, y se reconocerán en la obra misma. Convirtiéndose el arte, en un vehículo de afirmación del sujeto, y de creatividad; incluso, como diría Beuys (para el que la libertad es la capacidad del hombre para crear una nueva causalidad), un activador del cambio moral y político, entre los hombres. Así, aunque conceptualmente su escultura, todavía no muestra un carácter abiertamente existencial, esta posición de compromiso y su manifiesta fe en el ser humano, el ser que nace, que está ahí, para sí y para los demás, evidencia una afinidad a esta sensibilidad profundamente humanista. Como Hegel, éste apostará por unir arte y vida, reintegrar el arte en la praxis vital, como intentaron las vanguardias, en una escultura social que intente ayudar al mundo a recuperar su alma, su espíritu, la solidaridad, para poder renacer; objetivos que también vemos en la plástica de Perelló, como iremos observando, que aspira a un ser humano perfeccionado y espiritualizado. Será pues una especie de búsqueda de una nueva religiosidad, donde se unan el arte y la vida, concibiendo al arte, incluso, podríamos decir, como arma de lucha social, como herramienta moralizadora, en una concepción muy alejada de “*l’art pour l’art*” de los románticos franceses. El artista, el genio, el guía socio-espiritual, será como un nuevo gurú del culto al arte, como lo imaginaron los románticos alemanes, como Beuys, que también subrayará al arte como elemento transformador y a la creatividad, como auténtico capital del hombre, afirmando (basándose en Schlegel o Schleiermacher, además de en la filosofía oriental y en las opiniones de Eric Gill, entre otros<sup>78</sup>), que todo hombre es potencialmente un artista<sup>79</sup>. Como nos recuerda Lozano Bartolozzi, Vostell había dicho antes que “*todo*

---

<sup>76</sup> HEGEL, G. W. F., *Estética II*. Ediciones Península; Barcelona, 1991, p. 55.

<sup>77</sup> A través de la belleza caminamos hacia la libertad.

<sup>78</sup> Eric Gill había sostenido que todo hombre encierra en sí una determinada clase de artista.

<sup>79</sup> Cit. por BERNÁRDEZ, Carmen, *Joseph Beuys*. Nerea, San Sebastián, 2000, p. 13.

*hombre es una obra de arte*<sup>80</sup>, poniendo el énfasis en la cualidad artística del hombre antes que en su capacidad de hacer arte<sup>81</sup>. Para concluir subrayará, yendo más allá, que la vida misma es una obra de arte.

También Giordano Bruno ha destacado el papel del creador, capaz de crear imágenes, signos, “simulacros” de la idea abstracta surgida en el intelecto, de dar a luz el espíritu humano deseoso de expresión tangible para los otros<sup>82</sup>. Perelló intentará reflejar esa luz, que según Bruno es la mente. En sus obras llevara a término la idea romántica de la unidad entre *Geist* o espíritu y materia. Una amalgama alquímica que trasciende lo físico para alcanzar lo sobrenatural, la realidad. Esta maternidad, será una alegoría a la creación.

Otras obras de interés de este periodo serán el grupo de “*El Beso de Judas*” o “*San José*” (nº 7 y 8), que fue un trabajo de encargo hecho para la población de Benidoleig y realizado ya en el taller de la Plaza la Bocha<sup>83</sup>; pues, como hemos dicho, gran parte de la anterior producción la había concebido en el taller de Esteve Edo, mientras éste se encuentra viajando y trabajando por la República Dominicana y Toledo<sup>84</sup>. En esta obra ya se puede apreciar cambios en su escultura que habían empezado a asomarse en la segunda “*Maternidad*” (nº 6) para Moncada, y que denotan una separación clara con su producción anterior. Está tallada en madera, los planos son más aristados, la suavidad es menor, hay una mayor angulosidad y menor dulzura. Esta maternidad arrodillada la realizó en su estudio del Cabañal, en el mismo lugar donde moldea el relieve “*Maternidad*” (nº 17), así como la escultura “*El buen samaritano*” (nº 16) de una fuerza expresiva arrolladora.

Precisamente, la parábola del Buen Samaritano es una de las más importantes parábolas de Jesús, relatada en el evangelio según San Lucas<sup>85</sup>. La

---

<sup>80</sup> LOZANO, M<sup>a</sup> del Mar, *Vostell*. Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2000, p. 24. Teniendo como referente a Duchamp que había afirmado que todo objeto es una obra de arte.

<sup>81</sup> Perelló, en otro orden de cosas y haciendo alarde de su particular ironía, exclamará: “*Todo hombre es un artista, mientras no se demuestre lo contrario*”.

<sup>82</sup> Dice Bruno: “No entendemos a no ser que especulemos con imágenes” (BRUNO, G., *Mundo, magia, memoria*. Taurus, Madrid, 1987, p. 317).

<sup>83</sup> Este taller lo comparte con la pintora Amparo Moliner, de ahí que en la fotografía se aprecien también diversos cuadros de esta artista.

<sup>84</sup> Véase ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. “*José Esteve Edo*”, nº 105 de la publicación *Artistas Españoles Contemporáneos*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. 1975

<sup>85</sup> Capítulo 10, versículos del 25 al 37.

parábola es narrada por Jesús a fin de ilustrar que la caridad y la misericordia son las virtudes que guiarán a los hombres a la piedad y la santidad. Así, aunque tanto Perelló como Marco son agnósticos, sí utilizan muy a menudo motivos y símbolos de la tradición cristiana en la que se han educado, para expresar sus ideas de un horizonte ético similar al del pensamiento de Cristo. Esta afinidad con el mensaje de Jesús y que la Iglesia ha velado, en realidad muestra su tremendo humanismo, aunque no comulguen con la institución que se apropió de su grito revolucionario, subversivo, heterodoxo, iconoclasta, utópico, romántico, para contenerlo, traducirlo y ponerlo al servicio del poder. En realidad, los valores humanitarios que difundió Jesús, los encontramos en otras doctrinas religiosas o espirituales, que se ocupan de cuestiones trascendentales, aunque sus respectivas jerarquías, se encarguen de divulgar con más énfasis entre sus fieles aquellos aspectos que les singularizan y les diferencian de los otros, en vez de aquellos que les son comunes. Denigran los otros credos y ritos, en beneficio propio; en lugar de hacer todo lo posible porque estas cuestiones que acercan a los hombres, los grandes valores universales e intemporales, sean los que triunfen. En lugar de buscar puntos de contacto como hicieron los Templarios, se empeñan en fomentar lo diferente y acosan a todo aquel que no piensa como ellos. Más valdría que rivalizaran entre ellos para llevar a cabo las mejores obras, que es, según Mahoma, por lo que existen tantas religiones y no una sola.

En esta ocasión, el motivo de introducirse en la iconografía católica, no es una elección personal, como otras veces, ya que la obra es un encargo, sin embargo el tratamiento que hace del tema, la forma libre y subjetiva en que lo aborda, denota un interés que va más allá de lo representacional. Un subjetivismo infinito que se traduce en unas formas singulares, distorsionadas, estilizadas, espiritualizadas que enfatizan el elemento de misterio en la composición y dotan a la obra de verdad, entendida esta, como la entendieron los románticos: como la superación del principio de imitación, la expresión libre y armónica del espíritu. Según Reynolds: *“...todas las artes reciben su perfección de una belleza ideal, superior a todo lo que puede hallarse en la naturaleza individual. El ojo del artista, por ser capaz de distinguir las deficiencias*

*accidentales, las excrecencias y deformidades de las cosas, de sus figuras generales, elabora una idea abstracta de su formas más perfecta que ninguna forma original*<sup>86</sup>; así pues, la obra de arte, será la plasmación más adecuada de la idea, será producción de verdad, será símbolo moral; y el artista será, como diría Novalis, un sacerdote que domina el símbolo y la alegoría; un mago, como diría Hugo, con la capacidad para crear nuevas realidades; un profeta, como diría Schlegel, dotado del genio, para transformar el mundo, para reclamar la libertad e igualdad de los espíritus, como mantenía la religión popular. Para Novalis, el poeta será el hombre auténticamente moral; para Schopenhauer el “hombre universal”; para Schelling el que posee la imaginación, la intuición intelectual, el único capaz de tomar contacto con algo que sobrepasa nuestra dimensión individual. Será el místico que nos ayuda a despertar. Para Murray, el artista es el apóstol de la razón, pues es capaz divulgar las metáforas y símbolos “*cuya realidad sensorial capta un organismo sensitivo*”<sup>87</sup>.

Las formas analíticas, están cargadas de significado, lo que provoca la emoción estética; permiten sentir la relación mística entre el signo y la personalidad del artista, lo que denota la sensibilidad romántica del artista, como diría Venturi. Más que pintar la escena anecdótica y sencilla, fácilmente reconocible y digerible, destinada al culto, a la instrucción religiosa, como reclamaría la institución eclesiástica; esculpe una imagen sensible, que encarna la idea espiritual, como reclamarían los idealistas, unos valores trascendentes que sobrepasan lo dogmático. De esta manera el artista propicia la reflexión sobre una acción que trasciende un hecho puntual de un personaje de una determinada doctrina y se universaliza. Más que destacar lo divino, en esta imagen ejemplarizante, reivindica lo humano, aquello bueno y verdadero, bello<sup>88</sup>, que existe en el ser humano. Esta característica, unida a su interés, como el caso de Marco, de reflejar todo aquello que atormenta al hombre y le impide ser feliz, hacen de su arte, un arte de compromiso. Son “formas significantes”, como las calificarían Bell o Fry, que buscan transformar el mundo, como reclamaría Marx.

---

<sup>86</sup> Cit. por READ, Herbert, *Arte y sociedad*. Península, Barcelona, 1977, p. 177.

<sup>87</sup> READ, Herbert, *Al diablo con la cultura*. Ahimsa, Madrid, 2000, p.158.

<sup>88</sup> Como hemos insinuado, para Hegel bella será la representación paradigmática de la figura humana en cuanto a representación singularizada de la “idea” espiritual.

Para Vicente, el samaritano será cualquier persona solidaria, con empatía, que no haga distinciones entre los hombres; como proclamó Jesús, todos son hermanos Jesús no hace distinciones entre los hombres, todos son hermanos no importa nacionalidad, religión, ni ideas políticas, porque “prójimo” es sinónimo de misericordia. El artista será el samaritano comprometido con la sociedad, intenta hacernos ver, a través de una narración metaforizada, conocida por todos, que es mucho más importante el amor, que cumplir la ley; que la fe debe manifestarse a través de las obras, denunciando a una religión y a una sociedad hipócritas. Perelló, concibe una obra sencilla, sincera, destinada al culto, en la que paradójicamente incide en un mensaje de Jesús, que abiertamente critica al estamento religioso, y a todo autoritarismo; inclinándose por los más sencillos y humildes, entre los que encuentra mayores rasgos humanitarios. El horizonte ético de Cristo, coincide con la ética del marxismo<sup>89</sup>. La obra se convierte pues, en un ejercicio de libertad. Las formas que huyen de toda norma establecida, se ponen al servicio de un contenido que reclama verdad y libertad, la emancipación del hombre.

Como Wordsworth, Perelló es capaz de modular una visión aparentemente universalista, es decir, capaz de remitirse a nociones ilustradas de fraternidad universal y de valores éticos compartidos, sin comprometer ni un ápice su visión de la subjetividad más extrema como fuente del conocimiento y de la acción. Como señala Herbert Read, el artista, obligado por razones poéticas a exigir que se transforme el mundo, “el arte, en su libre y cabal acción subjetiva, es la fuerza esencialmente revolucionaria de que está dotado el hombre<sup>90</sup>.”

También otros autores han profundizado, como el creador valenciano, en este tema, artistas también muy dotados para representar el misterio de lo

---

<sup>89</sup> Como señala el teólogo Juan José Tamayo “Teóricos del marxismo de la talla de K. Marx, F. Engels, K. Kaustski, G. Mui y M. Machovec subrayan notables puntos de semejanza entre el cristianismo primitivo y el socialismo, entre la practica liberadora de Jesús de Nazaret y la lucha de los revolucionarios por una sociedad más justa, entre la práctica social y las actitudes intelectuales, también las de los teólogos. Reconocen incluso que la ética de Jesús inspira proyectos de transformación que intentan hacer realidad los militantes marxistas. No pocos marxistas humanistas se consideran herederos de la causa de Jesús, ...”. Tamayo, Juan José, “Los nuevos escenarios de la cristología”, en TAMAYO ACOSTA, Juan José y otros, *10 palabras clave sobre Jesús de Nazaret*. Verbo Divino. Estella (Navarra), 1999, p. 46-47.

<sup>90</sup> READ, Herbert, *Al diablo con la cultura*. Ahimsa, Madrid, 2000, p. 104.



sagrado, como Rembrandt, Delacroix o Van Gogh, que, en muchas de sus obras y, en concreto en ésta, se identifica plenamente con el hombre sólo y abandonado. Un hombre que se convierte en la imagen romántica del artista solitario e incomprendido, marginado, que también vemos que potencian tanto Perelló como Marco en sus realizaciones.

Siguiendo con la escultura de esta época, para Moncada, también por encargo del párroco Antonio Belda, realizó varias obras más, además de las dos maternidades mencionadas, entre ellas una cabeza de escayola, un “*Cristo*” (nº 11), que difiere claramente del Cristo anterior más gótico, con formas más suaves, y con soluciones melancólicas y languideces, presentes en esta época. Otras esculturas de temática religiosa de esta época son una serie de “*Cabezas de Cristo*” y varios “*Ángeles*”, algunos de ellos en madera y otros en piedra artificial. Con este material también realizará, por este tiempo, una serie de figuras femeninas y masculinas con volúmenes de lisas y pulidas superficies, dentro de la tradición brancusiana, aunque por supuesto sin perder contacto con lo real. Sólo unos pocos escultores españoles como Honorio García Condoy o Baltasar Lobo practican un estilo de similares características por esta época, aunque sus formas son más abstractas que las de Perelló. Estas figuras que en un principio no están concebidas como tema religioso, emanan un misticismo y una religiosidad sobrecogedora, por eso estamos obligados a citarlas. Precisamente a la “II Exposición de Escultura Mediterránea” presentó una de estas figuras de piedra artificial (nº 10). Muy estilizada, de líneas puras y volúmenes bien conjuntados, está cargada de un matiz afectivo de tristeza que se observa en el tratamiento de la pose y el rostro melancólico. Evoca, como las otras, situaciones anímicas de retraimiento. Se aprecia en todas sus obras el mismo componente existencial que hemos visto en Marco, dirigidas a expresar los problemas metafísicos últimos, en este caso enfrentar al hombre con su condición mortal, hacerlo asumir su drama, con el fin de incitarlo a buscar el sentido profundo de su existencia.

De esta serie también convendría destacar la talla en madera que expuso en el primer Certamen Nacional de Escultura en el Palacio de Exposiciones del Retiro de Madrid, tras haber sido seleccionado en la fase Provincial de Valencia.

Es una figura masculina milagro de síntesis expresiva, realizada también con una gran economía de medios. Teniendo en cuenta que casi nunca ha dotado de lema a sus realizaciones, constituye una excepción, pues sí está titulada, por supuesto con una alusión musical, “*Estudio Opus 10 nº 3 de Chopin*”<sup>91</sup> (nº 9). Ésta obtuvo la mención honorífica en el premio *Senyera* de 1963, premio en el que es claramente boicoteado. Este hito va a ser decisivo en su carrera, pues va a ser una de las causas principales que le empujan a retirarse del mundillo del arte, dar la espalda a cualquier trabajo de encargo y a cualquier posible certamen<sup>92</sup>.

Capítulo aparte, también podemos mencionar una obra de este periodo que tiene una historia muy especial. Es el “*Cristo*” que Vicente regaló a Alfons Roig, y que el sacerdote conservó siempre. Era una figura de un tamaño medio, tallada en madera de ciprés, y la tenía expuesta en la cabecera de la cama, viviendo él en la calle San Jacinto. Luego se la llevó, cuando se retiró en sus últimos años a su celda en la ermita de Llutxent y siempre la tenía colgada en su cabecera. En la pared de esa habitación también conservaba una fotografía de Miguel Hernández, de quien Roig era un gran admirador. Éstos eran los únicos adornos que tenía esta celda, eran las únicas cosas que eligió para que le acompañaran en la intimidad<sup>93</sup>. Desde luego demostró una gran fidelidad y

---

<sup>91</sup> Véase catálogo *I Certamen nacional de artes plásticas*. Servicio Nacional de Educación y Cultura. Madrid, 1962. Esta escultura se expuso en la sala IV del Pabellón Velázquez. Al Certamen concurren artistas de la talla de Álvaro Delgado, Pablo Serrano, Martínez Novillo o Juan Antonio Barjola entre otros.

<sup>92</sup> Véase Catálogo exposición monotemática “*Las siete palabras*”. En 1967 se presenta por tercera vez consecutiva al premio *Senyera* de escultura. Debido a ciertas “irregularidades” de marcado cariz político, tiene un desagradable incidente con un miembro relevante del jurado. El resultado será un largo y voluntario periodo de retiro.) (Esta es una etapa difícil, pues poco a poco va perdiendo muchas oportunidades que no llegan a materializarse por verdadera “mala suerte”, podríamos señalar unos cuantos de estos teóricos encargos como una obra para la fachada del Archivo Municipal, otro para el Colegio Mayor de Santo Tomás de Aquino de Valencia, el proyecto de la iglesia de San Miguel de Moncada, para la que había diseñado incluso el mobiliario interior o la obra escultórica del proyecto de la Iglesia de San José de Moncada que no llegó a construirse. Otros proyectos que se quedaron en puertas fueron el altar mayor concebido como un gran bloque de mármol con representación en sus caras frontal y laterales de un apostolado para San José de la Montaña en Valencia, y la presentación de obra al Festival de Pascua de Salzburgo de escultura religiosa (III Bienal de Arte Cristiano. 1962. En la siguiente edición de 1964, posible vinculación de A. Roig como Comisario. *Alfons Roig i els seus amics*. Carta de L. González Robles el 2-8-62, p. 134.). Hablamos de poca fortuna, pues recibía encargos religiosos que se le proponían, pero estos nunca llegaban a cuajar, pues siempre se interponía alguien con más influencias, más en contacto con el poder. Además, como hemos dicho es perjudicado en varios certámenes a favor de artistas más influyentes.

<sup>93</sup> MOLINA, Manuel, “El profesor Alfonso Roig y el poeta Miguel Hernández”. En FUSTER, Joan y otros, *Alfons Roig i els seus amics* (catálogo). Diputación de Valencia, Valencia, julio 1988, p.

cariño a esta obra, pues según se desprende de las investigaciones que refleja en su tesis doctoral la pintora Adela Balanzá, incluso cuando lo enterraron el 12 de mayo de 1987, en su féretro hizo que colocaran junto a él este Cristo, que se llevó al otro mundo, en el que creía, probablemente incluso dentro del ataúd. Esto, a pesar de la triste desavenencia que surgió entre los dos en el año 1963 y que los alejó irreconciliablemente. Por encima de esa cuestión, siguió teniendo la figura junto a él, se identificó de forma plena con ese crucificado. En una época en que se hacían imágenes de Cristo con las proporciones clásicas, ese muy diferente, tallado por un muchacho de Bellas Artes, es el que más le impactó y el que se llevó “al otro mundo”.

---

21. “... D. Alfonso tenía en su celda, sobre la cabecera de su cama, un crucifijo y a su derecha el retrato de Miguel Hernández”.

“*Hijos mal nutridos*”. (Imagen nº 8. Marco)



“*El arte es el plasmar, o traer-a-existencia, las esencialidades de la condición humana*”<sup>94</sup>. Cristina Marroquín.

Como podemos comprobar en este óleo de 1962, que fue premiado en el VIII Salón de Otoño del Ateneo Mercantil de Valencia<sup>95</sup>, se observa en Marco, desde un principio un lenguaje muy ecléctico, muy personal, que narra escenas terribles o enigmáticas en las que casi siempre está presente el ser humano. Un lenguaje subjetivo, que es el que reclama Hegel, que expresa la experiencia interior como una vivencia conflictiva, exhibiendo muchas de las características genéricas del lenguaje expresionista, como el valor fuertemente emotivo y comunicativo de sus formas, el uso convulsivo de la materia, de la luz, del color,

---

<sup>94</sup> Cit. por Cristina Marroquín en [cristina234.blogspot.com/.../la-libertad-en-el-arte-hegel-y-bruno.html](http://cristina234.blogspot.com/.../la-libertad-en-el-arte-hegel-y-bruno.html) (refiriéndose a los pensamientos de Hegel y Bruno).

<sup>95</sup> Obra de 89 x 16 cms., propiedad del Ateneo Mercantil de Valencia, por haber sido galardonada. Catálogada por Rafael Gil Salinas en *La colección artística del Ateneo Mercantil*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1998. Esta misma entidad es propietaria de otro cuadro similar, *Hombres*, realizado en 1964 en el que las figuras femeninas son sustituidas por hombres añejos, también con ropas antiguas y negras.

esa pincelada “brava, untosa o notable”<sup>96</sup>, de la que habla Antonio Saura, en un ensayo de 1996, destacando al genio romántico como el mejor intérprete de esa nueva modernidad plástica donde triunfa el pincel.

Marco huirá del impresionismo tan de boga en la plástica valenciana en sus años de formación, por su rechazo de lo trágico, por situar la luz y los aspectos felices o apacibles de la existencia como los únicos temas dignos de ser pintados, huye del esteticismo, de la belleza de formas o colores, en atención a lo esencial. Ese hincapié en el medio y sus dificultades hará que su arte además se subleve contra lo *kitsch*, tan presente en la realidad cultural hispana<sup>97</sup>. Por otra parte, nuestro creador también huirá de la abstracción, igualmente de moda en aquellos momentos, un arte que, para él, evita el compromiso. Aunque se aprovecha de algunas de sus técnicas, prefiere la pintura sin distancia, que excluye el alejamiento tanto en el espacio como en el tiempo.

Al contrario de otros artistas que se deleitan experimentando las maneras más diversas de significar, se diría que Marco se ha esforzado, como Bacon o Giacometti, en representar la figura de la manera más eficaz posible, como el mismo señala: “*Creo que los medios obedecen adecuadamente a lo que pretendo expresar*”<sup>98</sup>. Para él, el juego no consiste en inventar signos, sino que es, ante todo, un duelo entre el artista y lo que éste quiere significar, lucha que muestra la interacción entre la contingencia del motivo y la imagen trazada apoyándose en los impulsos que subjetivamente nos animan, y que genera esa “tensión” que Francis Bacon exige, y, según nuestro pintor, falta, forzosamente, en obras no figurativas. Marco expresará todo lo que le afecta sin disimulo ni doblez, con sentimiento emocionado mas sin afectación. Su lenguaje pictórico es el refuerzo plástico de su *pathos* que le impulsa a plasmar la adusta problematicidad del ser humano. Ser que, como en Bacon, asume el papel de víctima antes que el de reivindicador. Podríamos decir que su ojo está en estado

---

<sup>96</sup> Citado por YVARS, José Francisco, *Al tiempo del arte*. Albatros, Valencia, 2.000, p. 149.

<sup>97</sup> Precisamente en la cultura es el área donde se suelen apoyar, para su difusión, como argumenta Greenberg, tanto el capitalismo, como el estalinismo o el fascismo: “*Lo que lo define es la eficiencia de su comunicación, alcanzan la máxima penetración en la información controlable*”. El mismo investigador subraya que la historia de la vanguardia es la de la “*sumisión progresiva a la resistencia del medio*” (Cit. por BARLOW, Paul, “Clement Greenberg (1909-1994)”, en MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 168).

<sup>98</sup> Cit. por ANTONIO, Pedro, “Diálogo con Antonio Marco”, *Levante*, Valencia, 19-05-1967.

salvaje, como diría Breton y ése será el eje de su estética convulsa, de la violencia expresiva con la que se emplea.

Por otra parte, observamos cómo delimita cada uno de los elementos apoyándose en un oscuro, diverso y variable perfilado, como Rouault, Ensor, Mateos o Barjola, otros artistas que se relacionan con la pintura de orientación social. Como este último nos mostrará las entrañas de la realidad, sin afeites y sin velos. Su pintura será desgarrada, rabiosamente expresiva, como vemos, y hondamente ibérica, incardinada como ésta en esa “veta brava” y en ese tremendismo de la Escuela Española que va de Ribera a Gutiérrez Solana, pasando, por supuesto por Goya y Picasso. También utiliza la línea para crear un efecto independiente del color. Los oscuros trazos con que siluetea los elementos de la figuración no sólo forman parte de su propia materialidad, sino que actúan como “subrayado” de la figura humana representada a fin que destaque de los demás elementos contextuales. La aísla. Así las líneas oscuras no sólo sirven de contorneado patentizador de los personajes dentro de un ambiente, sino que, además aseguran la trabazón estructural de toda la figuración. La línea ordena la materia, ordena la composición.

Esa línea negra, que se ve mejor en otros cuadros como “*Gran burdel*” o “*A pesar del progreso*” (nº 126 y 30), éste último de 1969; esa línea pesada y asfixiante aísla y encarcela, como una jaula de represión kafkiana muestra su soledad autodestructiva, simboliza la opresión a la que está sometido, su represión, su clausura, su alienación, su desesperanza, en definitiva, su drama existencial. Respecto a la soledad que muestran las inquietantes y oscuras figuras de Marco. Cristina Hernández ha señalado: “*Profundo, íntimo y altamente receptivo, nos narra desgarradamente una serie de visiones viscerales, quizás inquietudes, entre las cuales pesan de manera determinante afanes, frustraciones y sobre todo existe y late, un peso arraigado que surge como un grito apasionado: el de la soledad angustiosamente comprometida*”<sup>99</sup>. También A. Gascó ha remarcado el carácter existencialista de su pintura: “*De entrada Marco, como dice el doctor Wenceslao Rambla en su presentación del catálogo, es sufridor antes que reivindicador, por más que su pintura, como la de Munch, con*

---

<sup>99</sup> HERNÁNDEZ, Cristina, “Antonio Marco expone su obra en la galería d’Art de Vila-real”. En periódico *Mediterráneo*, Castellón, 01-04-1990.

*el que tiene, sin duda, grandes concomitancias sea un grito universal y desgarrado a la conciencia dormida. Las obras de Marco, viven, luego sienten. Son la representación plástica, casi siempre patética, de un sentimiento hecho vivencia. El pintor se encuentra incómodo consigo mismo ante el cotidiano entorno. / Ante la “insoportable levedad del ser”, ante las contradicciones de la existencia, vista como existencialismo, del cual hace el artista profesión de fe./ Pasión desatada hecha metáfora, gesto anímico del dolor convertido en símbolo por la máscara intensa de la tragedia, rebeldía que atormenta en el pelearse con la materia hasta hacerla víctima del propio sufrimiento, caricatura esperpéntica de personajes que no son sino los ancestros más primarios del hombre mismo donde se fundamentan las pasiones.... Y todo ello, en el sufrir, es donde el pintor encuentra la catarsis para purificar su acento artístico. Las vivencias más íntimas cobran vida –y se puede decir que eterna por la inmortalidad del arte- en sus expresivas pinturas./ En ellas, al sacar fuera los demonios parece que ya no le poseen. Estas esencias se convierten en pintura, tal vez por ello sus calidades táctiles nos son tan próximas, porque son retazos de nuestro mismo sufrimiento”<sup>100</sup>.*

Por existencialismo se entiende una correspondencia filosófica o fenómeno sociológico en el que se cuestiona la filosofía de la existencia. En ella se intenta captar el problema ontológico del individuo y la preocupación del hombre por su existencia. El existencialismo se desarrolla a partir de la decadencia europea en el periodo de posguerra. Sumando a esto, las dictaduras que surgen luego de las guerras, como la Española, que destruyen y retardan el orden democrático. Se trataría pues de un momento de crisis para el hombre, donde saltan a la palestra cuestiones trascendentales como la univocidad de la razón y del ser<sup>101</sup>. En el caso de España, después de la guerra civil, tras la catástrofe, se vive el mismo drama, una realidad similar a la europea, a la que se añade la desesperanza, el pesimismo que genera la pobreza, la represión y la falta absoluta de libertad. El existencialismo será, como ha insinuado Brusteim,

---

<sup>100</sup> GASCÓ, Antonio, “La insoportable levedad del ser”, *Levante*. Castellón, 16-03-1994.

<sup>101</sup> En otro momento crítico, de decepción, tras ver las consecuencias de la revolución burguesa, surgirá la obra de los románticos precursores de esta tendencia, en el XIX, como Dostoievski y los alemanes Schopenhauer, Max Stirner y Nietzsche, aunque la palabra existencialismo no había sido acuñada en su época.

un romanticismo vuelto sobre sí mismo que ha empezado a corromperse<sup>102</sup>, y el rebelde existencial se convertirá en una especie de neorromántico furioso que denuncia la vileza de la condición humana, su propia condición; pero también será un hombre de acción, que prestará atención a la existencia concreta individual del hombre, por lo tanto rechaza la especulación abstracta y universal, que buscará la subjetividad que equivale a la realidad y a la verdad. No será pues la rebelión existencial impotente o desesperanzada, pues constituye un momento de reflexión, de aceptación, de afirmación del hombre, de fe en el hombre, que apuesta por su libertad. Será optimismo velado o, como diría Sastre, un “crudo optimismo”. También apuesta por su responsabilidad de cara a la construcción de unos valores morales, al margen de los religiosos, y de la búsqueda de un sentido, de un porvenir. Esto significará, pues, invención, creación, acción y, por lo tanto, vida; será una moral de acción y de compromiso, un compromiso con la humanidad, de afirmación de determinados valores, el que tendrá el artista existencial y, por lo tanto, pese a su desesperanza, estará erigiendo esperanza, pese al tono grisáceo de su visión, estará dando color, encendiendo la vela, de la vida. No olvidemos que el objetivo de la modernidad, inaugurada por los románticos será generar nuevos valores sociales y espirituales. Para Kierkegaard tanto la desesperación como la angustia son necesarias en el hombre ya que son el camino para la fe y la salvación<sup>103</sup>; lejos de ser vías de resignación o consolación, serán fundamento de la acción comprometida. Así pues, en eso consistirá la misión del artista, el “buscador de la verdad” (como la llama Herbert Read), como vemos en la obra de Marco, subrayar la ignominia humana para agitar las conciencias, sembrar la duda, tan romántica, para propiciar la reflexión, la imaginación, la mejora social; así el existencialismo, se convertirá en el arte en expresionismo.

Como veremos más adelante, este cuadro, precisamente, vendrá a visualizar algunos de los temas sobre los que reflexiona este movimiento filosófico, y que se mueven alrededor del hombre y su realidad como sujeto-en-

---

<sup>102</sup> En [dorismelo53.blogspot.com/.../el-existencialismo-y-sus-planteamientos.html](http://dorismelo53.blogspot.com/.../el-existencialismo-y-sus-planteamientos.html) – *Ensayos de crítica literaria*. 24 Ago 2009. “El existencialismo y sus planteamientos más importantes desde la perspectiva de Soren Kierkegaard, Gabriel Marcel, Jean Sartre y Camus”.

<sup>103</sup> *Ibíd.*



el-mundo, abierto al mundo. Temas inherentes a la condición humana, como el absurdo de vivir, la libertad, el tiempo, la relación Dios-hombre, la muerte o la conciencia. Así, nos acerca al problema ontológico, el problema del ser. El ser ahí, el ser arrojado al mundo, a la existencia y, por ende, a la muerte; su angustia, la conciencia de su condición, de su temporalidad, de su responsabilidad, de su compromiso con los demás.

Así pues, tras éste inciso, y volviendo al análisis de sus características técnicas, se puede destacar, como hemos dicho, la solidez plástica y la densidad y riqueza de su textura, su gran calidad matérica y riqueza táctil. El espesor de la materia produce una sensación magmática, como si, efectivamente, lo representado fuera una materia prima en la que hundirnos, en la que sumergirnos. Comparte pues, con otros pintores como Feito, Tapies, Sicilia o Barceló, el amor a la materia a la que trata de sacar todas sus posibilidades expresivas.

Saura escribió: *“Es la materia, convulsionada por una voluntad de acción, lo que me interesa, la organicidad dinámica surgida de un éxtasis, el maelström de la primera ceguera, las fuerzas centrífugas o centrípetas que convierten cada cuadro en un organismo viviente que se desarrolla según su propio determinismo: la inclusión del gesto enfurecido en nuevas estructuras plásticas, en un espacio expansivo y abierto, sin límites para el deseo”*<sup>104</sup>. También nuestro pintor siente la necesidad de inundar la superficie de ese *“ilimitado campo de batalla”*<sup>105</sup> que es el lienzo con sus efusivas huellas, con la fluidez de sus empastes, con su enérgico y gestual trazo, como un ciclón pasional. Es pues notable la calidad abstracta de su pintura, igual que los artistas de la Nueva Figuración, *“como sostiene Kobler, el empaste de la pincelada puede ser (y en Marco lo es) textura, forma y color simultáneamente”*<sup>106</sup>.

Por lo que respecta a la soltura y potencia que denota con el pincel, con el que dibuja, parece que quiera poner el acento en la dicción, esforzándose para

---

<sup>104</sup> SAURA, Antonio, *Note Book*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1992. p. 56.

<sup>105</sup> Como lo define Antonio Saura (Ibíd., p. 55).

<sup>106</sup> RAMBLA ZARAGOZÁ, Wenceslao, *Seis poéticas figurativas en la plástica de Castellón (1955-85)*. Diputación de Castellón, Castellón, 1990, p. 173.

que el pincel cobre protagonismo, de la misma forma que, por ejemplo, Barjola. Como señala Logroño: *“El pincel, no tanto como instrumento, sino como prolongación o desdoblamiento de la posición del pintor, tiene que verse. Lo que desvela y deja el pincel –objeto y metáfora- sobre una superficie ha de probar que hay alguien que lo maneja, pero, sobre todo que lo imagina. Que su facultad para concebir una asunto de la visión proviene de alguien que ve a través del pincel”*<sup>107</sup>.

En cuanto al uso del color, ya hemos comentado que (aparte de su contenido simbólico) es magistral, empleado no como luz sino como forma, sin claroscuros ni técnicas efectistas; una paleta de colores austeros, quebrados y terrosos, grises de gran riqueza cromática, con un sinfín de matices, que equilibran y articulan el espacio plástico y dotan la escena de una atmósfera intimista, misteriosa y sugerente. Una atmósfera como la de las pinturas de Bacon, de opaca soledad que a veces, como ocurre aquí se vuelve asfixiante. En cuanto al color oscuro de sus vestimentas hace que parezcan criaturas enlutadas, de muerte.

Destacará, pues, en su pintura, la síntesis visual, teniendo sus obras mucho de radiografías simbólicas, por su capacidad analítica, como vemos en este lienzo. Este componente expresivo y simbólico se lanza más allá de la testificación suscitada por un estado emocional ligado a una concreta circunstancia, por importante que vivencialmente sea –es una de las mejores señas de identidad de su trabajo artístico, así como de la originalidad de éste. Los rostros y manos de estos seres, degradados física y espiritualmente, muestran su interioridad y sus estados psíquicos. Sus rostros muestran sólo sus rasgos más esenciales, las líneas más elementales que sugieren su estructura fundamental, en un proceso de simplificación magistral y poderoso, el detalle accidental desaparece. Como ha señalado Arnheim en su libro *“Arte y percepción visual”*, a través de la abstracción se intenta una captación inmediata de las puras esencias. En el mismo libro el investigador escribe: *“...No es sorprendente que esta explotación extrema de la distorsión proyectiva condujera, andando el tiempo, a un contramovimiento radical, a un retorno a las formas elementales y los*

---

<sup>107</sup> LOGROÑO, Miguel, *Barjola, un testimonio ético*. IVAM, Valencia, 2006, p. 34.

*esquemas elementales de las normas estructurales permanentes. Esa reacción se hizo conspicua en las simplificaciones geométricas de Seurat y Cézanne y en el primitivismo que impregna gran parte del arte de las primeras décadas del siglo XX*<sup>108</sup>, una particularidad, la de lo primitivo, que por cierto trataremos más adelante y que aprovecharon los primeros expresionistas del siglo XX en su afán por liberarse de la norma, desvelando un espíritu totalmente romántico, pues, como sabemos, con la revolución romántica, entra en crisis el estatuto de belleza y según Moreno Sáez: *“El artista busca formas primitivas de ligación del hombre con la naturaleza y vuelve a la caverna, que es donde tiene su origen la pintura. La cultura africana tiene signos demoníacos que nos asustan, la occidental los rechaza y los idealiza. El arte infantil cobra valor. Igualmente lo hace la abstracción que, mediante la materialización de una idea en grado tal que su esencia quede al desnudo, va escalando peldaños. El arte no intelectualizado, del inconsciente, el arte de la locura, en definitiva, se suma a todo este movimiento (...) El arte y la literatura son vistos como expresión de la realidad, como un espejo que refleja el inconsciente, la esencia del alma...”*<sup>109</sup>.

Con la crisis del estatuto de belleza clásico irán surgiendo otras categorías estéticas, entre ellas estarán lo trágico o lo grotesco, irrumpiendo el principio de la negatividad, la posibilidad de lo negativo. Schlegel, veía en lo grotesco *“la forma natural de la poesía”* (...) *“forma originaria de la fantasía”*<sup>110</sup>. Este óleo de Marco, siguiendo con esa tradición romántica, es capaz de provocar efectos tragicómicos o alienantes, a través del juego de la paradoja y la distorsión, en la medida de que esta distorsión y enajenación de lo objetivo expresa una soberanía primigenia de la capacidad imaginativa del sujeto sobre lo meramente dado. Como señala Di Breme, lo patético *“no se reduce sólo a lo lúgubre y a lo melancólico; constituye uno de los puntos fuertes de la poesía moderna porque la abre enteramente el campo de la profundidad del sentimiento”*<sup>111</sup>.

---

<sup>108</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza, Madrid, 1999, p. 145.

<sup>109</sup> MORENO SÁEZ, Carmen. “El primitivismo en el Arte”, *Arte, individuo y sociedad*, Universidad Complutense, nº11, Madrid, 1999, p. 190.

<sup>110</sup> Cit. por OYARZUN, Pablo. “Categorías estéticas”, en XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003, p. 92.

<sup>111</sup> D’ANGELO, Paolo. *La estética del romanticismo*. Visor, Madrid, 1999, p. 226.

Así pues, estamos ante una obra de una gran fuerza y vitalidad, que no sólo producen la potencia de las formas, sino lo que éstas insinúan<sup>112</sup>. Ese elemento de misterio, que se intuye, es imprescindible en el arte –como afirmaron los románticos-. Lo vemos tanto en la plástica de Marco como en la obra de Perelló, no sólo por la manera en que el escultor sabe captar esas energías misteriosas y esenciales de la vida, de las que hablaba Moore, y darles forma totémica en sintéticos planos; también tiene mucho que ver su carácter simbólico, esa función simbólico-metafórica de la que habla Vico.

Arrieta, también rememorando las ideas de Kant<sup>113</sup> y el concepto de lo bello romántico, nos habla precisamente de que una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella es “su capacidad por revelar y a la vez esconder algo siniestro”<sup>114</sup>. Nos recuerda Eugenio Trías la famosa afirmación de Rainer María Rilke: “*lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar*”<sup>115</sup>, para destacar que “*Lo siniestro es condición y límite de lo bello. Es condición (sin su referencia el efecto estético no se produce; sin su referencia la obra de arte carece de vitalidad). Pero es también un límite: la patencia y exhibición de lo siniestro (cruda, sin mediaciones simbólicas) destruye el efecto estético*” (...) “*Lo siniestro (Das Unheimliche) es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado (citando a Schelling)*”<sup>116</sup>. Por lo tanto, la obra de arte deberá revelarnos lo evidente, pero mantendrá velado el misterio. Sólo aparecerá sugerido, en todo caso, mostrado ambiguamente.

Este carácter enigmático aparecerá tanto en la obra de Marco, como en la de Perelló –como iremos viendo-, aunque en una buena parte de las

---

<sup>112</sup> Según Trías: “carecería de fuerza la obra artística de no hallarse lo siniestro presentido; sin esa presencia –velada, sugerida, metaforizada, en la que se da el efecto y se sustrae a la visión la causa- el arte carecería de vitalidad”. En TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Debolsillo. Barcelona, 2006, p. 53.

<sup>113</sup> Kant dice en la “*Crítica del juicio*” que el arte puede tratar cualquier asunto y promover cualquier sentimiento, independientemente de su moralidad y del horror que pueda despertar. Un único límite señala a la obra de arte una única restricción: un sentimiento que, al ser suscitado por una obra, produce inmediatamente la quiebra del efecto estético. Tal sentimiento imposible de ser promovido es, al decir de Kant, el asco (Eugenio TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, Barcelona, 2006. p. 27.

<sup>114</sup> ARRIETA DE GUZMÁN, Teresa. “El arte y sus clasificaciones”. En XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003, p. 80.

<sup>115</sup> Cit. por TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, Barcelona, 2006. p. 33.

<sup>116</sup> TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, S.A., Barcelona, 2006, p. 19.

producciones del primero es más evidente, debido a una temática comprometida socialmente, que exige menos ambigüedades. En realidad, como subrayó Adorno: “*Todas las obras de arte, y el arte mismo son enigmas (...) El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan*”<sup>117</sup>.

También García-Viñó, ha ahondado en este tema: “*De esta esencial imposibilidad de descubrimiento total se nutre y caracteriza la expresión artística, puesto que el arte no aspira a la expresión de un ámbito parcial de la verdad, como la ciencia, sino a la verdad absoluta. Siendo imposible esto aquí y ahora, ese permanente misterio queda formando parte del arte como algo consustancial (...) No hay arte sin misterio. Si al acercarnos a una presunta obra de arte nos encontramos con que expresa, en un lenguaje que claramente entendemos, una absoluta evidencia, creo que podemos empezar a abrigar serias dudas sobre su calidad de tal. Por eso el realismo descarnado, el verismo, no es arte. Si alguna vez ha habido arte en una tendencia naturalista, es por lo que ésta haya tenido de suprarreal o infrarreal, de simbólica o elemental, pues la supersencillez primitiva o ingenua también forma parte del ámbito de lo irreal (...) Es imprescindible que el arte de un margen a la extrañeza. Que sugiera, más que diga. Que insinúe, sin agotar nunca la expresión. Si en filosofía según he oído afirmar, debe ser sustituido el “como sí” por el “esto es así”, en poesía –en arte en general- el “como sí” es absolutamente esencial..... En otro lugar he definido la emoción estética como una “pendulada hacia el infinito”...Salir de la realidad para volver a ella, desde fuera es la actitud propia e insustituible del artista*”<sup>118</sup>.

Aparecen esos seres desvalidos, pálidos, escuálidos, enfermizos, de ojos enormes y afligidos, tristes, de aspecto primitivo; seres degradados física y espiritualmente, enlutados, como la tierra en la que moran, un universo de posguerra, desolador, hostil y amenazante, como el universo en que se mueven las figuras de Giacometti. Sus miradas frías se pierden, pensativas, refugiándose

---

<sup>117</sup> Cit. por VILAR, Gerard. “Theodor W. Adorno: una estética negativa”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p.211. Además este autor incide en que las obras modernas son tanto más auténticas cuanto más se cierran a la comunicación, cuanto más difícil es entenderlas.

<sup>118</sup> GARCÍA-VIÑÓ, Manuel, *Pintura española neofigurativa*. Guadarrama, Madrid, 1968, p. 59.

en la memoria, como las mujeres enlutadas del cuadro Coca-Cola de Zamorano, muestran su ensimismamiento, su tremenda soledad existencial, también la del autor. Se asemejan a los personajes subhumanos de Dostoievski, esclavos de su condición, solitarios, desesperanzados, agotados.

El gran tamaño de los ojos de los seres que habitan los cuadros de Marco no es casual, precisamente la región de los ojos es la más expresiva del rostro. Si en la boca se han situado cuestiones referentes al mundo de lo afectivo y al carácter de la persona (en este caso una boca rígida e inexpressiva), en los ojos se sitúa la expresión de lo espiritual, por eso las culturas primitivas han utilizado el tamaño de los ojos, relacionándolos con lo supra-humano, con la divinidad, por eso Van Gogh proclamará: “*Prefiero mil veces pintar los ojos de la gente que pintar catedrales*”<sup>119</sup>. Los ojos de Marco, no son ojos que ven, sino ojos por los que se ve, ventanas hacia otro mundo, hacia otra realidad, pues como decía Caro Baroja, “*hay tantas realidades como ojos*”<sup>120</sup>.

En el óleo aparecen varias generaciones de mujeres, las tres edades que mostraban los emblemas de Alciato sobre el paso del tiempo, cansadas de la vida, de una vida fatigosa y cruel, pero que resiste y alumbraba, como el artista. La fatal implicación de vida y muerte, devenir y transcurrir, está presente en muchos de los cuadros de Marco, bajo la piel macerada de estos seres olvidados, asoma la muerte<sup>121</sup>, pero, pese al drama, aun hay espacio para la ternura y la esperanza. La pintura de Marco, como la de Soutter hunde sus raíces en el fuego primitivo de la creación humana, muestra la verdad de la condición, su resignado dolor, que como dirán Artaud o el mismo Soutter, es la verdad de la vida, la única verdad. Y la verdad de la vida, añadirá Jean Genet, “es la del cementerio”<sup>122</sup>. Ese fantasma de la muerte, siempre a la vuelta de la esquina, también planea, como aquí, en otros dibujos como “*Un camino sin línea de horizonte*” (nº 165), donde se pueden contemplar tres siluetas negras siniestras, que se asemejan a las parcas,

---

<sup>119</sup> Cit. por WALTHER, Ingo F., *Vincent Van Gogh*. Benedikt Taschen, Ginebra, 1987, p. 20.

<sup>120</sup> Cit. por CABEZAS, Lino, “*El andamiaje de la representación*”, Gómez Molina, Juan José y otros, *Las lecciones del dibujo*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 338.

<sup>121</sup> “*Todo está muerto en vida*”, escribía Schiele en una de sus poesías.

<sup>122</sup> Cit. por BARAÑANO, Kosme de, “*El fuego bajo las cenizas*”. En Barañano, Kosme de y otros, *El fuego bajo las cenizas (de Picasso a Basquiat)*(catálogo). IVAM, Valencia, 2005. p. 35.

horribles espectros de cuyo capricho depende la vida del hombre y las cuales fueron representadas con acierto por Goya, aludiendo a las brujas.

Por otra parte, las mujeres que aparecen en la composición se asemejan a la de su dibujo “*Sufrir y sufrir*” (nº 174), en esta imagen no hay luz, sólo aquella que emana del propio rostro de la mujer, como los cuerpos de Saura o Schiele<sup>123</sup>; una luz que necesitan para vivir y que su vida no se apague del todo, una luz que delata una vida interior que se desvanece e intenta ocultar sus ropas oscuras y maltratadas. Llama la atención su palidez, algo que siempre se ha relacionado con las pasiones opresivas, como la tristeza, pasiones que provocan concentración y alargamiento de las líneas fisonómicas. Esta decoloración del rostro se convierte en algo propio que les confiere una apariencia enfermiza, una máscara mortuoria. Como la mayoría de sus bustos, este revelador semblante de mujer, sangrante como un cuchillo kafkiano, encarna simbólicamente una situación política, económica o fáctica que se trasluce en un estado anímico concreto, en esta ocasión parece el dolor ante los reveses de la existencia, la angustia vital, la soledad del individuo contemporáneo que se mueve en un universo hostil. Como los cuerpos suicidas de Schiele, parece un cuerpo cansado de la vida. Como los personajes de Camus, que reflejan un mundo en descomposición

Profundizando un poco más en la oscuridad del hábito que cubre su cabeza, igual que las mujeres del óleo, y en su contraste simbólico con el rostro iluminado, podemos señalar que en este caso, Marco aprovecha la poderosa calidad comunicativa y expresiva del blanco y del negro, que siempre ha estado presente en el lenguaje pictórico y continúa en plena vigencia y que también se ha extrapolado con el tiempo a otras artes como son la fotografía o el cine. Sirvan como ejemplo las series monográficas del fotógrafo brasileño Sebastião Salgado sobre la épica del trabajo y las trágicas condiciones de vida de los grupos sociales y etnias más desfavorecidas; o el cine expresionista alemán de Robert Wiene, Friedrich W. Murnau o Fritz Lang. En la retórica cinematográfica el blanco y negro es un elemento temporal de la narración que nos refiere en *flash-back* al recuerdo, al sueño o a un tiempo indeterminado. Del mismo modo, al

---

<sup>123</sup> “*Pinto la luz que irradian todos los cuerpos*”.

abordar determinados contenidos algunos directores vuelven sin reparo a utilizar la película en blanco y negro, como Woody Allen en *“Stardust Memories”*, o más recientemente Stephen Spielberg en *“La lista de Schindler”*, entre otras. Como señala Martínez Moro: *“el claroscuro cumple por sí solo un papel semántico de primer orden en la representación plástica, sea ésta gráfica, fotográfica o cinematográfica. Éste se relaciona con el alto poder comunicativo de los términos elementales entre los que se desenvuelve, la luz y la sombra, como si tal tensión de contrarios anunciara o incrementara la tragicidad de la propia representación. A ello hay que añadir la potencialidad que detenta el lado oscuro del continuo claroscuro, que ha sido, es y será, aquel lugar inquietante donde habitan los irracionales humanos”*<sup>124</sup>.

Además, el uso de un tocado que esconde su cabello y parte de la cabeza, puede tener diferentes significaciones. Por una parte ya es significativo el ocultamiento de la cabeza, sede del espíritu, la parte más noble del cuerpo, donde se ubican las facultades de pensar, descubrir, gobernar, ordenar, etc.; y por otra parte, aún lo es más la forma como se anulan todos los atributos que el cabello posee como el poder, el amor, la sensualidad, la fuerza, la juventud, la libertad, etc. La figura aparecerá con el cabello velado, como las mujeres musulmanas o cristianas, como símbolo de acatamiento, celibato y sumisión, para Marco, de ignorancia, represión y opresión, de humillación. Como la humillación que soportaron todas aquellas viudas de los republicanos vencidos tras la guerra civil, a las cuales, se les “rapó” el pelo.

El tocado, el manto, para acabar, también puede ser considerado atributo de santidad. En este caso, Marco también da a la figura una dignidad y una espiritualidad que acercan la figura a una imagen religiosa, como una virgen románica, como una diosa primitiva. Rudolf Otto, en su texto *“Lo Santo”*, considera que sólo hay dos medios en la cultura occidental para representar la mística de lo numinoso, y estos son: la oscuridad y el silencio. Ambos se alían tanto en el cuadro, como en el dibujo, que se convierte, como la *“Montserrat”* de Julio González, en un gran grito desgarrador que ilumina.

---

<sup>124</sup> MARTÍNEZ MORO, Juan, “El claroscuro, morada de lo sublime”. En RADIC, Sally y otros, *A través del claroscuro*. (Catálogo exposición Bancaja, abril-mayo 1996). Valencia, 1996, p. 97.



Así pues, en el lienzo, todo es tremendamente simbólico, los cipreses, el paisaje lóbrego, los hábitos negros, los colores, las manos cadavéricas, los ojos que se evitan. En el se contraponen vida y muerte, el blanco y el negro, lo positivo y lo inorgánico, cielo y tierra, la luz y las tinieblas. Esa frustración, el sufrimiento, el desamparo, la desorientación y la desesperanza, la percepción intuitiva o consciente del sinsentido de la existencia, la inaccesibilidad de la felicidad que envuelve al hombre contemporáneo, son sentimientos universales que sobrepasan, en cierta forma, las terribles circunstancias que en ese momento se dan en nuestro país. Juega aquí el autor con el contraste entre el color negro y el blanco, como contraposición entre la muerte y la vida. El negro sería el color de la España de la posguerra, el color de las viudas, los curas, los jueces y las beatas, del tricornio; el color que huele a muerte en un panorama sombrío, mientras que el blanco de los niños parece dar pie a la esperanza, al nacimiento de una posible luz. Niños, por otra parte, cuya representación está muy alejada de su imagen tradicional en el arte; contra toda tradición, sus caras sólo son un borrón, porque su misión no es mostrar al hombre en toda su magnificencia, sino su miseria, porque su misión no es mostrar, sino manifestar, la expresión existencial, su fuego. Porque hay seres, como señala Werner Herzog, *“que tienen un fuego que alumbra y que se ve a distancia. Tienen un resplandor como el de los santos de la Edad Media que se les ha pintado con una aureola”*<sup>125</sup>. Gonzalo Puerto dirá: *“Él siente preocupación por penetrar en la intimidad de los personajes que le sirven de motivo. Su visión plástica de las gentes es siempre una visión interior y por ello hay en sus personajes una humanidad en la que trasciende la vida real de los mismos”*<sup>126</sup>.

El cuadro, imagen de lo cotidiano, que emana, como se dice en poesía una “fonética invocatoria”, tiene un gran componente de crítica social. Denuncia una situación social y económica insostenible, fruto de la guerra y la posterior autarquía; la represión larga y sangrienta. Y lo hace a través de una imagen sincera de gran contundencia, exponiéndose abiertamente, arriesgándose

---

<sup>125</sup> Cit. por BARAÑANO, Kosme de, “El fuego bajo las cenizas”. En Barañano, Kosme de, (comisario) y otros, *El fuego bajo las cenizas (de Picasso a Basquiat)* (catálogo). IVAM, Valencia, 2005, p. 49.

<sup>126</sup> PUERTO, Gonzalo, “Magnífica exposición de Antonio Marco en la Galería Quatre Cantons de Burriana”, *Mediterráneo*, Castellón, 1974.

espiritual y estéticamente, también físicamente, al apoyar tan abiertamente a las víctimas, a los perdedores y no a los ganadores, como es misión de cualquier artista, de cualquier creador de formas. Podríamos trasladar a Marco la definición que Heidegger hizo de Rilke, como el “*poeta de los tiempos míseros*”.

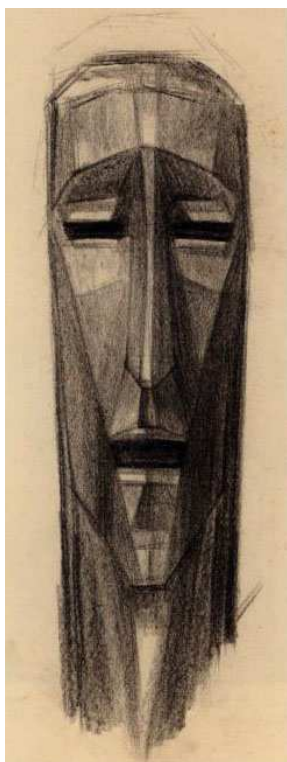
Este cuadro, además, muestra la sinceridad de su quehacer. En esta época él está residiendo gran parte del año en Suiza, concretamente en Ginebra, y, sin embargo, no participa del ambiente artístico de esa ciudad cosmopolita, ni siquiera se deja impregnar por las propuestas más vanguardistas que triunfan en Europa. Allí lleva sus bocetos, y se dedica a pintar los mismos temas y con la misma dicción como lo haría en Valencia, donde estuvo residiendo de 1950 a 1960<sup>127</sup>. Hasta 1966 vivirá largas temporadas en el país centroeuropeo, con la excepción del año sesenta y cinco en el que viaja a Madrid, tras recibir la pensión de la Diputación<sup>128</sup>. Lejos de impregnarse de los últimos descubrimientos en el campo del arte, lo único que le marcará será su descubrimiento de la literatura rusa, autores como Blok, aunque no influirá en su plástica que ya venía condicionada desde mucho antes de ingresar en Bellas Artes, por unas vivencias traumáticas en su época infantil ocasionadas por la guerra y sus consecuencias.

---

<sup>127</sup> Como el mismo ha dicho: “*Allí no amplié estudios, ni viví la bohemia dorada; allí, como un emigrante más, entré en una industria y fui destinado a la sección de montaje eléctrico. Ahorraba con avaricia para tener vacaciones y pintar. Nueve meses de operario; tres meses de pintor*”. Cit. por ARAZO, M<sup>a</sup> Ángeles, “Antonio Marco”, *Las Provincias*. Valencia, 1976, p. 4.

<sup>128</sup> Para poder irse ha de rechazar la propuesta laboral de su antiguo profesor de paisaje (Gimeno Moreno) que le pide que sea su auxiliar en la facultad. También rechaza en esa época la propuesta de Mr. Debeaux, director del Instituto Francés y cliente suyo, para ir becado a París. La rechaza porque debido a su edad, sólo le podían conceder media pensión.

**“Estudio Autorretrato”**. (imagen nº 12.Perelló)



*“Que el destino nos otorgue que no apartemos el oído interno de la boca del espíritu”*<sup>129</sup>. Kandinsky.

La faceta como dibujante de Perelló también es relevante, tanto como la de escultor. Como señala Serge Faucherau, esculpir y dibujar son artes próximas, *“puesto que esculpir consiste en multiplicar la línea de un perfil en el espacio, se comprende que los escultores sean casi todos ellos excepcionales dibujantes”*<sup>130</sup>. Dibujar, en opinión de Valéry es *“la más obsesiva tentación del espíritu”*, sus dibujos de primerísimo nivel, muy esquemáticos y faltos de detalles, son una aportación clave. Como ha escrito Perelló: *“Mis dibujos tienen una vida independiente de la escultura. No existe subordinación a ella, existen por sí mismos. Siguen una trayectoria paralela a la escultura, comparten un mismo tema, pero sus planteamientos son distintos. En ellos, o por medio de ellos,*

---

<sup>129</sup> Cit. por HAHN-KOCH, Jelena y ZELINSKY, Hartmut, *Arnold Schoenberg y Wassily Kandinsky. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Alianza, Madrid, 1987, p. 134.

<sup>130</sup> FAUCHEREAU, Serge, *Forjar el espacio*. Del Umbral, Valencia, 1999, p. 39.

*intento –al igual que en la escultura- expresar algo, sintiéndolo en profundidad”. Esto es lo verdaderamente importante: tener algo que decir*<sup>131</sup>.

Sus diseños están pensados como estudios, no como bocetos. Son estudios de precalentamiento para entrar en el tema. En un principio no están concebidos como obras independientes, ni como esbozos para ser trasladados posteriormente a las esculturas, sino como ejercicios de ambientación, para ir entrando en el interior del representado, de él mismo. Esto se puede apreciar en los dibujos de su primera etapa, como este **“Estudio autorretrato”**, que realiza en 1961, en París junto a otros como su **“Estudio sobre autorretrato”**, una **“Cabeza de Cristo”** o un **“Cristo”** (n<sup>os</sup> 14, 15 y 13) que tiene muchas similitudes con ese autorretrato. Esta efigie transmite una serenidad, una placidez, que evidencia la paz del momento espiritual que está viviendo. El equilibrio de la figura, la simetría, la seguridad del trazo hacen visibles el sosiego que alcanza nuestro artista en el viaje a París que realiza para ampliar estudios. Como hemos dicho y como veremos más adelante Perelló está viviendo una época dichosa y el resultado será una obra optimista (aparecen sus “Besos”), sosegada, que destaca por esa sencillez que es sinónimo de humildad e inocencia y que es fundamental para bosquejar la esencia del alma. Los planos van construyendo volúmenes, la sustancia, la conciencia adquiere tres dimensiones.

El dibujo se convierte en un ejercicio en el que no prima la búsqueda del parecido físico, que para él es algo secundario, sino que intenta captar, algo más difícil, su propio estado espiritual. Esboza de memoria su propio rostro, intentando que éste sea expresión de su propio universo anímico, de ahí esa carga mística que respira la obra. El rostro, la máscara, se convierte en el

---

<sup>131</sup> Como iremos viendo, son estudios para experimentar el tema antes de acometer su trabajo, en un principio no están concebidos como obras independientes, ni como esbozos para ser trasladados posteriormente a las esculturas, sino como ejercicios de ambientación, para ir introduciéndose en el interior del representado, para conocer y sentir como este lo hizo. Así pues no utiliza estos dibujos para tenerlos como referencia a la hora de concebir la obra escultórica, ni para ampliar de un boceto la obra definitiva, los usa simplemente como ayuda para vivir el tema, aunque el resultado plástico sea de una calidad sorprendente”. Los dibujos, por la rapidez e inmediatez con que son concebidos, son quizá aún más expresivos que las figuras escultóricas, pues permiten captar ese instante más emotivo, que con los métodos más lentos de la escultura quizá pase más desapercibido. Muchas de sus obras escultóricas tienen tal ligereza e ingravidez, poseen unas formas tan distorsionadas o sintetizadas, irregulares o recortadas, que no son más que dinámicos dibujos en el espacio.

semblante entrañable de lo íntimo, del interior; en el gesto de un sentimiento, de un estado de ánimo; en la máscara donde se hace corpóreo lo inmaterial, donde se proyecta lo sensible.

Esta búsqueda de lo espiritual (que hace que a toda su escultura, al margen del tema, se la emparente con lo religioso, como iremos viendo), es patente también en sus realizaciones de temática religiosa *“Apostolado”*, *“Crucifixión”*, *“Crucifixión”*, *“Crucifixión”* o *“Cabeza de Cristo”* (nº 23, 21, 27, 28 y 11). Pero sobre todo en otras más recientes como *“Cabeza”*, *“Crucifixión”*, *“Estudio para una palabra I”*, *“Estudio para una palabra III”* o *“Súplica”* (nº 33, 87, 90, 88 y 84); o en otras que abordan otras temáticas como *“02-09-89”*, *“Cabeza metamórfica I”*, *“Grito a la libertad”*, o *“Tríptico in memoriam 11-M”* (nº 91, 78, 65 y 142). Aunque quizá, aun sea más evidente este intento de expresión de los vaivenes del alma, en sus obras de temática musical como, por ejemplo: *“Cuarteto de música nocturna”*, *“Homenaje a Rubinstein”*, *“Rubinstein a tres”*, *“Estudio para un Rubinstein”*, *“Pequeño Pianista”*, *“Pianista”*, *“Estudio homenaje a Casals”*, *“Trío de cuerdas”*, *“Suite para una vida interrumpida”*, *“Suite sobre una vida interrumpida I”*, *“Manos para un pianista”*, *“Violines esquemáticos”*, *“Evocación”*, *“Variaciones sobre un tema de chello”*, *“Pequeño chelista”* o el *“Pequeño Pianista”* (nº 121, 67, 64, 63, 55, 82, 59, 130, 110, 111, 117, 83, 84, 62, 56 y 57) de formas tan esquemáticas, que parecen evocar las palabras de San Agustín, ese autor tan querido por los románticos: *¡Nuestros cuerpos serán como música!*

Para prepararse, para estimularse, para abordar la construcción de sus músicos, grandes genios todos ellos reconocibles, como Streicher, Menuhin, Pau Casals, Rubinstein o Jacqueline Du Pré, escucha su música, penetra en su obra y en su vida y, una vez dentro, inicia su trabajo, que queda como un estudio. Nuestro artista escucha sus interpretaciones, ve sus videos, asiste a sus conciertos, observa minuciosamente sus expresiones más características, esboza sobre el papel sus impresiones, realiza bocetos en los que no busca representar el simple parecido físico, una copia insulsa y mimética de la realidad (algo fácil de conseguir para un escultor de su categoría, que conoce a la perfección todos los recursos técnicos), sino expresar en barro una impresión interna, intenta

profundizar mucho más allá, llegar a lo más misterioso, captar su alma, su espíritu, que se manifiesta en una expresión, un gesto.

Según Mahler “*Cada obra de arte debe encerrar en sí misma una pizca de infinito... . Lo que es más importante es que tenga en sí misma algo misterioso, inconmensurable*”<sup>132</sup>. Al fin y al cabo, como nos recuerda Alain, la línea del dibujo no es la imitación de las líneas del objeto, sino más bien la huella de un gesto que capta y expresa la forma. Esa marca, ese trazo, sería el estilo. Ese que, según Derrida, avanzará “*como el espolón, el de un velero, por ejemplo, el rostrum, ese saliente que en la parte exterior hiende la superficie adversa*”<sup>133</sup>. Así pues, no los esculpe tal y como son, sino tal y como él los ve y los siente. Ésta es una forma de captar a los demás y, a la vez, de captarse él mismo, de reconocerse al internarse en su propia subjetividad.

Pero, además, coincide en Perelló sus épocas de mayor profusión de dibujos con sus épocas de crisis, pues su estado anímico le inmoviliza, siendo incapaz de afrontar el trabajo escultórico con la constancia y eficacia que requiere. La técnica dibujística le permitirá expresar su desazón espontáneamente, funcionando como una especie de terapia capaz de eliminar sus conflictos, sin caer en la neurosis. Porque el arte responde a una necesidad interior y es conocida su función catártica. Como decía Vigny: “*Yo no me siento dueño de no escribir. Noche y día, incluso a través del sueño, escribo un libro interior. Trazarlo sobre el papel es un descanso, algo parecido a una sangría*”<sup>134</sup>. El arte es expresión de las pasiones, como insinuó Stendhal<sup>135</sup>; aunque también, como se ocupa de recordarnos Stravinsky, está para provocarlas. Desde luego Perelló sería incapaz de componer un Adagio triste, en una época dichosa, como por ejemplo hizo magistralmente Barber en “*Platoon*”. Sus formas reflejarán sinceramente su estado emocional, pues, en un principio, no trabaja de cara a un posible espectador, sino para alcanzar un desarrollo interno, para saciar esa

---

<sup>132</sup> MORENO, J. C.: “El silencio como abstracción”, *Amadeus*, nº 38, Madrid, 1994, p. 23.

<sup>133</sup> Cit. por BARAÑANO, Kosme de, “Catálogo de obras. Imágenes de cinco siglos de claroscuro”. En RADIC, Rally y otros. *A través del claroscuro* (catálogo). Fundación Bancaja, Valencia, 1996, p. 176.

<sup>134</sup> Cit. por SOLANA, Guillermo, “El romanticismo francés. El monólogo absoluto”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p. 313.

<sup>135</sup> El dibujo correcto es una ciencia exacta que se adquiere con paciencia en un par de años; las pasiones no”..... “todos los grandes artistas son hombres apasionados”.

sed de energía de la que habla Miguel Ángel. Su escultura reflejará su *pathos*, mostrará su *ethos*; será pura expresión simbólica de ese “sonido interno”, esa “nota humana” que, para Mondrian, concilia lo individual con lo universal. Vincula así su obra al universo de la más auténtica subjetividad, en la tradición de la espiritualidad romántica.

También Schönberg renunciará a lo habitualmente bello, “*bendiciendo todos los medios que llevan a la expresión de sí mismo*”<sup>136</sup> y, el propio Schönberg dirá al respecto: “*cuando escribo decido sólo según el sentimiento de la forma. Cada acorde que escribo corresponde a una necesidad de mi exigencia expresiva, pero es posible que responda también a una lógica inexorable, aunque inconsciente, de la construcción armónica*”<sup>137</sup>. El dibujo pues, no será para Perelló un simple pasatiempo, al margen de sus trabajos escultóricos, de la misma manera que la pintura tampoco fue para Schönberg algo baladí, sino un medio efectivo para saciar urgentemente su necesidad de expresión, de revelar ideas, fuerzas y conexiones trascendentales, de liberar, como proclaman los expresionistas, las almas prisioneras.

Es evidente el interés sinestésico de estas obras que muestran su capacidad para escuchar las líneas, para trazar las cadencias, de la misma manera que Kandinsky escuchaba los colores, en su afán por buscar un denominador común para todas las artes. Un talento, el de utilizar los diferentes materiales que nos ofrecen los distintos medios artísticos que, desde el romanticismo, se ha podido observar, cada vez con mayor frecuencia, evidenciando al mismo tiempo su orientación metafísica. Tanto Perelló como Marco antepondrán la esencia interna por encima de la apariencia, la disonancia que conlleva la veracidad sobre la armonía de la belleza tradicional, de ahí la espiritualidad de sus visiones. Porque sólo se puede hablar de lo misterioso, como diría Kandinsky, a través de lo misterioso.

---

<sup>136</sup> Véase Kandinsky en “*Sobre lo espiritual en el arte*”. Cit. en HAHN-KOCH, Jelena y ZELINSKY, Hartmut, *Arnold Schoenberg y Wassily Kandinsky. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Alianza, Madrid, 1987. Kandinsky dirá: sobre el músico alemán: “*La música de Schönberg nos introduce en un nuevo reino donde las vivencias musicales no son acústicas, sino puramente espirituales*”.

<sup>137</sup> ALBET, Montserrat, *La música contemporánea*. Salvat Editores S.A., Barcelona, 1973, p. 58.

En consonancia con el expresionismo, la disolución de sus formas se podría corresponder, como podemos ver en este dibujo (igual que en otras de sus obras), con la disolución de la tonalidad tradicional de la música de Berg, con la descomposición de la gramática de Chlebnikov, o con la disolución del objeto de Marc, para llegar a lo esencial, a lo primitivo, al origen; a las capas más profundas de la conciencia humana. Es una apuesta por la vitalidad espiritual; por derribar las barreras que frenan la comprensión del “yo”; por avivar, hacer vibrar el alma y evitar su decadencia; por asumir su trágico destino, expresando las ansiedades más entrañables de él y de los hombres que le rodean, a través de nuevas formas musicales. Signos dodecafónicos que perfilan su complejo espiritual. Porque la música, como señala Danzing: “*no es imagen de ideas, como todas las demás artes, sino imagen de la voluntad misma*”, o sea, *de la esencia metafísica del mundo*”<sup>138</sup>. En realidad, esta es una actitud existencial, pues concibe la pasión como forma de conocimiento superior o más profunda, al conocimiento mismo, que es como decir que la vida precede a la razón, algo que viene a razonar el existencialismo, pero que el romanticismo ya había intuido.

Como se puede observar en dibujos como, por ejemplo, “**Contrabajo gonzalesco**”, “**Contrabajos’80**”, “**Contrabajo’82**”, “**Estudio para un Rubinstein**” (nº 47, 51, 52 y 63), o el mismo “**Preludio**” (nº 46), que realiza en 1978 (en la época más abstracta dentro de su producción artística)<sup>139</sup>, es evidente la rapidez de su trazo que dota al dibujo de un ritmo en el que se intuye la violencia expresiva de la pieza musical que en ese momento está escuchando. Los planos que se suceden van componiendo formas sintetizadas, volúmenes que vibran, haciendo desaparecer cualquier detalle accesorio que rompa el estremecedor compás. El lápiz actúa casi como una batuta apasionada agitada por la mano palpitante de un quimérico músico malogrado, un confeso melómano. Un artista que precipita en el papel, sobre la partitura, de forma instintiva y compulsiva, sus emociones más veraces, al ritmo compulsivo de su enérgico corazón, o mejor dicho, de su cerebro, siempre vivo; haciendo alarde de un rubato inquietante.

---

<sup>138</sup> Cit. por D’ANGELO, Paolo. *La estética del romanticismo*. Visor, Madrid, 1999, p. 233.

<sup>139</sup> Como vemos en esculturas como “**Homenaje a Yehudi Menuhin**” (nº 42), o en otros dibujos como “**Contrabajo esquemático**” (nº 48), donde el intérprete también se metamorfosea con el instrumento como en las esculturas de Henri Laurens.



Un papel, que actúa de sismógrafo sensitivo. Por esa búsqueda de los volúmenes, de la tercera dimensión, incluso por la textura; además de por su escasa preocupación en el colorido, se adivina que más que el dibujo de un pintor, estamos ante el trazo de un escultor.

A través de sus dibujos de ésta y otras temáticas, podremos ir viendo además su evolución profesional; como estos volúmenes que poco a poco irán creciendo, dilatándose como se puede ver en “*Evocación*” (nº 84) o “*Sonata a dos*” de 1989; y, a la vez, abriéndose, desapareciendo, para que una luz simbólica los atraviese, los destruya, y así construir espacios de una espiritualidad casi tan elevada como los silencios musicales. Formas orgánicas cada vez más reconocibles y reflexivas, como podemos ver, ya en los noventa, en “*Capricho para violín*”, “*Partita para violín*”, “*Partita para violín (Concertino)*”, “*Variaciones pianísticas 1 y 2*” (nº 103, 104, 105, 115 y 116), “*Rapsodia pianística*”, “*Esbozo para un quinteto*” (nº 108), “*Invención para cuerdas 2*” o “*Cuarteto de cuerda. Musica callada*” (nº 122 y 107), entre muchos otros.

Es notoria la preocupación, que con el tiempo se tornará obsesiva, por la luz, como hemos visto en otros escultores a lo largo de la historia del arte, como Giacometti, Oteiza, Mirko González o Moore, por ejemplo. Ésta tendrá una función expresiva, desarticulará el equilibrio y normatividad clásicos, rompiendo la idea de referencia de estabilidad, como forma de superar las apariencias. Pero, además, esta inclinación tendrá mucho que ver con esa orientación metafísica que hemos insinuado, pues se deduce una concepción de la luz similar a la cristiana, como agente de iluminación espiritual, como fuente de vida; similar a la que evidenciaron humanistas como Leonardo, quién la asociaría al sol, considerándola “primer motor”, elemento físico “pleno de calor y de vida”<sup>140</sup>. Esto subrayaría su sentido místico, su especial atención a lo trascendente. Un interés, similar también al de Kandinsky, por que sus obras irradian esas “vibraciones espirituales”, en forma de ondas o rayos, de que cobren vida, que propicien la comunicación intelectual. Es una luz, como la de las *Lumínicas* de Serrano, que es utopía humanista, esperanza. Podríamos decir que evidencia así una actitud religiosa, si bien no en un sentido eclesiástico ni dogmático, similar al

---

<sup>140</sup> Cit. por NIETO ALCAIDE, Víctor, *La luz, símbolo y sistema visual*. Cátedra, Madrid, 1997, p. 102.

del pintor ruso que estaba influido por la teosofía, el espiritismo o los descubrimientos científicos sobre radiación, fusión de átomos, convertibilidad de la masa y los fenómenos energéticos, que confirmaron empíricamente el paso de la materia al espíritu. Su religión, como veremos más adelante, será, igual que para los románticos, el arte, como medio de comunicación intelectual, de búsqueda de la verdad, de emancipación, de entendimiento; capaz de pulir el alma, a través de sus complejas vibraciones. Dará sentido y ritmo a la existencia; lucidez. El artista, el místico, será capaz de destruir viejos valores, el lastre de la tradición y de instaurar un nuevo sistema; liberar al hombre de sus ataduras, alcanzar el reino de la libertad absoluta, el ideal romántico. Así pues, el principio de toda ética romántica será la libertad formal en el arte, entendida como necesidad del individuo para explorarse y explorar el mundo exterior, y para lograr comunicar del Uno con el Todo, del hombre con la naturaleza, en una marcha progresiva hacia el infinito. El romántico, como después el existencialista, como el expresionista, se concebirá como un ser libre, un querer ser, un buscador firme de la verdad, porque, como dijo Arnold, *“El toque de la verdad es el toque de la vida, y se produce movimiento y evolución por doquier”*.

Otro agnóstico, como nuestro escultor, el escritor Miguel de Unamuno, a la pregunta de ¿Cual es tu religión? respondió *“Mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarla mientras viva...”*<sup>141</sup>. Como señala el crítico José Salguero Carrera *“luchar por encontrar la verdad no es nada fácil, se necesita un gran impulso interior tanto intelectual, como moral y mental; tanto psíquico como somático. Son muchos los que abandonan esa lucha y quedan paralizados en la mentira, que siempre es más cómoda y fácil de soportar”*<sup>142</sup>.

*“El mundo es una mascarada; el rostro, la postura y la voz, todo es mentira. Todos quieren parecer lo que no son, todos engañan y nadie se conoce a sí mismo”*<sup>143</sup>. Ya señaló Galdós que *“nada de lo que existe se resigna a morir, pero la mentira es lo que con más bravura se defiende de la muerte”*. *“El*

---

<sup>141</sup> UNAMUNO, Miguel de, *Obras escogidas*. Circulo de lectores, Barcelona, 1987, p. 131.

<sup>142</sup> SALGUERO CARRERA, José, “Fenomenología humano-artística (III)”. *Bellas Artes*, nº 43, Jardín S.L., Madrid, 1997, p. 31.

<sup>143</sup> Comentario de Goya a la VI lámina de los *Caprichos*.

*esfuerzo, no hacia la verdad de las apariencias y de su reproducción, sino hacia una verdad que va más allá de los sentidos, es una arte que está preparado para ser sacro*<sup>144</sup>. Pero ese esfuerzo por plasmar la verdad, lo que él entiende por verdad, que no podemos percibir directamente, que está escondida, implica, como hemos visto, muchas veces, la huida de la búsqueda deliberada de la belleza, pues como proclama Zola: “*Le beau c’est laid*”. Sus figuras están lejos de representar el ideal clásico de belleza, se apartan de estos cánones para encontrar entre sus formas otra clase de belleza, no tangible, pero más real, pues como decía Claudel “*La belleza no se debe buscar, porque lo verdadero tiene horror de lo vano, y la belleza huye de quien la pretende*”<sup>145</sup>. De esta forma también el concepto de belleza que tiene este artista valenciano lo acerca a la moral religiosa, la belleza entendida como “el resplandor del bien” que subraya el carácter divino del arte. Pues como escribe el padre Régamey, “*no se habla con la mentira al Dios de la verdad*”. Para Van der Leew, las imágenes sagradas son las menos imitativas, las menos humanas, las menos “*bellas*”<sup>146</sup>. Van Gogh, también manifestó algo similar “*lo bello nada tiene que ver con el arte, sino lo verdadero*”, haciéndose eco de los precursores teóricos del sentido estético de lo feo, Burke y Diderot que ya en el siglo XVIII especularon sobre unos postulados que se han mantenido vigentes hasta la actualidad<sup>147</sup>. “*Belleza, ¿qué es esto?* - reflexionaba Warhol – *la belleza en sí no es nada*”<sup>148</sup>. Motherwell señalaba a este respecto: “*las decisiones más grandes en el proceso de pintar están basadas en la Verdad, no en el gusto*”<sup>149</sup>. El Greco por ejemplo, como destaca Hospers, “*deforma las figuras humanas para alcanzar la verdad interna de la naturaleza humana*” y añade “*deformó los rasgos naturales (...) hasta que llegó a ser todo ello un sensible indicador de emociones y caracteres (...). La deformación, la desviación de la verdad fotográfica no es solamente útil para conseguir un efecto*

---

<sup>144</sup>Cit. por ROIG, A., “*Picasso, ¿Pintor pre-religioso?*”. En *Alfons Roig i els seus amics*. Diputación de Valencia, Valencia, 1988, p. 211.

<sup>145</sup> Cit. por PLAZAOLA, Juan, *Arte Sacro actual*. Católica S.A., Madrid, 1965, p. 56.

<sup>146</sup> *Ibíd.*, p. 379.

<sup>147</sup> WALTHER, Ingo F., *Vicent Van Gogh*. Benedikt Taschen, Colonia, 1989, p. 14.

<sup>148</sup> Cit. por OSTERWOLD, Tilman, *Pop Art*. Benedikt Taschen, Colonia, 1992, p. 74.

<sup>149</sup>Cit. por ISERN I TORRAS, Jordi, “Entre la idea y la acción: el paradigma de Newman”, *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 401.

*rítmico y sensorial, sino también para la verdadera revelación de un carácter*<sup>150</sup>, lo que siempre intentó conseguir Rodin.

Imbuído por la filosofía oriental, Perelló sabe que la belleza no está en la forma, sino en su capacidad de sugestión, en su capacidad de génesis, y aunque no busque esa belleza ideal, aunque deforme sin compasión sus figuras, una “deformación necesaria” como llaman los artistas<sup>151</sup>, consigue que las formas conserven un atractivo que nos fascina a la vez que nos conmueve, cuyo valor estético está al mismo nivel que su profundo contenido, que su hondo mensaje. Y todas sus obras cumplen con su deber de obra de arte como nos dice el genial escritor José Saramago, “Ser y actuar”. Por un lado existir y por otro contener un mensaje y ser capaces de transmitirlo<sup>152 153</sup>. Esto lo vamos a poder comprobar al analizar más detenidamente sus “*Siete palabras*”, serie que vamos a describir en su totalidad, por ser quizá la más representativa de toda su trayectoria artística. Como señaló a mediados de los años 50, el obispo de Estrasburgo Monseñor Jean –Jullien Weber en sus Directivas para los artistas, existe “*una íntima relación entre el testimonio espiritual y el valor estético de una obra de arte, puesto que lo bello no es otra cosa que “el resplandor de la verdad”. Una obra de arte auténtica, aunque sea de un artista que no se considera como creyente, tiene más probabilidades de encarnar un mensaje espiritual que una obra artísticamente mediocre, aún dotada de buenas intenciones*”<sup>154</sup>.

Nuestro escultor parece haber seguido el ejemplo del escritor Henry David Thoreau, que señalaba la necesidad de la búsqueda de uno mismo en la soledad. Este apóstol de las cosas pequeñas y cotidianas, las más sencillas como camino de la verdad y la felicidad, manifestó en cierta ocasión “*Que me den la verdad antes que el amor, el dinero y la fama*”<sup>155</sup>, refiriéndose a la verdad que

---

<sup>150</sup> HOSPERS, John, *Significado y Verdad en el Arte*. Fernando Torres S.A., Valencia, 1980, p. 224 y 241.

<sup>151</sup> El arte, como señala Matteo Marangoni en *Para saber ver. Cómo se mira una obra de arte*, “*es siempre deformación, o mejor dicho, abstracción formal, estilo*”. (MARANGONI, M., *Para saber ver*. Espasa Calpe, Madrid, 1951, p. 70).

<sup>152</sup> SARAMAGO, José, *Las maletas del viajero*. Barcelona, De Bolsillo, S.A., 1998, p. 179.

<sup>153</sup> Como manifestó Gentile, el arte “*es la forma de un contenido*”. (Cit. por MARANGONI, M., *Para saber ver. Cómo se mira una obra de arte*. Espasa Calpe, Madrid, 1951, p. 82).

<sup>154</sup> WEBER, Jean-Julien, “*Directorio de Arte sacro para la Diócesis de Estrasburgo*”. En Plazaola, Juan, *Arte Sacro actual*. Católica S.A., Madrid, 1965, p. 702.

<sup>155</sup> Cit. por PUJOL, Carlos, “Henry David Thoreau. La compañía de la soledad”, *National Geographic*, RBA, nº 2, Barcelona, Noviembre de 1997, p. 126.

sale del corazón del hombre y que ha de ser intransigente, absoluta. Además de esa verdad como profundidad, a la que hace referencia Hospers<sup>156</sup>, que se encuentra a base de ahondar en busca de la esencia de las cosas. También resplandece en su obra esa “verdad ontológica”, que como señala Juan Plazaola, “*es un simbolismo proveniente de la verdad. Un imperativo de verdad que se debe hacer evidente en el material, en la técnica, en la forma. La mentira no da gloria a Dios*”<sup>157</sup>. Así pues, Perelló es sincero también en el empleo de los materiales plásticos. No los disfraza, es consciente de que un material como el barro lleva por sí implícita la suficiente carga de nobleza, de manera que no tiene que avergonzarse ni enmascararse con una capa de otro material llamado “precioso”. Reconoce su valor intrínseco y sabe que su belleza está, por supuesto, en su función. Otra de las verdades que emanan de la obra de Perelló es la verdad como equivalente de sinceridad, ya que ésta reflejará en todo momento los sentimientos del artista.

---

<sup>156</sup> Véase HOSPERS, John, *Significado y verdad en el Arte*. Valencia, Fernando Torres S.A., 1980.

<sup>157</sup> Cit. por PLAZAOLA, Juan, *El Arte sacro actual*. Católica, Madrid, 1965.



## 1. La rebeldía estética.

“Lo que el Estado estimula, languidece; y lo que protege muere”<sup>1</sup>. Courier.

Filósofos como Rubert de Ventós han insistido en destacar la idea del carácter revolucionario del arte, de una disciplina al servicio del progreso político y moral. Sartre mantuvo que “*el arte es, intrínsecamente emancipador y revolucionario, pues subvierte aquello que es dado y nos libera de la situación efectiva de la que somos prisioneros. El arte es por ello siempre acción y lucha por la libertad contra la realidad; ... El arte no es nunca la expresión de la sociedad o del tiempo en que nace; al contrario, constituye una acción contra esa sociedad y ese tiempo y a favor de una sociedad y un tiempo aún por venir*”<sup>2</sup>. También Malraux, autor de la obra *La condición humana*, entre otras, incidió en la idea del artista como rival de la realidad y protagonista de una acción mucho más duradera que cualquier otra, si bien problemática y susceptible de múltiples interpretaciones. Clark defiende que “*el gran arte moderno es necesariamente negativo o crítico con respecto a los convencionalismos y a las condiciones vigentes en una sociedad determinada que ese arte es un acto de rebelión contra las normas artísticoestéticas y sociopolíticas al uso*”<sup>3</sup>.

Pero este pensamiento insurrecto es una herencia del romanticismo, cuando se concretaron ideas ilustradas como la necesidad de trabajar la imaginación en aras de la utilidad social, la exigencia de libertad absoluta, el cuestionamiento del estatuto de belleza o la noción de “genio” ejemplo de subjetivismo y mediador privilegiado del ser humano. Como destaca Esperanza Guillén, la llegada de la era romántica supondrá “*el triunfo de la individualidad y de la libertad frente a la uniformidad estilística pretendida por las instituciones académicas*”<sup>4</sup>; también se desarrolla ese concepto de genio, que se aplica al ser dotado de “*inventio*”, al artista paradigma ético y exponente de esa libertad que se reclama. Se concebirá la oposición a las reglas como algo consustancial a la verdadera creatividad. “*El genio es inconformista, frente a quienes*

---

<sup>1</sup> Cit. por KUSPIT, Donald, *Signos de psique en el Arte Moderno y Posmoderno*. Akal, Madrid, 2003, p. 15.

<sup>2</sup> Cit. por PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*. A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 179.

<sup>3</sup> Cit. por CHRIS, Murray (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 83.

<sup>4</sup> GUILLÉN, Esperanza. *Retratos del Genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Cátedra, Madrid, 2007, p. 17.

viven atados a las convenciones o ligados al parecer de otros”<sup>5</sup>. Desde entonces el destino del artista, como ha subrayado Herbert Read, será sostener “sus criterios artísticos por encima de la vanidad e ignorancia burguesas”<sup>6</sup>. Así pues, el Romanticismo es la primera ruptura, que se opone al arte institucional que había difundido el Neoclasicismo, será la primera vanguardia del siglo XIX. En el Romanticismo –destaca Moreno Sáez- “el pintor plasmará en sus pinturas sus propias impresiones, va a pintar para sí mismo, desligándose totalmente de la sociedad a la que estaba artísticamente comprometido con anterioridad”<sup>7</sup>. Como insinuó Kant, instituyendo las bases a la teoría romántica del genio, el artista tendrá una capacidad espiritual innata (*ingenium*) para conseguir que sea la naturaleza quien de la regla al arte. El genio, sin atenerse a reglas establecidas, dará criterio al arte. “No sigue las reglas de otro sino que es libre, pues, siguiendo su propio talento, se da su propia regla”<sup>8</sup>.

En el romanticismo el artista plasmará en sus obras sus propias impresiones, pintará, se rebelará contra todas las instituciones. Así, se difundirá un rechazo generalizado a los sistemas de aprendizaje académicos, un grito de rebeldía que recogerán los posteriores predicados estéticos que van conformando la modernidad. Así, por ejemplo, Pérez Sánchez, analizando el movimiento expresionista, dirá que es “la negación de lo oficial, de lo estatuido, de la norma. Su carácter de efusión, se niega al orden; su capacidad gritadora, al raciocinio; su movimiento impulsivo, atropellado, desborda cualquier pedagogía; su deformación voluntaria rehúye cualquier ejemplaridad”<sup>9</sup>. Y añade: “Carece de intención monumental sostenida y aunque a veces pueda erigir una voz de gozo y de vitalidad exultante, se mueve mucho más por el dolor, la crispación y el pesimismo”<sup>10</sup>.

Esa rebeldía estética y también ética se aprecia claramente, desde muy temprano, en la figura y la obra de Marco y Perelló. Es patente su espíritu humanista, inconformista, ácrata, irreverente, combativo, que les hace remar siempre a

---

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 35.

<sup>6</sup> READ, Herbert, *Arte y sociedad*. Península, Barcelona, 1977, p. 119.

<sup>7</sup> MORENO SÁEZ, Carmen. “El primitivismo en el Arte”. En *Arte, individuo y sociedad*. Universidad Complutense, nº11, Madrid, 1999, p. 190.

<sup>8</sup> BOZAL, Valeriano, “Immanuel Kant”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 198.

<sup>9</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, “Kokoschka y el expresionismo español”. En PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Alianza Forma, Madrid, 1993, p. 175-176.

<sup>10</sup> *Ibíd.*



contracorriente, luchando contra una sociedad injusta que se manifiesta en un arte injusto, pues, como advierte Mukarovsky, “no hay un aspecto de la vida del que el componente estético este ausente”<sup>11</sup>. Así, su plástica será siempre comprometida denunciando la violencia, en el siglo del horror; la búsqueda de autonomía será patente a través de su retiro voluntario, en una continua búsqueda introspectiva, en la época de la comunicación y la globalización, de la manipulación. En la época de la mentira, como la ha calificado Saramago, su sinceridad intachable, les impedirá subirse al carro de las modas, del éxito y del dinero, para librar a su obra de toda falsedad.

Así nuestros artistas, con su violencia expresiva, pertenecerán a esa dirección deformadora y crispadora de los aspectos más violentos y sucios de la realidad de esta corriente supratemporal; adoptando una posición crítica, una determinación ética, juzgadora y sentenciadora de los aspectos más sórdidos de un mundo cruel que es preciso cambiar, como es preciso cambiar ese realismo imitativo y servil del que hace gala el gran arte que representa la belleza del mundo. Su arte, como el de Kokoschka, como el de Daumier y tantos otros, se revolverá, como hicieron los románticos, contra la cultura burguesa, contra la organización capitalista de la sociedad que elige el sistema político según sus intereses monetarios; ante el dolor, el hambre, el sufrimiento inútil, la crueldad. En una actitud humanitaria similar a la de Goya, el hombre siempre será la medida de todas las cosas; pues, como señaló Kokoschka, siempre que el arte emplea otra medida mide falsamente<sup>12</sup>. Para ellos el arte debe servir a la verdad y a la humanidad. Marco y Perelló mantendrán, como Goya, siempre los ojos muy abiertos<sup>13</sup>, para ver, para indagar, para descubrir, para entender, aquello que atormenta al hombre; para detectar aquello que una sociedad hipócrita y manipuladora no quiere advertir, su otra cara, la otra cara del hombre. Su esteticismo tendrá una voz humana, en él proyectarán su “yo”, eso que Kokoschka llama la cuarta dimensión de la pintura<sup>14</sup>, volviéndose, con intensidad, hacia la naturaleza interior, renunciando a todo embellecimiento de las formas exteriores de la naturaleza, como aconsejó Marc<sup>15</sup>, intentará llegar a lo oculto, traspasar el velo de las apariencias, reconciliar lo artístico y lo universalmente humano de una manera nueva y viable. Este talante romántico, que

---

<sup>11</sup> Cit. por PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*. A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 174.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>13</sup> Como decía Strindberg que tenían los expresionistas.

<sup>14</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, “Kokoschka y el expresionismo español”. En PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Alianza Forma, Madrid, 1993, p. 175-177.

<sup>15</sup> Artículo en *Pan* (1912).

hace tomen posiciones ante la sociedad y la existencia, y que les conduce a una poética agresiva, conmovedora, lo mostrarán desde muy temprana edad, incluso desde antes de comenzar su etapa de formación. Entenderán que el arte será una práctica existencial, un acto de afirmación vital, que reivindicará lo libre, lo individual, lo puro e incorrupto; la subjetividad más extrema como fuente del conocimiento y de acción. Para ellos la resistencia estética será una reacción ética, pues como resaltó Hegel, el poeta tiene una responsabilidad moral con respecto a la humanidad. Desde un principio, reivindicarán la idea romántica de la expresión libre de la interioridad, del pensamiento, sin plegarse a ninguna regla o condicionamiento externo.

## 1.1. Lo subversivo.

“No sigas las huellas de los antiguos, busca lo que ellos buscaron”<sup>1</sup>. Matsuo Bhaso.

Su gran vocación, así como su espíritu inconformista, lo demuestra ya Marco desde bien pequeño, como nos recuerda el pintor en una entrevista firmada por R.R.<sup>2</sup>, cuando siendo alumno de estudios primarios del Colegio Salesiano de Burriana, se dedica a copiar grabados de los textos de estudio, mientras fingía dormir, en el tiempo que debía dedicar obligatoriamente a la siesta. También Perelló muestra pronto sus inclinaciones cuando se opone a las prescripciones de su padre y decide compaginar los estudios de Bachillerato con la formación en la escuela de Artes y Oficios de Valencia, a la que había ingresado, a los diez años, sin tener aún la edad reglamentaria; o cuando ya a los catorce años, inicia su búsqueda espiritual, refugiándose voluntariamente en la Ermita del Santo Espíritu del Monte en Gilet, un convento franciscano, para pasar unas vacaciones.

Ya en su época de estudiantes, que va de los años 1953 a 1958, es cuando se enfrentarán, en la Escuela de Bellas Artes, con la realidad académica, con una forma de entender el arte, diferente a la de algunos profesores, anclados en el más rancio academicismo. Efectivamente se verán envueltos y participarán en el ambiente de tránsito y agitación artística que vive esta ciudad, como otras en el resto del país, en los años cincuenta y cuyos protagonistas principales fueron jóvenes críticos de arte, artistas y estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos como nuestros dos protagonistas. Ya en la década anterior habían surgido en la ciudad del Turia tímidos intentos de renovación a través de grupos y tertulias promovidos por algunos integrantes de la vanguardia de los años treinta, como Pérez Contel, Gumbau, Lahuerta, Lozano, Porcar, Boix, Beltrán o Badía, entre otros. En los años cuarenta y cincuenta el arte valenciano vivía precariamente, en un proceso de crisis interna, contradicción de valores estéticos y transformación del gusto y no existía una vanguardia valenciana con un mínimo de organización, ya que ésta la constituían grupos o individualidades que sólo tenían en común el rechazo de las tradiciones pictóricas y escultóricas inmediatas, principalmente el sorollismo finisecular, el “benlliurismo”, el realismo, el naturalismo,

---

<sup>1</sup> Haiku de Matsuo Bhaso, de título “*Bhaso*”.

<sup>2</sup> R.R., “Entrevista”, *Buris-ana*, Burriana, 1964.

el academicismo y el predominio de un arte oficial nacional-catolicista que se encontraba entonces en su pleno apogeo. El cotarro artístico, por otra parte, giraba en torno a los éxitos de las Exposiciones Nacionales y Regionales, los certámenes promovidos por la Falange, el Sindicato Español Universitario (SEU) o Educación y Descanso y algunos escasos salones independientes como el de *Los Once* que auspició el crítico de arte falangista Eugenio D'Ors. La actividad crítica era escasa y se limitaba a las crónicas y reseñas que se publicaban en los diarios, a determinados programas radiofónicos y a algunas revistas minoritarias como *Archivo del Arte Valenciano* de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos o *Ribalta*, publicada por el escultor y poeta José María Bayarri. La relación de críticos de arte también era limitada, entre ellos se podrían destacar a José Ombuena Antiñolo, Caba, Sentí Esteve, Ferreres, Aguilera Cerni, Chávarri Andújar, Real Alarcón, Garín y Juan Portolés o al sacerdote Alfons Roig. También las exposiciones comerciales eran escasas, como lo eran las galerías que existían en la ciudad. El Círculo de Bellas Artes, situado en la plaza Mariano Benlliure, acaparaba la mayor parte de la actividad expositiva y a su alrededor giraban una serie de pequeñas galerías de arte que funcionaban gracias a la iniciativa de coleccionistas y empresarios, como Abad, Prats, Braulio y Mateu. En cuanto a las salas institucionales podemos nombrar: El Micalet, el Club Universitario, el claustro de la Universidad de Valencia y el Complejo Benimar de Nazaret, o el Palau de la Generalitat.

La actividad artística dominante continuaba anclada en prácticas y formas de mercado decimonónicas y en géneros artísticos tradicionales cuyas temáticas abundaban en un prolongado anecdotismo de carácter localista, folclórico y decorativo, y entre cuyas orientaciones plásticas alcanzaban un liderazgo incontestable todas las posibles variantes del figurativismo naturalista, seguidas del luminismo sorollesco o un modernismo agonizante. Paradójicamente, la pintura regionalista sería precisamente la que se convertiría en ideal estético de la burguesía en la primera mitad del siglo XX. Los artistas sabrán contentar los gustos líricos y sensibleros de esa conservadora burguesía, la única clase social capaz de consumir estos productos artísticos. Sin embargo, no todos estos artistas eran mediocres, algunos tenían talento aunque intentarán disimularlo, sobre todo, en sus obras.

Por otra parte, los profesores, miembros de la Academia de San Carlos, constituían una clase privilegiada entre la muchedumbre de los artistas. Estos gozaban del beneplácito general y estaban poderosamente apoyados por la aristocracia

financiera, la burguesía, la administración, la iglesia, la prensa bienpensante, la crítica situada y la jerarquía franquista. Todo lo que no fuese como lo de ellos –clasicismo, realismo, naturalismo y nacionalcatolicismo de nuevo cuño –era condenado en bloque por estos jueces y magistrados guardianes de la estética y sin lo bueno de la tradición oral. Entretanto, existía un marcado desfase entre la formación académica recibida en la Escuela de San Carlos, plegada a la tradición académica, y sus intereses plásticos mucho más próximos a las corrientes modernistas. En el viejo convento del barrio del Carmen sentaban cátedra un pelotón de viejos profesores de gustos clasicistas e ideas conservadoras cuyos métodos docentes seguían siendo los mismos del siglo XIX. La escuela de San Carlos continuaba con los mismos programas académicos que cuando fue creada en 1768, pese a los cambios que se habían producido en 1933 al ser equiparada con el resto de las escuelas españolas.

En este asfixiante ambiente artístico se encontraron inmersos Marco y Perelló, así como otros condiscípulos suyos que apoyaban no sólo un cambio de los lenguajes artísticos, sino que propiciaban verdaderos cambios políticos, sociales y culturales. Este espíritu rebelde no les abandonará nunca. En ese momento estos artistas harán del movimiento vanguardista su entorno vital, y se convertirán en fuerza impulsora en la renovación plástica y el activismo político. Artistas que habían sido testigos de una guerra civil y de la cruenta represión política posterior, testigos del hambre de la posguerra y que fueron adscribiéndose en posiciones militantes, incluso algunos ingresaron en las filas clandestinas del partido comunista, como Ricardo Zamorano o Monjalés; otros a causa de la falta de libertad, decidieron viajar al extranjero. En el caso de Marco también se añadirá la falta de recursos económicos como causa añadida que le impulse a marcharse a Suiza, país en el que trabajará algunas temporadas y donde entrará en contacto con el arte más avanzado<sup>3</sup>. Un contacto que no se reflejará en su estética, aunque sí influirá en su aparato conceptual<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Como señala Valeriano Bozal: *“El tiempo del arte español es distinto al del arte europeo, también su ritmo. Las secuelas de muerte, exilio y represión que acompañaron a la Guerra Civil, no sólo durante ella, también una vez que acabó e incluso después del final de la Segunda Guerra Mundial, destruyeron la cultura liberal, moderna, muchas veces social y políticamente comprometida que había empezado a desarrollarse especialmente a partir del regeneracionismo., la Generación de 1898 y la Institución Libre de Enseñanza, y que había tenido en el período republicano sus manifestaciones mejores. La Guerra Civil supuso una ruptura profunda que duraría muchos años, caracterizada por el dirigismo cultural de un estado totalitario que imponía sus concepciones, y su poder, al margen de cualquier acuerdo... El ambiente cerrado, cultural, artística e ideológicamente de la España posterior a la Guerra Civil retrasó el tiempo del arte y la cultura e introdujo distorsiones que alteraron su fisonomía respecto de la que era propia del resto del arte y de la cultura europea del momento. El fenómeno del exilio interior, del que Joan Miró y Ángel Ferrant constituyen inmejorable testimonio, a la vez que ponía*

El movimiento vanguardista de los años cincuenta<sup>5</sup>, que adquirió cierta notoriedad en toda España, surgirá de esa actitud de los artistas de asumir los nuevos lenguajes plásticos que provienen del extranjero, pero también estará relacionado con un deseo de cambio social, cultural y político. En este sentido fueron bastantes los artistas que adoptaron no sólo ese compromiso intelectual, sino que intentaron sincronizar su quehacer con el arte de sus contemporáneos, con la intención de proyectarlo fuera del ambiente cerrado y provinciano valenciano de la posguerra dominado por la crítica oficial, los maestros consagrados y los gestores y comisarios falangistas.

En la Escuela de Bellas Artes, donde estudian nuestros autores, sólo unos pocos profesores ejercerán una influencia clara en los jóvenes creadores, abriéndoles los ojos y la sensibilidad hacia las nuevas propuestas artísticas. Una de estas excepciones de entre estos académicos será el padre Alfons Roig<sup>6</sup>. Este profesor de arte sacro destacará sobre el conjunto mediocre de la plantilla de este centro. El sacerdote, había viajado por el extranjero donde había contactado con algunos de los artistas más importantes<sup>7</sup>. De

---

*en evidencia las dificultades de normalización, mantenía viva la necesidad de recuperar la relación con el pasado más reciente, quizá no en lo que a recursos estilísticos se refiere, pero sí en todo aquello que hace alusión a la actitud vital e intelectual, a las relaciones culturales, estéticas, en una palabra, a la normalización....Será preciso esperar a los años cincuenta para que artistas jóvenes, formados inmediatamente después de la guerra, ofrezcan sus creaciones en el horizonte de una originalidad que les es propia y en el marco de una actitud crítica hacia lo establecido... Los artistas volvían a cumplir el papel que la historia había adjudicado a las vanguardias clásicas del período de entreguerras en Europa, rebelarse contra lo establecido, criticarlo, afirmar la posibilidad de una sociedad distinta, de un ser humano diferente....exigencia moral de reivindicar la normalidad: la libertad de pensamiento y expresión, lo esperpéntico de muchos de los mitos exhibidos, la violencia encerrada en la retórica. En la búsqueda de una tradición sobre la que apoyarse y el deseo de conectar con un pasado inmediato que había sido propio del arte europeo, los artistas jóvenes españoles fueron a París y encontraron en el surrealismo algunos de los primeros referentes,..." (BOZAL, Valeriano, *El tiempo del estupor*. Siruela, Madrid, 2004, p. 123-124).*

<sup>4</sup> Si bien no recibe apenas influencia del arte plástico más vanguardista, sí marcará decisivamente su pensamiento las obras literarias a las que puede tener acceso, sobre todo la literatura rusa, en concreto, poetas como Mandestam, Tsvietaieva, Ajmatova, Esenin o Blok. De este último es una de sus poesías preferidas: "*Que difícil es caminar entre la gente...*", que reproducimos al final del trabajo.

<sup>5</sup> Estos años son punto de referencia que especifica el inicio de un nuevo rumbo en el quehacer intelectual en Valencia.

<sup>6</sup> Un artista valenciano, respecto a esta época, ha manifestado "Als anys cinquanta, en acabar els cinc o sis cursos que completaven els estudis a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles, podies arribar a la conclusió immediata que sobre pintura no en sabies res. De la pintura que es feia arreu del món en aquells moments ho ignoràvem pràcticament tot. Ben mirat, crec que a la València d'aleshores, de pintura contemporània només en sabien, amb bona informació i serietat, Alfons Roig i Joan Fuster". Y añade "Els crítics d'art eren un desastre. Els professors de l'escola coneixien a tot estirar a Picasso, del qui feien afirmacions iròniques i grotesques. Fins i tot era complicat veure reproduccions de Braque, Gris, Kandinski o qualsevol altre, tot i figurar de feia anys en llibres d'art i d'història. Més de cinquanta anys després que a la Història de la pintura s'hagués produït un tomb espectacular, sembla que, a València, ningú se n'adonava de la seua importància fora, com ja dic, de Fuster i Alfons Roig" (Artículo de Doro Balaguer en Levante-El Mercantil Valenciano. Viernes, 14 de mayo de 1999).

<sup>7</sup> Nacido en Bétera, en 1903, se dedicó al sacerdocio que compaginó con la docencia, la investigación y la crítica de arte. Estudió Arqueología Cristiana en el Instituto Pontificio de Roma y amplió conocimientos en París, a donde volvió en varias ocasiones. En la capital francesa fue discípulo del célebre padre

estos contactos surgió su método de trabajo a base de conversaciones con todos los artistas de cualquier modalidad o corriente que fuera<sup>8</sup>. Fue uno de los primeros profesores de estos centros que auspició la renovación plástica valenciana en esa década de los cincuenta<sup>9</sup>. Logró reunir en su entorno a un grupo de artistas, a quienes inculcó su fervor por el arte de vanguardia que se hacía en el extranjero. En una dedicatoria, la escritora María Zambrano haciendo hincapié a la labor en pro del arte moderno que lleva a cabo el sacerdote, señala “*Para Don Alfonso Roig, que admirablemente, en tiempos de impenetrable oscuridad, derramó palabras verdaderas con la obstinación del agua*”<sup>10</sup>.

Si bien la relación de Marco con el cura es más superficial y se limita al ámbito del aula (pues el pintor rechazó la invitación del clérigo para asistir a sus tertulias), en el caso de Perelló ya durante el primer año de carrera entrará en contacto con el cura de Bétera, y sus enseñanzas sobre el arte actual, impartidas dentro y fuera del aula, serán vitales en el devenir de la futura carrera artística de nuestro escultor. Éste acude todas las semanas a la tertulia que Roig organiza en su casa y a la que sólo tienen acceso unos cuantos privilegiados con hambre de saber<sup>11</sup>. Allí escucha por primera vez los nombres de los artistas que en ese momento están trabajando en Europa y que aquí en España están más que censurados. Recibe información continua, reproducciones y libros de lo que sucede a nivel artístico en el resto del mundo, y descubre la obra de escultores de la talla de Zadkine o Brancusi. Es Roig quién trasmite a Perelló y a otros alumnos su pasión por el arte vivo y una nueva forma de concebir la creación artística muy alejada del academicismo reinante en la Escuela<sup>12</sup>, obstáculo para el desarrollo del arte, pues

---

Regamey y del dominico Couturier, y se relacionó además con el crítico francés Jacques Lassaigne. Mantuvo una estrecha relación con los círculos de artistas, museógrafos y críticos, en especial con Bernard Dorival, Roberta González, Poliakoff, Kart Rahner, Alfred Menessier y Hans Wittmer, a los que consideraba maestros amigos.

<sup>8</sup> Dedicó casi toda su vida a la enseñanza, sobre todo como profesor de la Escuela de San Carlos y del Seminario Diocesano de Moncada.

<sup>9</sup> Véase FUSTER, Joan y otros, *Alfons Roig i els seus amics*. Diputación de Valencia, Valencia, 1988.

<sup>10</sup> Carta de ZAMBRANO, María editada en FUSTER, Joan y otros, *Alfons Roig i els seus amics*. Diputación de Valencia, Valencia, 1988, p. 197.

<sup>11</sup> Los domingos por la tarde Vicente acude a la tertulia de Roig, de donde salía con fervor y fuerza, con ganas de crear cosas nuevas, pero al día siguiente él y sus compañeros se tenían que enfrentar con la realidad académica. Era una lucha del presente con el pasado, van surgiendo las nuevas tendencias, y sus propulsores se enfrentan enconadamente contra aquellos que lo máximo que admitían, y a duras penas, era la escultura de Rodin, por ejemplo. Posteriormente Perelló ha reconocido que, pese a todo, fue un periodo “*bonito pero duro, con un profesorado que desde luego no daba aliento*”. Un periodo que no ha dudado en calificar no obstante como la etapa más feliz de su vida.

<sup>12</sup> Vicente Ventura (La Bellesa, la llibertat, l'amistat”. En FUSTER, Joan y otros, *Alfons Roig i els seus amics* (catálogo). Diputación de Valencia, Valencia, julio 1988, p. 27) comenta al respecto “*El arte oficial, tan*

hereda unas normas y unas reglas que limitan de forma tajante cualquier atisbo de creatividad. Así pues, sólo el padre Alfons Roig, profesor de Liturgia cristiana, manifiesta un espíritu claramente aperturista y éste será el único maestro por el cual Vicente se sentirá desde un principio verdaderamente influenciado, y plenamente identificado. Es curioso que pese a ser clérigo, Roig no ejerce sobre él ningún influjo que le condicione a entregarse ya desde un principio a la escultura religiosa, lo que sí hace el sacerdote, que creía en la capacidad de lo nuevo para expresar el espíritu del tiempo presente, es una apología del arte moderno que calará pronto en su discípulo<sup>13</sup>. Imbuido por las enseñanzas del cura, el choque con el resto de profesores era necesario y no tardó en llegar. Vicente se convierte en un estudiante rebelde, junto a otros jóvenes se manifiesta contra las rancias disciplinas académicas. Quiere crear, interpretar, no admite que se le imponga la copia fácil, no concibe seguir los parámetros clásicos de mimesis, lo que le trae numerosos problemas. Pretende dejar bien claro que en un principio no se opone a esas enseñanzas, reconoce que son necesarias, pero sólo en los comienzos: *"En todo principio es vital la copia del natural, pero luego hay que dejar paso progresivamente a la libre interpretación. Desde luego es importante que los alumnos conozcan la técnica, porque para deformar, primero hay que saber formar, no se puede destruir lo que previamente no se ha construido (o no se ha sabido construir)"*.

Además de alumno, Vicente llegará a ser un gran amigo del clérigo, que dedica su tiempo libre a viajar por toda Europa para conocer las diferentes corrientes artísticas del momento y a los artistas de espíritu más avanzado que las hacen posible. De hecho en una de las diferentes dedicatorias que Roig le remite en sus escritos, se dirige a él con las siguientes palabras: *"A mi amigo fiel e inalterable"*, que reflejan el gran vínculo afectivo que les unía. Además de las enseñanzas de Alfons Roig, también serán decisivas de cara a su futuro trabajo artístico las enseñanzas de dibujo impartidas por Sanchís Yago, que concebían como necesaria la labor analítica de las estatuas clásicas: *"La figura era sometida a un riguroso y exhaustivo proceso de medición y transportado proporcionalmente al papel. En el claroscuro los innumerables tonos eran valorados cada uno de ellos en cuanto a su forma y matiz. La aparente redondez quedaba*

---

autoritario como cualquiera otra manifestación de la miseria con que se cubrían las apariencias de una vida intelectual estrechamente vigilada, estaba basado en las versiones más rutinarias de un academicismo cerrado".

<sup>13</sup> También Vicent Ventura en el mismo catálogo (Ibídem) y a continuación comenta la importancia de la labor de A. Roig en pro del arte moderno: *"Alfonso Roig era sacerdote y pudo, supo, aprovechar esa condición para convertirse él mismo en grieta, a través de la que hacer llegar un poco de aire puro y de luz viva a los que estudiaban en Bellas Artes y a los reducidísimos círculos, a las pocas tertulias, que se esforzaban por mirar y ver más allá de lo que estaba establecido y permitido"*.



*representada por una serie de planos geométricos en su justa forma y tono de gris, que daban al conjunto un aspecto de mosaico, sólo al entornar los ojos se percibía el logro de esta técnica, al fundirse todos los planos sin aristas límites entre ellos en perfecta sensación de redondez. El conjunto de trabajos como consecuencia de este sistema era tremendamente homogéneo y frío, sin posibilidad de aportación alguna”.*

Esta forma de dibujar la estatua clásica, con su medición y encaje, el proceso de valoración de tonos y la gran importancia que concede al dibujo de los huecos, de los espacios dentro de la figura, influyen de forma vital en el germen de su peculiar modo de hacer. Pasa a entender la escultura de manera diferente, con multiplicidad de planos, concediendo una gran importancia a la luz y a los espacios, pareja a la de las formas corpóreas, de forma similar a como la concebía Julio González, y en cuya obra son elementos indispensables esos huecos o vacíos a los que tenía pavor la escultura tradicional, donde la forma se creaba en la superficie del bloque de mármol. Dará pues protagonismo al concepto de espacio interior que aparece como hemos dicho en la escultura contemporánea, al que haremos mención más adelante y del que tanto nos han hablado Moore, Oteiza o Chillida. Así pues pese a que era una enseñanza en la que se anulaba la personalidad de cada alumno y el resultado de los dibujos era muy similar, con el tiempo reconocerá que era una forma práctica y útil de enseñar a dibujar, “tal vez la mejor”.

En esta época Vicente adquiere pues, un concepto de lo que debía ser la escultura sin esconder los planos, sin redondeces ni formas suaves, sin morbideces, que se oponía al concepto de escultura de algunos profesores, y los roces son inevitables<sup>14</sup>. Sin saberlo ya había entrado en el mundo de los planos, un universo que jamás abandonará. En este contexto social, político y artístico, jóvenes artistas, críticos de arte y profesores llevados por inquietudes renovadoras se agruparon, asumiendo actitudes en muchos casos comprometidas políticamente, y en otros, posiciones anticonformistas. Así, comenzarán a surgir en la década de los años cuarenta y cincuenta en la capital y en algunas ciudades valencianas diversas camarillas, grupitos, grupúsculos, como el *Zeta*, fundado en Valencia en 1947 por un grupo de artistas con inquietudes renovadoras, en su mayoría de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos; los *Introspectistas*, creado en 1950 y *Los Siete*, surgido en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos por alumnos de tercer curso. En la misma escuela, surgirá, ya en 1957 otro

---

<sup>14</sup> Este tipo de escultura a la antigua usanza, relamida, sensual, de cánones clásicos y planos suaves, es la que práctica por ejemplo uno de sus profesores integrante de la “Vieja guardia”, Octavio Vicent.

colectivo: *los Neos*. También en 1950 se creó *El Ninot y Ars*, que funcionó en el Seminario Metropolitano de Valencia. A finales de 1953 aparecerá *VeZ*, mientras en Elche surge *Sait*. Pero será en 1956 cuando un grupo de artistas e intelectuales, en el Instituto Iberoamericano de Valencia, funde el más importante de todos ellos y con mayor proyección nacional e internacional, el *Parpalló*. Cuando se disuelva éste, a finales del decenio, se creará la *Asociación Arte Actual* (Asamblea permanente de Artistas del Mediterráneo), integrada por un grupo de artistas, críticos de arte, periodistas y escritores para promocionar y difundir el arte de la región a través de la convocatoria de certámenes, exposiciones, conferencias y otras actividades artísticas. Su fundación se debió a una iniciativa personal del periodista y crítico de arte Juan Portolés, ante la grave situación en que se encontraba el denominado Movimiento Artístico del Mediterráneo, surgido unos años antes y que nunca llegó a formalizarse. En esta entidad, figuraban entre otros Mora Yuste, Cillero, García Borillo, Llorens Cifre, Castellano, Octavio Vicent, Arcas, Valdés, José Iranzo “Anzo”, Juana Francés, Monjalés, Sales, Joaquín Michavila, García Ferrando, Federico Villanueva, Pérez Contel, Victor Chiner, Agramunt, Chordá, Ballester, Teixidor, Aurora Valero, Progreso, Pérez Plaza, y los críticos de arte Real Alarcón, Tomás Llorens, Pedro Cámara y Agramunt Lacruz.

Éste será pues el entorno en el que se encontrarán ambos artistas cuando comienzan su trayectoria artística y que tanto les marcará en un futuro. Marco, en 1950 se acaba de establecer en Valencia, donde se afinca con su familia, procedente de Alquerías, tras finalizar su servicio militar<sup>15</sup>. Entonces, durante un año, asistirá a las clases nocturnas de la Escuela de Artes y Oficios, trabajando de día para costearse los estudios. Al cabo de ese año preparatorio ingresó en San Carlos, centro en el que estudiará los cinco años reglamentarios (1953-58), en los que coincidirá con Perelló La Cruz. Esos serán años marcados por dificultades económicas<sup>16</sup>, las mismas que tenía el escultor, que también tuvo que compaginar sus estudios con trabajos esporádicos. Por su parte, Perelló, que inicia, a la edad de 20 años, sus estudios académicos compaginará sus clases en la Escuela con la formación práctica en el taller de Esteve Edo, al que había conocido tres años antes, cuando éste acaba de llegar de su pensionado en París, y se encuentra recién instalado en su estudio de Blanquerías. Pese a compartir estudio

---

<sup>15</sup> Hasta su incorporación al servicio militar en Manises vive ininterrumpidamente en Las Alquerías.

<sup>16</sup> Hasta el tercer curso no obtendrá una beca de la Comisaría de Protección Escolar y cursar la carrera de Bellas Artes, debido al material que se necesitaba, era bastante caro, sobre todo en esa época donde la política autárquica franquista mantiene al país en la pobreza y el subdesarrollo.

con el afamado escultor, evitará cualquier influencia en su forma de hacer. Ambos harán gala de un individualismo radical –característica tan propia de la tipología expresionista, como de todo artista en general-, que les alejó de cualquier planteamiento donde el trabajo en equipo constituyera el eje de una empresa artística<sup>17</sup>. En el caso de Marco, llama tremendamente la atención que, pese a pasar a formar parte del grupo *Art Nou* en 1958, en cuyas reuniones se gestaría lo que después vendría a ser el *Equipo Crónica*, nunca querrá integrarse en ninguno de estos grupos. Aún se entiende “menos” esta posición teniendo en cuenta la amistad que le unía con muchos de estos artistas, algunos de ellos discípulos suyos en la Escuela de Bellas Artes, como Rafael Solbes. Desde el principio tiene muy claro que quiere mantenerse al margen, en solitario. Posición que mantendrá más adelante, al rechazar incluso integrarse en el *Equipo Crónica*<sup>18</sup>.

Sin embargo, pese a esa innata independencia, les veremos, en un principio, ligados al movimiento renovador valenciano, a través de su presencia en certámenes, exposiciones y publicaciones. Participarán de las inquietudes de los jóvenes artistas de la época, apasionados por la reflexión, el estudio, la búsqueda y la renovación. No sin dificultades lucharán por dar a conocer sus obras comprometidas en una ciudad provinciana y desconfiada que empezaba tímidamente a despertarse y revitalizarse lentamente a causa de los acontecimientos que ocurrían tanto dentro como fuera del país, situándose dentro de la vanguardia artística valenciana de la segunda mitad del siglo XX, convirtiéndose en pioneros de la modernidad.

Así, en 1957 Marco consigue el primer *premio del Círculo de Bellas Artes de Valencia* y en 1959 la *Pensión de paisaje de la Diputación de Valencia*, viajando por Francia y Suiza. En 1962 obtiene el *Premio VIII Salón de Otoño* del Ateneo de Valencia y el accésit *Premio del VIII Salón de Otoño* de Pintura del Ateneo Mercantil, con su obra “*Hijos mal nutridos*” (nº 8), junto con Prudencio Alcón y Artur Heras<sup>19</sup>. En un artículo de Pedro C. González en el periódico “*Levante*”, se observan ya entonces sus intenciones: “*como puedes ver en mi cuadro, lo que más me interesa es el hombre y sus circunstancias, prescindiendo, desde luego, del tipismo*”<sup>20</sup>. Ya habla

---

<sup>17</sup> Así Marco, en una entrevista, en 1964, argumentará: “*Al salir de San Carlos me tentaron para formar parte de alguno de los grupos en que se halla fraccionado el mundillo pictórico valenciano. Pero yo me había trazado un camino y desoí las llamadas*” (R.R., “Entrevista”, *Buris-ana*, Burriana, 1964).

<sup>18</sup> En Suiza, país al que viajó en 1959 (también a Francia), tras obtener la Pensión de paisaje de la Diputación de Valencia, residió con Rafael Solbes a quien le unía una gran amistad.

<sup>19</sup> Ese año no hubo primer premio, sino tres accésit al primer premio.

<sup>20</sup> GONZÁLVEZ, Pedro C., “Entrevista con Antonio Marco”, *Levante*, Valencia, 31-10-1962.

también de “*Sacarle el máximo partido a la materia*” y muestra su predilección por Solana y su interés por la Nueva Figuración, aunque reconoce los valores del abstracto, de moda en esa época. De los pintores valencianos actuales destacará a Michavila, Lozano y Soria, y de los jóvenes Ribera Berenguer, Martí Quinto, Solbes y Toledo. De los antiguos Ribalta, Ribera, Espinosa y Pinazo, con lo que aquí se pueden deducir algunas de sus influencias<sup>21</sup>. Por otra parte, desde un principio su pintura, nacida en una época de similar oscurantismo y carencia de luces “racionales” a la de Goya, y como ésta destacará por la libertad que evoca su gesto pictórico, por el uso que hace de la materia, por su color sórdido, por su simbolismo o evocación dramática. Ese dramatismo barroco tremendista, considerado tan “español”, será una de las primeras plásticas eficaces y conscientes frente al franquismo, contra la injusticia y la opresión.

Su primera exposición individual será en 1964, en Valencia, en el Ateneo Mercantil, al que donó el cuadro “**Hombres**”. A raíz de esa exitosa muestra se publicarán varios artículos, entre ellos uno en *Levante* que dice así: “*Encuadrado hasta ahora en un expresionismo sin deformaciones monstruosas, siempre fiel a la referencia humana, Antonio Marco Moles figura en ese grupo admirable de jóvenes creadores, todavía “figurativos” pero que saben aceptar las lecciones de la nueva estética no objetiva; que saben que el gran estilo, para todo linaje de arte, está hecho de renunciias*”<sup>22</sup>. Pero, tras obtener en 1973 el *Premio Bypsa* de Pintura, renuncia a todo tipo de concursos y premios y a diversas ofertas de galerías comerciales y permanecerá retirado en su estudio de Alquerías, del cual sólo saldrá para exponer puntualmente en algunas salas o museos, a las que nunca otorga ninguna concesión, donde se le permita mostrar su obra tal y como el la concibió desde un principio. Así es conocido el hecho de renunciar a trabajar para una galería madrileña que le obligaba a “alegrar” su cromatismo y a pintar paisajes. De esta forma realizará exposiciones individuales en algunas salas como: Sala Mateu, Centro de Estudios Norteamericanos, Ateneo Mercantil, Galería Estil, Niké, Galanis, El Ensanche (Valencia), Vayreda, Sarrió (Barcelona), Quatre Cantons (Burriana), D’Art-4 (Villarreal), Cànem (Castellón), Vichy (Francia), Palma de Mallorca, Ginebra (Suiza), también en Gandía o Almazora entre otros lugares; y colectivas, en las que ha compartido sala con artistas como Gimeno, Barón, Amat Bellés, Traver Calzada, Pilar Dolz, J. M<sup>a</sup>. Doñate, Luis Prades,

---

<sup>21</sup> Véase entrevista de GONZÁLVEZ, Pedro C., “Entrevista con Antonio Marco”, *Levante*, Valencia, 31-10-1962.

<sup>22</sup> Anónimo, “Antonio Marco Molés, pintor”, *Levante*, Valencia, 1964.

Vivó, Ripollés, Safont, Alegre Cremades, J. Américo, Luis Arcas, Ribera Berenguer, Alvaro Delgado, Manolo Gil, Genaro Lahuerta, J. Michavila, Nassio, Porcar, Vicens, Francisco Sebastián, Bronchú, Pedro Cámara, Monjalés, Pastor Plá, Perelló La Cruz, Puig Roda, Castell Doménech, Vidal Serrulla, Enric Mestre, Amparo Dolz o Progreso, entre otros. De entre ellas destacan la que realiza en el Ayuntamiento de Valencia en 1976, con el nombre de “*75 años de pintura Valenciana. 1901-1975*”, la del Museo de BB. AA. de Castellón, en 1980: Exposición “*80 Años de Arte Castellonense*”, la de 1982 en el Museo de BB. AA. San Pío V de Valencia titulada “*Artistas Castellonenses*” o la que se organiza en 1984 en el Centre Municipal de Cultura Antonio Maura de Castellón denominada como “*I Mostra de Pintura Castellonença*” o la “*I Bienal de Pintura de la Diputación de Castellón*”. También en 1986 le vemos en la Sala Parpalló en la muestra “*Pensionados de Paisaje*” de la Diputación de Valencia y en 1998 en la “*Exposición homenaje a la Sala Mateu*” en Reales Atarazanas de Valencia, sala en la que realizó varias exposiciones. En los últimos años destaca la entrañable muestra antológica que le dedica el Ayuntamiento de Nules de diciembre de 2007 a enero de 2008 (“*A. Marco y Perelló La Cruz. La expresión existencial*”), en la que comparte espacio con su gran amigo Vicente Perelló otro de los grandes artistas expresionistas del país. La obra de ambos también pudo verse en la concatedral de Santa María de Castellón en 2008 y 2009, con motivo de la muestra “*La luz de las imágenes*” donde se mostraba una selección del arte religioso castellonense desde el siglo XIII hasta la actualidad. Además su obra, repartida por todo el mundo, ha sido reproducida en diferentes publicaciones, pues ha sido objeto de estudio de diversos especialistas, algunos de los cuales incluso la han tenido presente en sus tesis doctorales.

También se conserva obra suya en el Ateneo Mercantil, Ayuntamiento y Diputación Provincial de Valencia, en la Caja Rural de Alquerías de Niño Perdido (Ciclo de dieciséis cuadros sobre la recolección de la naranja) y en la iglesia de la localidad, además de en numerosas colecciones privadas en España, Andorra, Holanda, Suiza, Inglaterra, Dinamarca y Francia, entre otros países. Esto pese a su negativa a donar obras a diferentes museos que se la han solicitado quizá porque si aquello que opina Saura es cierto: “*En este mundo de caos ético y estético, del triunfo del desorden –tanto en las artes como en las ciencias-, del descrédito de la vanguardia artística, del final de la utopía (...) del moribundo postmodernismo, del triunfo en las artes plásticas del neo-ready-made y de sus sucedáneos (...) del éxito del arte efímero y del chiste estético, de la primacía de la frigidéz sobre la pasión, de lo espectacular sobre lo*

*trascendente, de la estima del artista camaleónico en demérito del artista perseverante; en este mundo, en fin, del dominio de un pensamiento verdaderamente reblandecido y de la impotencia generalizada, asistimos paradójicamente al triunfo del receptáculo-fetichista, del espacio acotado receptor de la memoria, del templo de la nueva religión, del reducto de la imaginación de la experimentación y de la utopía, del barómetro de la moda, del jardín de las delicias y de los suplicios, es decir, del museo y de su sorprendente proliferación*<sup>23</sup>; la obra de Marco no sería la idónea para entrar en uno de esos mausoleos, donde su condición de “criptoartista”<sup>24</sup> u *outsider*, le impediría moralmente entrar. Precisamente el pintor de Felanitx, Miquel Barceló, ha destacado el hecho de que cada vez haya más artistas que quieren trabajar menos para museos y más en espacios religiosos, pues: “*En las iglesias se respira más espiritualidad que en los museos que se han convertido en Disneyland, en un mercado*”<sup>25</sup>.

Por otra parte, Perelló, también desarrolla una trayectoria similar. La ilusión en sus comienzos, se irá tornando, como en el caso de Marco, en desilusión al experimentar la verdadera y drástica realidad del mundo del arte. Así, a finales de los sesenta cesa en su participación de premios, concursos o exposiciones. Será en los años cincuenta y principios del siguiente decenio cuando mantiene una cierta presencia en el panorama artístico valenciano. En los años 1956 y 1957 es primero en el *XV Salón Universitario* y medalla de oro en el *IV Salón de Arte Benimar* de Valencia con su obra “**Retrato de Sol Giner**” (nº 4), así como premio honorífico “*Senyera*” del Ayuntamiento de Valencia, con su “**Opus 10 nº 3 de Chopin**” (nº 9). Además es pensionado de escultura por la Diputación Provincial de Valencia en 1961. En el mismo año es becado en París por el Gobierno Francés, ampliando estudios en la *Academie de la Grande Chaumier*. Durante este período expone obra en la galería de arte *Tedesco* en la capital francesa. También viaja a Florencia y Roma. Así mismo en esta época, además de en numerosas muestras individuales y colectivas, participa en la primera y segunda exposición de Escultura Mediterránea de Alicante, en el primer Certamen Nacional de Escultura del Palacio del Retiro de Madrid y más tarde en 1968, en la Exposición Nacional de Escultura de Bellas Artes, con su obra “**Beso**” (nº 18). Tras su retiro voluntario participará en escasas exposiciones<sup>26</sup>, entre las que destacan las

---

<sup>23</sup> SAURA, Antonio, *Fijeza*, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, Barcelona, 1999, p. 351.

<sup>24</sup> Como le catalogaría Nelo Vilar.

<sup>25</sup> Documental sobre su obra en la catedral de Mallorca “*El milagro de los panes y los peces*”.

<sup>26</sup> En realidad tres aisladas muestras en solitario en Vila-Real (Galería D’Art 4), Alacuas y Valencia (Galería del Palau).

realizadas con su serie “*Las siete palabras*” en la Casa de la Cultura de Chiva (Valencia) en 1994, en el Museo de Historia y la Caja Rural de Nules (Castellón) en 2004, “*2/3 Dimensiones*” en la Casa de la Moneda de Madrid en 2006, y, como hemos dicho, en la Casa de la Cultura de Nules (2007) y en la Catedral de Castellón en 2008-2009 formando parte de la muestra “*La luz de las imágenes*”<sup>27</sup>. También se podría reseñar aquellas muestras de cariz claramente sentimental en las que participa, a partir de 1983, junto a sus compañeros de promoción, reunidos en el “Grup Moure”, con motivo de celebrar sus bodas de plata<sup>28</sup>.

Sus obras se han enclavado en diferentes espacios públicos de localidades como Landau-Pflaz (Alemania), Alsasua (Navarra), Ceutí (Murcia), Nules (Castellón) o Alboraya y Chiva (Valencia); también en edificios eclesiásticos en Teruel, Barcelona, Montcada, Linares, París o Valencia. Pero además en 2004 hará donación al Museo de medallística “Enrique Giner” de Nules de dieciocho esculturas y treinta dibujos, legado que ampliará posteriormente, en 2005, con treinta y cuatro nuevas esculturas y ochenta y siete dibujos; y en 2008 con treinta nuevas esculturas así como una nueva serie de dibujos, entre otros documentos. El consistorio nulense le nombrará el mismo año Hijo Adoptivo de la localidad<sup>29</sup>.

Como pudimos comprobar en la exposición antológica que dedicó a nuestros dos autores el Ayuntamiento de Nules, entre diciembre de 2007 y enero de 2008, en la que se mostraban algunas de sus obras más representativas, es patente como ambos mantendrán, a lo largo del tiempo y a pesar de su evolución, un lenguaje ecléctico, muy de su tiempo, muy personal, con unas formas alejadas de la superficialidad. Ambos deformarán los rasgos para vigorizar la expresión, en un proceso de simplificación, donde el detalle accidental desaparece, en un afán por captar lo “esencial”. Destacará la gran capacidad de nuestros artistas para captar esos infinitos matices que dibujan el sinnúmero de pasiones del ser humano con el fin de plasmar su más adusta y trascendente problemática. Por eso, pese a esa notable abstracción formal, ninguno

---

<sup>27</sup> Cuando se inaugura esta muestra el escultor ya ha fallecido.

<sup>28</sup> El “Grup Moure” lo fundan en 1983 un grupo de licenciados en Bellas Artes, para celebrar las bodas de plata de su promoción (1954-58), estos exponen sus obras a lo largo de tres años en Valencia, Gandía, Castillo de Peñíscola (patrocinada por la Excm. Diputación Provincial de Castellón), Museo Nacional de Cerámica “González Martí” (patrocinada por la Consellería de Cultura de la Generalitat) y en la sala de Exposiciones de la Casa Valencia en Madrid. En 1990 con una exposición en la Caja de Ahorros de Torrente concluye la trayectoria de este grupo, integrado por los antiguos compañeros de San Carlos, pintores y escultores: Agustín Alegre, Isabel Artola, Carmen Andreu, Asunción Bosch, Rafael Bosch, Elisa Calabuch, Víctor Cardells, Seta Catalá, María Chenovart, José Ángel Dies (Diesco), Rosa Fagoaga, Eusebio Ferrer, José García, Manuel Gimeno, Mari Sol Giner, Vicente Giner, Enrique Mestre, Amparo Moliner, María Roca, Begoña Zabaleta y nuestro escultor Vicente Perelló La Cruz)

<sup>29</sup> También ha sido nombrado “Amic D’Or” 2000 en Bellas Artes por la asociación cultural “Amics Del Marítim” de Valencia, y “Socio de Honor 2002” por la Asociación Cultural “La Tertulia” de Chiva.

perderá los contornos narrativos y definatorios, manteniendo una figuración no convencional y de gran interés; lo que les hará avanzar, muchas veces, a contracorriente, ajenos a las diferentes sacudidas estéticas que impulsa el mercado. Sin dejarse llevar por el espejismo de lo nuevo, en una difícil aventura solitaria, que han pagado muchas veces con un injusto olvido.

*“Antes que ser artista hay que ser ciudadano (...); los artistas deben trabajar para el pueblo. Sólo éste es digno de ser su juez. El arte, y muy en especial el arte plástico, debe ser un medio de consagrar los altos pensamientos, los únicos que pueden ayudar al progreso de la humanidad”<sup>30</sup>. David D'Angers.*

---

---

<sup>30</sup> Cit. por A. Marco en *Catálogo* Galería Terra, Castellón, diciembre 1979 a enero 1980.



“*Beso*”. (Imagen nº 18. Perelló)



*“¡Oh llama de amor viva,  
que tiernamente hieres  
de mi alma en el más profundo centro!  
Pues ya no eres esquiva,  
Acaba ya sí quieres,  
Rompe la tela de este dulce encuentro”*<sup>31</sup>. San Juan de la Cruz.

“*Aprender a observar la naturaleza ha sido lo más importante en mi vida*”, manifestó en su día Henry Moore<sup>32</sup>. Precisamente esa cualidad de saber ver, de prestar atención a lo esencial es lo que distingue al artista, como hemos mencionado en la primera parte, del resto de los mortales. Observar, aprender, reflexionar, es precisamente lo que hace Perelló cuando marcha a París pensionado por el gobierno francés, en abril de 1961. Lejos de encerrarse todo el

---

<sup>31</sup> Poema “*Llama de amor viva*”.

<sup>32</sup> RUNCIE, James (Productor y Director), “*Henry Moore. Esculpiendo una reputación. 1945-1986*”. BBC, Londres, 1998.

día en la Academie de la Grande Chaumier, donde debe ampliar estudios, y en el Pabellón Español Universitario, durante tres meses se dedica a conocer París a fondo, a examinar sus gentes, sus calles, su cultura, sus galerías de arte, sus museos y sus monumentos. Ésta va a ser para él una experiencia muy enriquecedora, que le marcará profundamente. Supone su “bautismo de sangre y fuego”, pues por primera vez en su vida se encuentra solo, aislado ante sí mismo. Además el contacto con otra cultura, con otra realidad, con una civilización más avanzada, va a resultar deslumbrante y crucial para él, dejando secuelas en su forma de ver la vida y por supuesto en su obra. Conoce la libertad, conoce otro ambiente, otra moral y fruto de estas vivencias se va a producir un cambio importante en su repertorio temático. Por primera vez aparecen los “Besos” y las “Parejas de enamorados”. Aquello que ve en París y tanto le ha impactado, para él es un emblema de libertad, que inmediatamente lleva a su escultura.

Una anécdota ilustra este cambio de mentalidad entre un país avanzado, como es Francia, y el nuestro sumido aún en la época más que oscura, en todos los sentidos, del franquismo. Uno de los días de su estancia en París, se reunió con el gran trotamundos Alfons Roig<sup>33</sup>, que entonces venía de uno de sus numerosos viajes a Alemania y se disponía a pasar varios días allí, para visitar a todos sus conocidos, que no eran pocos. Ambos se desplazaron a un cine a ver dos películas de Luis Buñuel, dos grandes obras de arte que estaban censuradas en nuestro país, “*Los Olvidados*” y “*Un perro Andaluz*”, film surrealista que ha servido de inspiración a pintores como Max Ernst, como queda patente en su cuadro “*Edipo Rey*”. Momentos antes de empezar, en la fila de delante de ellos una pareja de enamorados se encontraban fundidos en un largo beso y apenas les dejaban ver la pantalla. Ésto llamó la atención de ambos, ya que en la España

---

<sup>33</sup> En los años 50 Alfons Roig comienza a viajar por diferentes países de Europa, como son Suiza, Francia o Alemania, con la intención de conocer el arte más en voga que se está desarrollando en estos momentos fuera de la península. Doro Balaguer, en un artículo del periódico *Levante* (Viernes 14 de mayo de 1.999), señala respecto a Roig “Aquest anava sovint a París, on coneixia pintors de prestigi, visitava exposicions i seguía els moviments més actuals”. Más detalles sobre su pasión viajera y sus contactos con los artistas de vanguardia, aparecen en el catálogo: FUSTER, Joan y otros, *Alfons Roig i els seus amics* (catálogo). Diputación de Valencia, Valencia, julio 1988.

reprimida de los sesenta esta escena hubiese sido considerada pecaminosa. Pero lo que más les sorprendió es que cuando la película iba a empezar, ambos se separaron y no volvieron a besarse mientras duró el film. Contrariamente a lo que podía ocurrir en cualquier cine español, los jóvenes se besaban a plena luz, pero luego en la oscuridad ponían toda su atención para ver esa película de carácter cultural. La célebre fotografía “*El beso ante el Ayuntamiento de París*” y otras similares de Robert Doisneau, tomadas unos años antes de que Perelló hiciera este viaje, ilustra el ambiente de este recién descubierto lugar lleno de escenas encantadoras, en el metro, en el Sena, e.t.c.

Así cuando regresa de París, además de trabajar con otros materiales, sobre todo con cemento, por supuesto va a abordar una nueva iconografía. En este nuevo momento de su evolución no se enfrentará prácticamente al tema religioso, en un largo periodo, si no es por encargo; y una de las primeras obras que abordará será “*Beso*”. Lo hará en 1962 en su estudio del Cabañal, moldeando una imagen que fue posteriormente fundida en bronce, en 1968, expresamente para trasladarla a Madrid y que participara en la exposición Nacional de Bellas Artes, precisamente en la última edición de este certamen. En ese periodo también concibió otras obras de parejas de amantes en su estudio del Cabañal, como la “*Pareja asomada al infinito*” o “*Beso II*” (nº 19 y 20). Más adelante, ya en los noventa, volverá a incidir en esta temática con “*Beso III*” o “*Beso IV*” (nº 119 y 120) y en dibujos como “*Beso*” (nº 118), donde se aprecia un cambio estilístico considerable. En ellas se puede admirar ese espíritu sintetizador, la simplicidad de la línea y la extrema depuración de los volúmenes que caracterizará su producción. Hace gala de una verticalidad gótica, como Mestrovic o Lehmbruck, de una estilización que confiere a las obras una gran expresividad, una espiritualidad sobrecogedora, no en vano señalaba Luc Peire que es necesario el eje vertical para expresar valores morales.

El “*Beso*”, como estas otras esculturas que he citado, como hemos insinuado, podríamos emparentarlas con otras obras vinculadas al ámbito de lo sagrado, que son la mayor parte de las que realiza ahora. De hecho, José H. Verdú hace el siguiente comentario sobre esta composición, de su primera época: “*Para que entiendan hasta dónde llega lo sagrado en la obra de Perelló: Nuestro*

*escultor ha tratado el tema, aparentemente profano, el beso. Cuando tengan ocasión, échense una mirada a esa escultura, y no hace falta que me contesten. En ella no se representa un beso, ni erótico, ni sensual, ni de cariño. Allí se esculpe el “Beso” absoluto, el infinito. Allí está lo trascendente, lo sagrado; allí está Dios*<sup>34</sup>. Teniendo en cuenta su condición de sacerdote, creo que sobran más comentarios.

Siempre dentro de su mensaje humano, esta unión está más cercana desde luego al “*Beso*” de Brancusi, que al famoso beso lleno de erotismo de Rodín, más carnal, por ejemplo, y que también estuvo censurado en su época. Aquí el contacto corporal, la fusión de dos seres se encuentra en otra línea, en otra galaxia, es pura poesía del infinito cósmico. Este gesto, es una comunión que va más allá de las apariencias, es una comunicación espiritual dirigida a toda la humanidad. Aquí demuestra Perelló que está dotado de esa facultad de poetizar que Schlegel atribuía románticamente al “genio”. El alemán también afirmó que “*toda relación del ser humano con lo infinito es religión*”<sup>35</sup>, con lo cual no sería descabellado afirmar que esta obra, como tantas otras, estaría dentro de la orbita de lo sacro; al fin y al cabo, que es arte sino un instrumento hacia la trascendencia, como manifestó Hegel.

La audaz deformación despierta en el espíritu análogas resonancias místicas y responde a una aspiración hacia lo incorpóreo, hacia lo abstracto, que veremos en próximas realizaciones más adelante. Desde luego esta obra desprende una gran espiritualidad que la aleja de todo contacto con lo terrenal, con lo profano, el beso no tiene malintencionalidad, ni caracteres eróticos o sensuales<sup>36</sup>. En este punto, podemos, citar la opinión de Bozal, que, hablando de la obra de Rothko, subraya que el carácter místico de las obras, no es porque lo representen, sino porque lo provocan; algo así sucedería con esta escena amorosa.

---

<sup>34</sup> VERDÚ CANDELA, José Hilarión, “Vicente Perelló La Cruz” (*Catálogo exposición “Las Siete Palabras”*). Ayuntamiento de Chiva, Chiva (Valencia), 1994.

<sup>35</sup> ZAMORA, José A., “Estética y religión”. En XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003, p. 358.

<sup>36</sup> En realidad, el beso, viene a ser una acción que simboliza la unión mutua. Al ser la boca el órgano de expulsión del aliento, que se ha considerado siempre la materialización del espíritu, el beso en la boca será una comunicación de un espíritu a otro, será un acto sobre todo espiritual.

Como destaca Jaume Flaquer, “*el tema del amor es un tema fundamentalmente romántico. El amor visto como un medio para llegar a la unificación*”<sup>37</sup>, como esa misteriosa relación que transforma lo que está separado en un mismo ente, y que hace referencia, por otra parte, a la gran dualidad que rige el universo, en concreto el universo de lo humano, la otredad, el doble, la división de la conciencia de la que habla Blake (de la que iremos hablando) y que desgarrar el alma romántica, la tensión entre razón y sentimiento que sólo logra armonizar el arte que, como dice Read, nos hace conscientes de la existencia<sup>38</sup>, que resuelve la lucha entre la voluntad de morir y la de vivir, entre la conciencia individual y el inconsciente colectivo. Insiste Russoli en que crear una nueva forma significa “*proponer una clave diferente de la verdad para que podamos percibir las metamorfosis por las que pasa la presencia única, eterna, de esta verdad en su relación con las culturas y los individuos; significa reconciliar sujeto y objeto sin permitir que uno prevalezca sobre el otro, en la convicción de que ambos son componentes indispensables de la vida. Ser artista es creer en la vida*”<sup>39</sup>. De esta forma vuelve a reivindicar la visión romántica del artista como genio creador, de la que hablaremos más adelante, como chamán, como generador de vida, como visionario, como místico, como el ser dotado para profundizar en lo esencial, en lo absoluto, en las verdades sublimes y darles una misteriosa expresión poética. Casi como un mago capaz de dar una representación objetiva a las intuiciones más profundas de la mente, que no son racionales pero sí conmovedoras y decisivas<sup>40</sup>. Se produce, pues, una especie de teologización del arte, como la que propugnaba Schiller, que carga sobre la subjetividad individual una sobredimensionada tarea histórica. Se impone la

---

<sup>37</sup>FLAQUER, Jaume, *Hegel y el romanticismo: La importancia de la relación*, [www.fespinal.com/espinal/itf/llibitf/itf31.rtf](http://www.fespinal.com/espinal/itf/llibitf/itf31.rtf), p. 20.

<sup>38</sup> READ, Herbert, *Al diablo con la cultura*. Ahimsa, Madrid, 2000, p. 187.

<sup>39</sup> RUSSOLI, Franco y otros. *Henry Moore. Exposición retrospectiva* (Catalogo exposición). Madrid, mayo a agosto 1981. Ministerio de Cultura. Madrid, 1981. p. 20.

<sup>40</sup> Como señala Flaquer: “La filosofía tiene que ser filosofía mitológica para transformar a los filósofos en filósofos sensibles. Entonces reinará la unidad perpetua entre nosotros. Ya no veremos miradas desdeñosas, ni el temblor ciego del pueblo ante sus sabios y sacerdotes. Sólo entonces nos espera la formación igual de todas las fuerzas, tanto las fuerzas del individuo (mismo) como de las de todos los individuos. No se reprimirá ya fuerza alguna, reinará la libertad y la igualdad universal de todos los espíritus. Un espíritu superior enviado del cielo tiene que instaurar esta nueva religión entre nosotros; ella será la última, la más grande obra de la humanidad” (FLAQUER, Jaume, “Hegel y el romanticismo: La importancia de la relación”, [www.fespinal.com/espinal/itf/llibitf/itf31.rtf](http://www.fespinal.com/espinal/itf/llibitf/itf31.rtf), p. 25).

visión del arte como representación de lo infinito, como emanación del absoluto y al genio la misión de llevar a cabo la unidad entre finitud e infinitud; unión que hace mediante el símbolo que es, como diría D'Angelo, la fusión perfecta de la forma y el contenido, "...connota fundamentalmente desequilibrio, hiato, entre lo finito y lo infinito: intenta expresar lo infinito en lo finito, pero lo hace a partir de la incongruencia de la esencia y de la forma"<sup>41</sup>. Precisamente, como señala Solger, el arte es capaz de resolver el conflicto trágico "*entre la infinitud del todo y la inevitable finitud de la existencia humana*"<sup>42</sup>.

Gadamer, habla de lo simbólico como momento mágico, religioso<sup>43</sup>, al fin y al cabo, como subraya Cassirer: "*El arte, al lado del lenguaje, el mito y la religión es parte del universo simbólico*"<sup>44</sup>. Así pues, si analizamos más profundamente esta obra, aparentemente "amable" o apolítica, vemos que también aparece oculto lo siniestro, tras la máscara dulce, emerge su verdadera faz, una realidad más amarga, con una profunda carga crítica. Esta escultura es una muestra de hasta donde llega su capacidad de observación. Precisamente esa cualidad de saber ver, de prestar atención a lo esencial es lo que distingue al artista, del resto de los mortales<sup>45</sup>. Observar, aprender, reflexionar, es precisamente lo que hace en su época de estudiante, cuando viaja pensionado a París. Conoce otro ambiente y otra moral que la España reprimida de aquella época, una civilización más avanzada que le deslumbra.

Allí tiene la ocasión de visitar a artistas españoles allí establecidos. Una de estas primeras visitas, será a la casa estudio del escultor Julio González en Arcueil, invitado por la hija de éste, la pintora Roberta González, con la que establecería una cordial amistad. Incluso ésta llega a regalarle un par de serigrafías de su padre. De esta relación podemos relatar una bonita anécdota: La primera obra de Julio González que entró al país lo hizo de mano de Alfons

---

<sup>41</sup> D'ANGELO, Paolo, *La estética del romanticismo*. Visor, Madrid, 1999, p. 175.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 205.

<sup>43</sup> PÉREZ CARREÑO, Francisca, "Estética e historia del arte". En Xirau, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003, p. 381.

<sup>44</sup> VILAR, Gerard. "La filosofía de la cultura". En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol II*. Antonio Machado Libros S.A., colección "La Balsa de la medusa". Madrid, 2004, p. 385.

<sup>45</sup> *Aprender a observar la naturaleza ha sido lo más importante de mi vida*, manifestó Moore en cierta ocasión.

Roig, era una *Cabeza*, sin ningún título, pero Roig le dió un sentido religioso y la interpretó como una cabeza de Cristo. Ésta se la entregó Roberta González, como menciona el sacerdote en sus *“Cuadernos de París”*, el sábado 29 de septiembre de 1956 *“Me quedé como sin sentido cuando espontáneamente me regala un dibujo, el que quiera de su padre. Dos condiciones, a mi muerte que vaya a un museo y que le envíe foto del dibujo pues no tiene”*<sup>46</sup>. Según señala el clérigo, la pintora le dijo: *“La primera obra que entra en España y es usted el que la lleva”*. Y añade *“Le doy el dibujo egoístamente, para que se acuerde como sacerdote de mi padre”*<sup>47</sup>. La primera noche que pasó el dibujo aquí lo hizo en casa de Perelló, fue el primero que la vió en nuestro país. Alfons Roig se la confió para que la llevase al día siguiente a que le sacasen unas fotografías. Cuando Perelló va a París y se entrevista con Roberta, por deferencia, ella le regala esas dos serigrafías, una de ellas, precisamente, la de esa *cabeza* que hoy en día es propiedad de la Diputación<sup>48</sup>. Esa *Cabeza* de Julio González estaba fechada por los años 1939 al 1942, cuando estaba pasando una etapa muy dramática, y de ella a Perelló le impresionó su sentido religioso y dramático, pero ¿es porque González tenía ese sentido religioso o por que nuestro artista la veía así? Porque él no pone nunca un título a esa obra, ni jamás se ha dicho que eso sea una cabeza de Cristo, sin embargo tanto Perelló como el propio Roig la interpretaron así y le dieron ese significado, aun sabiendo que ese sentido seguramente no está presente en la obra de Julio González. Aquí podemos observar otro ejemplo de obra que puede haber estado hecha con una intencionalidad profana, y en cambio como resultado de la elaboración nos ha dado una sensación religiosa.

En París conoce también a otras grandes personalidades del mundo de las letras y del arte, son españoles exiliados como Bustelo, Tuñón de Lara, Sánchez Ferlosio o el escultor Baltasar Lobo, e incluso toma contacto con el gobierno español en el exilio, lo que constituyó para él una experiencia entrañable, *“allí se respiraba una gran religiosidad, en el sentido devoto con que abrazaban aquella*

---

<sup>46</sup> En *Cuadernos de París reproducidos en* FUSTER, Joan y otros, *Alfons Roig i els seus amics* (catálogo). Diputación de Valencia, Valencia, julio 1988, p. 62.

<sup>47</sup> *Ibíd.*

<sup>48</sup> Véase FUSTER, Joan y otros, *Alfons Roig i els seus amics* (catálogo). Diputación de Valencia, Valencia, julio 1988.

*bandera republicana, estaban llenos de españolismo auténtico, hombres y mujeres conservaban un gran ímpetu y mantenían firme la esperanza de la caída del régimen franquista y la vuelta a su país”.*

También en la capital francesa estudia las distintas corrientes artísticas que dominan el ambiente y que todavía no han podido entrar en España, puede observar en directo las obras de los grandes creadores del arte vivo. Es curioso, ahora se encuentra en el centro neurálgico donde confluyen todos los artistas y todas las vanguardias, en la capital europea de la cultura, sin embargo no sufre una influencia destacable de una persona o de un movimiento, sino de ese ambiente que se respira allí y que le ha cautivado. Así, su obra no padece ningún cambio radical, no se puede hablar de un antes y un después de su viaje a la ciudad del Sena; es más, allí sigue dibujando, con su característica habilidad, las mismas *cabezas* transidas de dramatismo, de la misma forma que hará a la vuelta, sólo su repertorio iconográfico, como hemos visto, sufrirá un cambio considerable. De todo el arte que ve allí, lo que más le atrae es la escultura de Julio González. Pese a la impresión que le produce la obra del escultor catalán, no se deja influenciar por su forma de hacer y sigue dibujando de la misma forma que lo hacía antes de su viaje, con los mismos trazos rectos, que a alguien le podrían parecer similares a las formas cubistas de algunos dibujos de González<sup>4950</sup>.

---

<sup>49</sup> Otros escultores que han ido pensionados a Europa, sí han recogido las influencias de los grandes maestros, así por ejemplo Salvador Aldana comenta respecto a Esteve Edo que “*en París recoge las experiencias de Zadkine, mientras en Roma se impregnará de clasicismo y espiritualidad trascendente grecorromana, y en Florencia de la firmeza y melancolía de Donatello. Ésto es una variable continua...*” (ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *José Esteve Edo*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, nº 105, Madrid, 1975, p. 63.). También Alfonso E. Pérez Sánchez señala a este respecto “*José Esteve Edo, incorpora algunos elementos postcubistas tras su estancia en París, donde conoce a Zadkine*” (AA.VV. “Valencia”. Col. *Tierras de España*. Noguer. Madrid 1985, p. 377).

<sup>50</sup> Respecto a esta similitud que alguien ha podido ver y a la que hacíamos referencia anteriormente, en cuanto a las formas de algunos dibujos de nuestro artista y González, hay una anécdota muy contundente: Cuando un amigo de Perelló, canónigo gran entendido en arte, Ramón Arnau, actualmente deán de la Catedral de Valencia, vió el dibujo de *Cristo (18)* que Vicente había ejecutado en París, en una exposición de los pensionados del gobierno francés de todos los países (Ver Catálogo Exposición Pensionados del Gobierno francés. Ministerio de Asuntos extranjeros y Ministerio de Cultura. París, junio de 1961. En esta exposición en la galería “*Tedesco*”, que se desarrolló del 13 al 30 de junio, participaron un total de 26 artistas de diferentes países del mundo. España estuvo representada por Palau-Ferre, y por Vicente Perelló La Cruz.), dijo nada más verlo, que en esa obra veía una influencia clara de González, aconsejándole que huyera de toda influencia exterior. Perelló en ese momento se sintió molesto, porque aquello no era resultado de ninguna influencia del inventor de la escultura en hierro,



Para él aquello que ve en París y que tanto le impacta, es un emblema de libertad que lleva a sus esculturas. Esa libertad que fue la bandera del hombre romántico, que fue aliento y espíritu; la libertad absoluta que preconizaron los idealistas y no es solo social, sino también entra en la particularidad, esa que permite llegar al absoluto, al sitio donde se encuentra la vida y que tiene un destino trágico escondido, como insinúa Flaquer<sup>51</sup>. Según Schiller la emancipación del ser humano debe ser una revolución total en su forma de sentir para que una revolución en el mundo exterior pueda dar cumplimiento a los ideales de libertad, igualdad y fraternidad. Estos ideales son los que subyacen en la plástica tanto de Marco, como de Perelló.

De esta forma los amantes de Perelló, nos remiten a los protagonistas de la novela *1984* de Georges Orwell y que cita García-Viñó: “*miembros de una sociedad en la que los postulados del materialismo dialéctico han sido llevados a sus últimas consecuencias. Los enamorados logran burlar la vigilancia a la que continuamente están sometidos por medio de aparatos que lo registran todo y salir a un paisaje de naturaleza estricta para entregarse a su amor y muta contemplación. Tan pronto como se saben fuera del radio de acción de los vigilantes mecánicos, los enamorados se besan. Y dice Orwell: Su beso había sido una batalla; su felicidad, una victoria; un golpe dado al partido; en definitiva, un acto político*”<sup>52</sup>.

Por otra parte, también evidencia esta escultura otro concepto de libertad, que consiste en la afirmación existencial del propio autor. El Ser-en-sí, la propia conciencia que se capta a sí misma, que descubre su propio “cogito”, su subjetividad dotada de conciencia y libertad. Sería como el descubrimiento de una verdad absoluta, la de la conciencia captándose a sí misma, que a la vez descubre su dimensión social. El hombre que se capta a sí mismo y se da cuenta,

---

como le ha denominado Jörn Merkert (29). A los pocos días el sacerdote le llamó y le dijo con toda convicción y rotundidad que puede que hubiese tenido una influencia, pero en ese supuesto, “La tuya es mucho mejor”. En realidad esa presunta influencia no se dió, porque Vicente venía dibujando ese mismo tema y con esos trazos rectos mucho antes de conocer la obra de Julio González. Desde luego, como cualquier artista de su edad, se sintió deslumbrado por la obra del genio, pero jamás estuvo dentro de su línea, ni se planteó nunca esa forma de producir una escultura con formas abstractas, síntesis del cubismo, constructivismo y surrealismo, y realizada con métodos industriales, sobre todo en hierro.

<sup>51</sup> FLAQUER, Jaume, “Hegel y el romanticismo: La importancia de la relación”, [www.fespinal.com/espinal/itf/llibitf/itf31.rtf](http://www.fespinal.com/espinal/itf/llibitf/itf31.rtf), p. 8.

<sup>52</sup> GARCÍA-VIÑÓ, Manuel, *Pintura española neofigurativa*. Guadarrama, Madrid, 1968, p. 91.

al mismo tiempo, que no puede ser nada sin el otro, sin todos los otros, que lo reconocen, que le aportan conocimiento sobre sí mismo, sobre su condición. Influido por el pensamiento existencialista, Marcel Paquet escribirá: “el ser humano no está jamás separado de los demás, sino que esencialmente es un ser con los demás, es decir, un ser que al carecer de los demás carece ciertamente de él mismo, sintiéndose insuficiente”<sup>53</sup>. Como decía el propio Sartre, el hombre no puede ser un ser aislado, toda elección debe contar con el otro, el cogito individual sólo tiene una noticia de sí mismo en la medida en que el otro le capta, le valora, le estima o le detesta; todo proyecto individual, es universal. Siempre contamos con el otro, pues necesitamos de sus juicios, sus complicidades y rechazos para ser conscientes de la totalidad de nuestras dimensiones, para ser, para conformar nuestra propia identidad, ha de ser-en-sí y para-sí; también ser-para-otro. Este filósofo existencialista, también reclama la libertad consustancial a nuestro ser, para decidir lo que es él y lo que son los otros, para elegir aquellos valores con los que desarrollar conscientemente su proyecto vital. Un proyecto individual que, huyendo de todo determinismo, será un compromiso con el resto de la humanidad. Su elección, moral será un ejercicio de invención, de libertad creativa. Así pues, esta obra de Perelló, además de hacer patente el imperativo socrático del “conócete a ti mismo”, será el reconocimiento de la libertad como fundamento de todos los valores, el resultado de la búsqueda de la libertad individual, que traerá consigo una reivindicación de la libertad colectiva, objetivo trascendental que dará sentido a su existencia. Esta obra manifestará la unión de su propio universo individual, con el universo humano, la superación de la subjetividad, para proyectarse fuera de sí mismo, para existir en los demás; para comprometerse con los demás, hasta el final.

Aunque no tan evidentemente como en Marco, se intuye pues, en la producción de Perelló, una estética moralizadora. En ella se da la conexión de la moralidad y la sensibilidad<sup>54</sup>. Se podrían comparar sus formas de hacer, por hacer un símil, más o menos afortunado a las abstracciones de Blake que siempre

---

<sup>53</sup> PAQUET, Marcel, *Zúñiga. La abstracción sensible*. Del Equilibrista. México, 1989, p. 64.

<sup>54</sup> Como dice Flaquer: “En las obras de arte las ideas racionales morales se sensibilizan”. FLAQUER, Jaume, “Hegel y el romanticismo: La importancia de la relación”, [www.fespinal.com/espinal/itf/llibitf/itf31.rtf](http://www.fespinal.com/espinal/itf/llibitf/itf31.rtf) p. 26.

son reveladoras de la doble dimensión subjetiva de la conciencia, mientras que las de Wordsworth ocultan mucho más de lo que revelan. Como dice Jarque, “Wordsworth había conseguido modular una visión aparentemente universalista, es decir, capaz de remitirse a nociones ilustradas de fraternidad universal y de valores éticos compartidos, sin comprometer ni un ápice su visión de la subjetividad más extrema como fuente del conocimiento y de la acción”<sup>55</sup>; algo que reclamó en su día Piet Mondrian: “lejos de ignorar la naturaleza individual del hombre o de perder la nota humana, el arte puramente plástico es conciliación de lo individual con lo universal”<sup>56</sup>. Al fin y al cabo, como destacó Wackeroder: cada uno “saca fuera de sí sus imágenes” y “expresa su interioridad como puede y debe expresarla”<sup>57</sup>.

Con su mirada compleja del mundo y de nosotros mismos, con su mirada universalista, ambos intentan captar las emociones, el carácter interior, intentan dibujar lo esencial de la naturaleza humana, algo que sólo pueden hacer los poetas, como diría Wordsworth, porque “El poeta es un hombre que siente más vivamente que los demás hombres, que tiene una sensibilidad más amplia y que, sobre todo, tiene una capacidad mayor para expresar los pensamientos y los sentimientos que en él se producen”<sup>58</sup>.

La poesía, el arte, será, según Novalis, la “representación del espíritu”. El poeta es capaz de superar la alienación-mirada fenomenológica que capta la interioridad-tránsito al pensamiento complejo donde se unen mente y cuerpo.-acceder a la mente universal, a todos aquellos saberes trascendentes, los arquetipos, que la experiencia ha depositado en el inconsciente colectivo. Es capaz, como el místico, de tomar contacto con algo que sobrepasa nuestra dimensión individual, de despertar, de sacudir conciencias, de iluminar. Los amantes de Perelló se convierten pues, en un acto de resistencia, lucha o acción; en una plegaria, en un sortilegio, en una profecía que permite mantener abierto

---

<sup>55</sup> JARQUE, Vicente, “Filosofía idealista y romanticismo”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p. 286.

<sup>56</sup> Cit. Por CASTAÑOS ALÉS, Enrique, “Pintura abstracta y romanticismo (Reflexiones sobre Kandinsky, Malévich y Mondrian)”. En *Diario Sur de Málaga*, 16-07-1988 (Paradójicamente, el mismo autor profecitará el fin del arte mediante su reabsorción en la vida misma).

<sup>57</sup> Cit. por D’ANGELO, Paolo. *La estética del romanticismo*. Visor, Madrid, 1999, p. 157.

<sup>58</sup> *Ibíd.*

el horizonte utópico. Como diría Adorno el beso se convierte en “una promesa de felicidad” (precisamente la definición que Stendhal dio de “lo bello”), será un presentimiento, esperanza.

Pero además, esa capacidad creativa del poeta, podría destacarla también esta escultura, pues como afirma Gillo Dorfles, tradicionalmente se ha asimilado a las formas sexuales, más o menos simbolizadas, los conceptos de divinidad, de arte (creación): “*La divinidad se identificaba con las formas naturales que contenían la máxima carga de vitalidad y de creatividad*”<sup>59</sup>. Y añade: “*significa sobre todo una identificación espontánea de facultades típicamente “creativas”: creatividad de la naturaleza, de la divinidad del hombre (...). El arte se identifica con la máxima creatividad natural y humana*”<sup>60</sup>.

Por último, otro elemento de rebeldía, será la búsqueda de unas formas novedosas, que huyen de la tradición. Ya en su época de estudiante se enfrentará con la realidad académica<sup>61</sup>, su forma de entender la escultura, diferente a la de algunos profesores, anclados en el más rancio academicismo. Tampoco el ambiente artístico que se respiraba fuera era muy alentador. Como ha señalado Agramunt, tras la década anterior que habían surgido en Valencia tímidos intentos de renovación a través de grupos como el Zeta (fundado en 1947, por un grupo de artistas con inquietudes renovadoras) y tertulias<sup>62</sup>, promovidos por algunos de los integrantes de la vanguardia de los años treinta, es a mediados de los años cincuenta cuando aparece un movimiento renovador que adquirió cierta notoriedad en España, “*un movimiento vanguardista valenciano*

---

<sup>59</sup> DORFLES, Gillo, *Las oscilaciones del gusto*. Lumen, Barcelona, 1974.p.108.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> Un artista valenciano, respecto a esta época, ha manifestado “*Als anys cinquanta, en acabar els cinc o sis cursos que completaven els estudis a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles, podies arribar a la conclusió immediata que sobre pintura no en sabies res.*

*De la pintura que es feia arreu del món en aquells moments ho ignoràvem pràcticament tot. Ben mirat, crec que a la València d'aleshores, de pintura contemporània només en sabien, amb bona informació i serietat, Alfons Roig i Joan Fuster*”. Y añade “*Els crítics d'art eren un desastre. Els professors de l'escola coneixien a tot estirar a Picasso, del qui feien afirmacions iròniques i grotesques. Fins i tot era complicat veure reproduccions de Braque, Gris, Kandinski o qualsevol altre, tot i figurar de feia anys en llibres d'arte i d'història. Més de cinquanta anys després que a la Història de la pintura s'hagués produït un tomb espectacular, sembla que, a València, ningú se n'adonava de la seua importància fora, como ja dic, de Fuster i Alfons Roig*” (Artículo de Doro Balaguer en Levante, Valencia, 14-05-1999).

<sup>62</sup> Véase REAL ALARCÓN, Manuel, *Historia de los libros de oro de las tertulias de Pintores y escultores Valencianos*. Ajuntament de Valencia, Valencia, 1985.

*comprometido con los nuevos lenguajes plásticos que surgían en el extranjero, pero también con un deseo de cambio social, cultural y político de franca oposición al régimen. Sin embargo la actividad artística dominante continuaba anclada en prácticas y formas de mercado decimonónicas y en géneros artísticos tradicionales cuyas temáticas abundaban en un prolongado anecdotismo de carácter localista, folclórico y decorativo”*<sup>63</sup>, mientras que ya han hecho su aparición artistas como Canogar, Millares, Manolo Gil, Saura, Feito y Sempere o Grupos como Parpalló o el Paso, las universidades, como el régimen, siguen encerradas en sí mismas, en el pasado, sin abrirse al arte nuevo, sigue vigente un inmovilista conservadurismo académico al que los estudiantes como Vicente le hacen la guerra. Como hemos visto, era todo un ambiente el que se vivía en Bellas Artes contra el academicismo. Es en esta época, en la segunda mitad de la década de los 50 cuando algunos escultores jóvenes valencianos, como Perelló, comienzan a explorar nuevas poéticas, predominando sobre todo los que se decantarán por las formas abstractas, como Andreu Alfaro o Eusebio Sempere, que son las que dominarán el panorama artístico hasta final de siglo.

---

<sup>63</sup> AGRAMUNT, Francisco, “La heroica trayectoria de Manuel Mora”. En De la Calle, Román y otros, *Mora Yuste. El pintor de Chiva* (catálogo). Graphic-3, Valencia, 2003, p. 35.

**“Toros en Brihuega”** (Detalle). (Imagen nº 18. Marco)



*“Si los lobos contagian a la masa, un mal día el rebaño se convierte en horda”*<sup>64</sup>.  
Jaspers.

Cuando vuelve de Ginebra, Antonio se marcha a Madrid, un año, antes de volver otra temporada a Suiza, a buscar fortuna. Es 1965 y consigue ganarse la vida como ilustrador y asesor artístico, e incluso realizando las viñetas cómicas de una conocida revista taurina: *“Fiesta Española”*, en la que trabajaba junto a Manolo Moles, un conocidísimo y televisivo periodista paisano y amigo suyo. Aunque no es aficionado a ese mundo (pues como veremos más adelante lo que le interesa del toreo son sus aspectos simbólicos que lo emparentan con el hombre y la utilización del animal como víctima propiciatoria), como forma de ganarse el sustento, el artista se dedica a visitar los cosos de Madrid y sus alrededores y a tomar apuntes de personajes del mundo del toro, como los que vemos en las ilustraciones 19 y 21, o de plazas y lances taurinos como los que vemos en la viñeta nº 20. De esta época, en la que se desplaza a diferentes cosos taurinos, como se constata en este lienzo **“Toros en Brihuega”** (nº 18), podemos ver algunas de esas ilustraciones de lances taurinos, o de retratos de toreros;

---

<sup>64</sup> Cit. por SABATO, Ernesto, *La resistencia*. Seix Barral, Barcelona, 2005, p. 29.

incluso también numerosos dibujos que se recogen en el volumen “*Tauromaquia*”, donde muestra su observación de este “arte” y su destreza en captar y llevar al papel de forma inmediata y automática unos gestos vertiginosos y singulares, como en el año 57 lo hizo Picasso en su “*Tauromaquia*” o Constantin Meunier.

En este óleo, del que vemos un fragmento en la imagen, que retrata el ambiente de la entrada a la plaza de toros de Brihuega, en Guadalajara, antes de una corrida, nos da una visión de la fiesta nacional, completamente diferente a la que se nos había ofrecido con anterioridad. Nada tiene que ver con los grabados que Goya realizó, inspirados por Moratín, pues nuestro artista sitúa el centro de atención, fuera del coliseo. No nos muestra el espectáculo sangriento, sino a aquellos que asisten a él, que serán los protagonistas de la composición. Vemos al público que espera para el rito ancestral, con sus rostros primitivos de perfil, como las efigies de los personajes que pueblan las escenas taurinas de los cilindros-sello mesopotámicos, de las gemas micénicas o de las estelas íberas. Una muchedumbre cuyos rasgos caricaturescos se asemejan a siniestras y misteriosas máscaras burlescas, groseras, que ostentan sonrisas sarcásticas, mordaces. Un gentío anónimo que cubre su cabeza con esa boina que uniformiza, que homogeneiza, que es, en este caso, como en el hábito, el tocado, que cubre la cabeza de las mujeres, símbolo de atavismo, de irracionalidad, de falta de libertad, pues oculta y oprime al espíritu, oscurece el intelecto. Una multitud oscura cáustica en la que flotan rostros toscos, que se aproximan al coso como autómatas, como los encaretados de Ensor; que muestran el aspecto más grotesco de la condición humana. La comitiva se transforma en masa informe, el individuo se transforma en el hombre-masa del que habla Ortega, aquel que no es capaz de vivir su propio destino, el que aparece aquí sometido y controlado por el estado, por sus fuerzas del orden, de represión a las que vemos bajar de los camiones, en una especie de simbólico desencajonamiento; como descienden las bestias hacia los toriles.

Entendiendo la masa como el conjunto de individuos sin identidad propia tomados como un todo. Se transforma este cuadro en una especie de denuncia de la incultura, en una parodia de la España profunda, en una llamada a la

razón, un grito de libertad como el de Zarathustra: “*iPara incitar a muchos a apartarse del rebaño, para eso he venido!*”. Es una reivindicación del artista como ser no alienado, como aquel que se individualiza que evita disolverse en la colectividad, en ese mundo oscuro, donde domina la ceguera.

Por otra parte, nuestro pintor dará siempre prioridad a la expresión sobre la técnica. Existe un claro desequilibrio a favor del espíritu y en menoscabo de la regla a la hora de manifestarse. La forma desatada de revelar sus emociones, el frenesí con que se emplean hace que los aspectos técnicos pasen a un segundo término, pues, como ha señalado Collingwood, “*La expresión es una actividad para la cual no puede haber técnica... En la medida en que una técnica es un medio para llevar a cabo un objetivo preconcebido, la técnica no puede ser la esencia del arte...Una persona que se expresa no puede ponerse en marcha teniendo en mente un objetivo definido preconcebido*”<sup>65</sup>.

Destaca el valor caligráfico de su gesto, en su dibujo muestra claramente su identidad, es un signo de identificación personal, sus manchas muestran la impronta de una actitud vital, su estado de ánimo y su personalidad. Cassirer ha destacado el carácter del dibujo como expresión de lo sensible, como un proceso espiritual de liberación de lo sensible<sup>66</sup>. Por una parte Marco se vale de todos sus conocimientos adquiridos para poder sintetizar aquello que le obsesiona y por otra, intenta mostrarlo sin condicionamientos, evitando aquellas reglas coercitivas, en una grafología singular y única. Su estilo, aparentemente impetuoso se basa en una asimilación profunda y práctica del proceso de pintar y en su capacidad para controlarlo. Le Corbusier exclamará: “*Había huido de las enseñanzas oficiales y, por tanto, ignoraba las reglas canónicas y los principios establecidos por las academias. Evadido del espíritu académico, tenía la cabeza libre y la nariz al viento...*”<sup>67</sup>, también Gauguin expresará: “*iQué afortunados eran los antiguos pintores que no tenían Academia!*”<sup>68</sup>; porque cualquier creador debe huir de cualquier norma que limite su imaginación, que le impida mostrar su espíritu en completa libertad, para descubrir explícita y contundentemente

---

<sup>65</sup> Cit. por RIDLEY, Aaron, “R.G. Cllingwood” en MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 88.

<sup>66</sup> GÓMEZ MOLINA, Juan José y otros, *Las lecciones del dibujo*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 434.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p.101.

<sup>68</sup> GAUGUIN, Paul, *Escritos de un salvaje*. Editorial MCA, Valencia, 2001, p. 25.



todo aquello que le conmueve, a través de formas que contengan todas sus impurezas e imperfecciones, sin retoques ni composturas, a través de caracteres propios. Porque, como han manifestado historiadores como Croce o Vossler, el gran creador no puede ser sometido a leyes lógicas; porque es necesario destruir, como señala María Bolaños, “*Salir de la sabiduría como de una terrible cáscara, como quería Marinetti, y librar al arte de la fétida gangrena de profesores, arqueólogos y anticuarios*”<sup>69</sup>. Destruir la tradición para que triunfe la propia individualidad, así el arte será síntesis, como afirma Marangoni, abstracción formal, estilo<sup>70</sup>.

Deja bien claro aquí su interés por diferenciar la verdad natural de la fotografía, como hicieron movimientos como la fenomenología y el expresionismo a comienzos del XX, dos modos, según Sánchez Ortiz de Urbina, de superación del positivismo a partir de una profunda desconfianza de la realidad, del mundo exterior. Ambos operaran en el sentido de un repliegue hacia el sujeto, imponiendo utópicamente el “sujeto absoluto”<sup>71</sup>. Marco reivindicará así, como Worringer lo hizo en 1908, la expresión como poder ilimitado del sujeto, pues como señaló Herbert Read, el arte no es mera destreza, aptitud para hacer, sino también actitud para expresar<sup>72</sup> y “*la función del artista en la sociedad moderna asemejase curandero o el brujo en las sociedades primitivas: es el hombre que hace de intermediario entre nuestra conciencia individual y lo inconsciente colectivo, con lo cual asegura la reintegración social*”<sup>73</sup>. El arte será forma significativa más forma simbólica, signo más símbolo, expresión de ideas, valores y sentimientos.

---

<sup>69</sup> BOLAÑOS ATIENZA, María, “*La tradición como desperdicio*” en Aznar, Almazán, Sagrario y otros, *Actas del X Congreso del CEHA*, UNED, Madrid, 1994, p. 114.

<sup>70</sup> MARANGONI, Matteo, *Para saber ver*. Espasa Calpe, Madrid, 1951, p. 70.

<sup>71</sup> SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo, *Estética y Fenomenología*. En, Bozal, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p. 125.

<sup>72</sup> READ, Herbert, *Al diablo con la cultura*. Ahimsa, Madrid, 2000, p. 13.

<sup>73</sup> *Ibíd.*, p. 14.



## 1.2. Lo característico.

“Lo que nace de una necesidad interior, lo que surge del alma, eso es hermoso”<sup>1</sup>. W. Kankinsky.

Como señala Pablo Oyarzun: “Perfectamente puede decirse que los principios de la revolución romántica que afectan a la tabla de las categorías estéticas reciben su sanción definitiva y sistemática en el pensamiento hegeliano. Dicha sanción concierne, en lo fundamental, a dos cosas: una es la inequívoca remisión de la belleza al mundo del arte. En la medida en que el principio de todo contenido verdadero es el espíritu, la manifestación estética de tal contenido sólo puede tener lugar en el arte y por medio de éste, como creación espiritual. Desde un comienzo declara Hegel la exclusión de lo bello natural del dominio de la ciencia estética: más alto que la naturaleza está la belleza artística, porque ésta “es la belleza nacida y renacida desde el espíritu...”<sup>2</sup>. Será algo así como sacar a la luz, lo que Kant, había llamado lo “impresentable”, la fuerza del acontecer, cuya visualización preocupará más a una buena parte de los grandes artistas, a partir del romanticismo, que los valores formales. Si el germen del cambio se halla en la Ilustración, con autores como Kant que revisa el estatuto de belleza tradicional o el barón de Montesquieu que nos avisa *Sobre los placeres de la sorpresa*<sup>3</sup>, con la revolución romántica, se cuestionará el estatuto de belleza tradicional, que condicionará la suprema determinación expresiva de la belleza en la “fuerza plástica de la persona”, también se pondrán en tela de juicio, los preceptos academicistas, proclamando la libertad de la imaginación y el rechazo a toda norma, a toda regla. El romanticismo, supondrá, como dice Esperanza Guillén, “el triunfo de la individualidad y de la libertad frente a la uniformidad estilística pretendida por las instituciones académicas...”<sup>4</sup>. Así pues, se valorarán otras nociones además de lo bello y

---

<sup>1</sup> Cit. por READ, Herbert, *Arte y alienación*. Ahimsa, Valencia, 2000, p. 135.

<sup>2</sup> OYARZUN, Pablo. “Categorías estéticas”. En MUGUERZA, Javier y otros, *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía. Estética*. Trota y Consejo superior de investigaciones Científicas, Madrid, 2003, p. 86.

<sup>3</sup> Montesquieu habla de que “esta disposición del alma que conduce siempre hacia objetos diferentes, hace que guste de todos los placeres que proceden de la sorpresa; sentimiento que agrada al alma por el espectáculo y la inmediatez de la acción, pues percibe o siente una cosa que no esperaba o de una manera que no esperaba” (Cit. por DE LA CALLE, Román, *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*. PUV, Valencia, 2009, p. 121).

<sup>4</sup> GUILLÉN, Esperanza, *Retratos el genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Cátedra, Madrid, 2007, p. 17.

lo sublime, como lo trágico, lo poético, lo cómico o lo interesante, lo nuevo, que será la médula del arte moderno.

Como resalta Moreno Sáez, *“El arte moderno supone una actitud definitiva con respecto al pasado. Cuando se replantea esto enseguida comienza un período histórico y filosófico en el que se inicia una dinámica en el proceso de contemporaneidad artística. Cuando la realidad comienza a enseñar sus miserias (Revolución industrial, hacinamiento, etc.) empieza el Romanticismo, una idea crítica con respecto al Neoclasicismo y una crítica al sentido del progreso, y en el terreno del arte comienza a haber una ruptura con respecto a los primeros pasos de la modernidad. El Romanticismo es la primera ruptura, que se opone al arte institucional que había difundido el Neoclasicismo, como un poder absoluto de la revolución”*<sup>5</sup>. Y añade, *“los románticos serían la primera Vanguardia del siglo XIX, por su antagonismo constructivo, que destruye para construir algo que es mejor. En sus imágenes critica el poder corrompido del mundo que no le gusta. Hay un idealismo que defiende con el color, la nueva composición llevado de la mano de Goethe, que plantea mayores rupturas con respecto al arte clásico. En el Romanticismo el pintor plasmará en sus pinturas sus propias impresiones, va a pintar para sí mismo, desligándose totalmente de la sociedad a la que estaba artísticamente comprometido con anterioridad”*<sup>6</sup>.

Con el final de la conciencia de un mundo estable, con la quiebra de la unidad espiritual y cultural del siglo anterior, se produce un grito de rebeldía frente a las instituciones, que sume a las personas en un caos total. Este malestar se traslada al mundo de las Artes, donde hay una ruptura estética y surgen las primeras Vanguardias. La revuelta trajo consigo una nueva concepción de la conducta del hombre que desembocó en el nacimiento del Arte moderno. Gran parte de los artistas modernos romperán con la tradición, con los temas mitológicos y religiosos o los abordarán desde otra perspectiva diferente; también con la representación. La pintura cobra valor por sí misma, se rompen las formas. A partir de aquí el artista buscará nuevas formas primitivas, o del arte infantil y cobrará valor la abstracción, la búsqueda de la esencia de la “idea”, esa a la que De Sanctis antepone al contenido y la forma; también el arte no intelectualizado, del inconsciente, que es donde Goethe dice que están las raíces del hombre, donde se refleja el alma, donde se mueven los instintos más salvajes.

---

<sup>5</sup> MORENO SÁEZ, Carmen. “El primitivismo en el Arte”, *Arte, individuo y sociedad*, n° 11, 1999. p. 189.

<sup>6</sup> *Ibíd.* p. 190.

Herederos de toda esa corriente insurrecta que permanece a través del tiempo, nuestros artistas intentarán expresar, sin cortapisas, sin artificios, las estructuras nacidas de su fértil imaginación creadora, su impronta, su carácter, sus emociones ante el universo que les rodea, algo que desde luego ha sido una constante en su dilatada carrera, hasta la actualidad. Esta será una actitud plenamente romántica, si entendemos el término “romántico”, de manera similar a como lo designaron los hermanos Schlegel, es decir, como aquello que satisfaga las exigencias del presente, de cada presente, lo actual, lo “moderno”<sup>7</sup>. Como nos desvela Foucault, *“la madurez de la la modernidad consiste en el rechazo de una tradición seria, fundamentadora del orden social vigente, sin regir el heroísmo de arrastrar el compromiso de una acción comprometida con su tiempo”*<sup>8</sup>.

Como otros autores de su tiempo, tanto Marco como Perelló apostarán por una plástica neorromántica, que apuesta por la individualidad y por el compromiso social. El hecho de resistirse a los dictados académicos será una postura vanguardista; pero también el hecho de no plegarse a los dictados de la moda y mantener una figuración singular, eficaz para sus intereses humanistas. Algo así viene a decir García-Viño: *“No es una cuestión de gustos la que me empuja a la lucha antiinformalista. Cualquiera que lea mi artículo “El sentido apocalíptico de lo informal” podrá ver que es así. Mucho menos todavía una cuestión de actitud regresiva o reaccionaria. Se trata de una actitud de vanguardia, me parece, acorde con la postura de compromiso que, especialmente en lo literario, caracteriza a mi generación: generación de posguerra, tanto en España como en Europa; generación que abrió los ojos a un mundo que en ninguno de sus aspectos había ayudado a forjar; a un mundo comprometido en la tarea de remediar sus propios errores; nacido sobre ruinas; más consciente, más grave, que sobre el dolor había aprendido muchas cosas. Un mundo vacío o excesivamente lleno, en el que la trascendencia reclamaba su lugar, que otra época más ligera e irreflexiva había llenado de técnicas e ismos. A la inconsciencia de ésta época venía a sustituir la consciencia duramente impuesta por una realidad sombría, ... Una generación sacudida en su propia carne por un cataclismo que no había provocado y que se sentía dolida por la seguridad de las desgarraduras que otros muchos, en otros lugares,*

---

<sup>7</sup> SOLANA, Guillermo. “El romanticismo francés. El monólogo absoluto”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p. 305.

<sup>8</sup> SAUQUILLO, Julián. “Foucault”. En Bozal, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p. 425.

provocaban en la carne de sus hermanos. Que tenía una idea distinta de lo sensible, que no era ya para ella motivo de divertimento y fascinación. Que empezó a anhelar un más alto contenido para la vida y a sufrir por no encontrarlo”. Y añade: “Hace algunos años ya que esta generación –un ala de ella, naturalmente- se enfrascó en la tarea de humanizar la poesía y la novela, de poetizar el mundo, de interiorizar su actuación, siguiendo las huellas de unos pocos precursores aislados. Ahora quiere rehumanizar la pintura. Pero no en nombre de un retrogradismo pompier, sino del nuevo espíritu que el sufrimiento y el temor ha despertado en su sangre. Ahora quiere decir “no” con toda la fuerza de su seguridad a toda superficialidad, facilidad, falsedad y amaneramiento de los últimos coletazos de aquella época de ismos alegres y progresismos temerarios. Su esperanza ya no se basa en esta materialista temeridad, sino en los valores espirituales que sabe que no han muerto, que sólo están dormidos, que quiere despertar y echar por el mundo y propagar por todos los ámbitos”<sup>9</sup>.

De moderno, se podría catalogar pues el arte, de nuestros dos creadores, que crean formas donde cobra valor la expresividad, la síntesis, la deformación; formas, al fin y al cabo, “sensibles”, como las denominaría Gombrich. No en vano, ya Victor Hugo distinguió a lo feo y lo sublime como rasgo propio de lo moderno en oposición de lo antiguo, a partir de la conciencia cristiana de la “desproporción del hombre”. Un universo conceptual que, como hemos visto, desde el principio de su trayectoria, han intentado plasmar, pese a las dificultades y muchas veces incluso a la censura oficial; y es que parece como señalaba André Gide, que “*el arte nace de la coacción*”<sup>10</sup>, o por lo menos que la falta de libertad, anima al artista a la lucha. Opinión opuesta a la de teóricos del romanticismo como Hugo o Stendhal, que aseguraban que era tan necesaria al arte, vehículo de defensa de la razón de libertad, que éste no puede prosperar bajo el despotismo. Otro especialista, ya del XX, Herbert Read, muy influido por esta corriente de pensamiento, también subrayará que “*por ser acto de creación individual, el arte, para alcanzar su perfección, necesita de la libertad*”, aunque, paradójicamente, a la vez, reconocerá, que gran parte de las mejores obras de arte, como la “*Divina comedia*” o “*El Quijote*”, se han concebido en épocas de opresión<sup>11</sup>.

Desde luego la censura sufrida en sus primeros años de artistas, es algo que no ha desanimado su espíritu creativo, y siempre ha destacado en ellos la voluntad

---

<sup>9</sup> GARCÍA-VIÑÓ, Manuel, *Pintura española neofigurativa*. Guadarrama, Madrid, 1968, p. 93-94-95.

<sup>10</sup> Cit. por ARANGUREN, J.L.L., *La Filosofía de Eugenio D’Ors*. Espasa Calpe, Madrid, 1981, p. 113.

<sup>11</sup> READ, Herbert, *Al diablo con la cultura*. Ahimsa, Madrid, 2000, p. 102.

inalterable, continuada, de llevar la fuerza, la potencia y la autonomía de la creación artística, para que salga a flote su verdad, esa obra original y viva, irreductible a las normas y a los sistemas, como la que exige Lafuente Ferrari al genio<sup>12</sup>, al margen de cualquier moda pasajera. Pero el hecho, por sí sólo, de huir de la excelencia artística, también hace que su obra sea inédita, porque ese “logro”, como señala Arnheim, “*entorpece la búsqueda de la originalidad y la novedad*”<sup>13</sup>. Es curioso ya en 1961, el padre Alfons Roig, dedica un artículo a Perelló, en el que hablaba del magnífico escultor Ángel Ferrant que acababa de fallecer y de su contribución decisiva en el difícil terreno del arte religioso, con ello muestra su reconocimiento a un joven que está empezando y cuya labor ya se encamina a seguir el rumbo, a tomar el relevo, de Ferrant, uno de los iniciadores en la búsqueda de nuevas formas y con ello de la renovación de la imagen sacra, envuelta en “*el excesivo realismo y el simbolismo academicista*”, que es la que impera en este momento en el inmovilista panorama nacional (51). Quiere animar con ello a un artista que desde el principio de su trayectoria, desde finales de los años cincuenta, está investigando nuevas maneras con las que dar rienda suelta a su mundo interior, alentarle para que plasme en su obras las estructuras nacidas de su fértil imaginación creadora, su impronta, su carácter, algo que desde luego ha sido una constante en su dilatada carrera, hasta la actualidad.

Hemos verificado que desde su etapa de aprendizaje, la pintura de Marco tendrá una gran proyección, desde entonces va consolidando un estilo muy característico que deja patente su personalidad propia y diferenciada y por lo tanto nuevo. Un expresionismo particular que infunde un gran carácter a sus producciones. De la misma forma, en el caso de Perelló, se aprecia una forma de hacer ecléctica, con una notable abstracción formal, que irá evolucionando a través del tiempo siempre a merced de sus sentimientos, una plástica sincera y, por lo tanto, también siempre novedosa. Si consideramos que poseen unas vivencias y unos conocimientos, un material informativo acumulado en la cabeza, entra en juego entonces su creatividad producto de esa información, su imaginación y desarrolla una obra pintura muy original, donde no cabe la repetición, porque ya lo dijo Picasso, “*Repetir es ir contra las leyes del espíritu,*

---

<sup>12</sup> Véase LAFUENTE FERRARI, Enrique, *La fundamentación, los problemas de la Historia del arte*. Instituto de España, Madrid, 1985.

<sup>13</sup> Cit. por PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*. A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 152.

contra su fuga hacia adelante”, también Ferrant: “*el don de repetir o imitar es inferior. La idea, el pensamiento inédito, es lo que caracteriza al ser humano*”<sup>14</sup>.

Pero, después del trabajo mental y personal, queda la lucha contra la incompreensión y los prejuicios del público. Así, en los inicios de su carrera, como hemos dicho, chocarán con una sociedad muy conservadora, adherida a las formas pretéritas, lo común era el misoneísmo, el “horror novi”- que ha sido al menos en arte, una constante a lo largo de todas las épocas. Y es que como señaló Clement Greenberg: “*todo arte profundamente original, inicialmente se percibe como feo*”<sup>15</sup>. Por ejemplo, el arte gótico que hoy nos impresiona por su espiritualidad y elevación, fue calificado de “bárbaro” y despreciado durante casi tres siglos, la misma reacción se ha dado contra la estética nueva en cada generación, contra el arte que en cada época ha sido moderno, porque como señala Juan Plazaola, el arte, aunque hoy desde otra perspectiva lo llamemos antiguo, situándolo en su contexto histórico, “*ha sido siempre moderno o no ha sido nada*”, y el artista ha sido siempre “*la voz de su tiempo*”<sup>16</sup>, pues el arte siempre es reflejo de la sociedad. También Dalí manifestó a este respecto: “*No se puede buscar ser moderno, porque es a lo único a lo que uno no puede renunciar*”<sup>17</sup>.

Los magníficos óleos del Greco, fueron despreciados hasta que fue descubierto por los románticos en el siglo XIX, también los lienzos de los primeros impresionistas, que hoy nos parecen un remanso de armonía y sosiego, fueron vetados en todas las salas oficiales. Hasta la obra de Rouault, considerado hoy en día como el más grande pintor religioso después de Rembrandt, fue repudiada y olvidada durante mucho tiempo. Y es que como señaló Pedro el Venerable, abad de Cluny, “*Exasperan mentem aliis assuetam usibus nova instituta, assuetam usibus nova instituta, nec*”<sup>18</sup>.

Se hace necesario esperar unos años, a veces incluso bastantes, para que el lenguaje de los artistas, sea comprendido, se haga familiar e inteligible, para aquellos que como decía D’Ors: “*tienen ojos y no ven*”<sup>19</sup>. Mientras, seguirá contando con la oposición de los defensores de la tradición, del buen gusto y del sentido común, que todavía eran más en la sociedad conservadora e inmovilista en que comenzaron a

---

<sup>14</sup> UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-59*. Istmo, Madrid, 1982, p. 302.

<sup>15</sup> Cit. por DANTO, Arthur, C., *El abuso de la belleza*. Paidós, Barcelona, 2005, p. 87.

<sup>16</sup> PLAZAOLA, Juan, *El Arte sacro actual*. Católica S.A., Madrid, 1965, p. 34.

<sup>17</sup> GÓMEZ MOLINA, J.J., “La estrategia del fracaso”, en GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.), *Estrategias del Dibujo en el arte contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 520.

<sup>18</sup> “*Lo nuevo irrita a los espíritus habituados a otras costumbres, y difícilmente le agrada a uno lo que no está acostumbrado a ver*”.

<sup>19</sup> Véase D’ORS, Eugenio, *Arte vivo*. Espasa-Calpe, Madrid, 1979.



trabajar nuestros protagonistas. Como señaló Goethe: *“Los hombres de genio son por lo regular hijos de su siglo y en cierto modo lo compendian, pues representan sus luces, sus opiniones y su espíritu; pero suele acontecer que nacen demasiado pronto o demasiado tarde”*<sup>20</sup>. Algo así les pasó a nuestros artistas, de hecho Perelló, siempre se quejó de que paradójicamente cuando eran jóvenes se valoraba a los viejos y a su arte y que cuando fue mayor, era la juventud el valor por el que se apostaba.

Arriesgándose por vías solitarias, como lo hicieron Solana, Bacon o Millares, desarrollarán a lo largo de su trayectoria un lenguaje sincero, sintético, dotado de una expresividad fuera de lo común, de una gran fuerza comunicativa, jamás les importará el juicio de la gente, jamás harán concesiones. Se dejarán la vida, en su intento de buscar y expresar nuevos sentimientos, nuevos sentidos, nuevas problemáticas, nuevos temperamentos dentro del universo de lo humano. Un lenguaje que no busca la originalidad a toda costa, aunque la posee, y que mantiene la figuración, manteniéndose a contracorriente, también en los periodos en que ha estado de moda otro tipo de expresiones, como hemos insinuado. Un lenguaje extraordinariamente auténtico y trasgresor, con una gran capacidad de conmover la sensibilidad más profunda e insoldable del individuo, aspiración del arte europeo desde el siglo XV hasta la actualidad.

En lo referente a la pintura de Marco, especialistas como Chavarri, ha destacado que *“su pintura no ha claudicado a la anécdota, ni a los movimientos que andan tras los hallazgos de una nueva técnica”*. Destacando *“esa originalidad que radica no en la rebusca de lo inusitado, como creen los superficiales, sino en la hondura de visión del objeto que sea, y en el acierto de extraerle la belleza y en el darla en forma artística. Lo que presupone ya la personalidad en arte. ...Sin nada de facilonería, ni de tópica claridad levantina. Nada tampoco de cesión al público contentadizo, ni al otro, alambicado y esnobista. Independiente y rebelde a cualquier imperativo, académico o abstracto, inició su camino y sigue en él, fiel al solo mandato de su conciencia de artista y por lo mismo poroso y abierto al momento en que vive. De aquí que ahora volvamos a encontrar en su obra reciente la personalidad insobornable que siendo la misma, crece, se desarrolla y supera en intensidad de penetración y en enriquecimiento cromático...”*<sup>21</sup>. El mismo dirá en una entrevista de Ángeles Arazo: *“No soy el tipo de*

---

<sup>20</sup> GUILLÉN, Esperanza, *Retratos el genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Cátedra, Madrid, 2007, p. 42.

<sup>21</sup> CHÁVARRI, E. L., “Exposición de Marco”, *Las Provincias*, Valencia, 09-03-1972.

*artista que actúa como un investigador, como un arquitecto de la forma. Ni investigo, ni construyo: pinto*<sup>22</sup>; dejando claro su prioridad de no renunciar a su expresión personal a cambio de lo que está de moda o lo nuevo, la preocupación por ser original, que tanto obsesionó a los artistas de los ochenta, a él, como a Perelló, le trae sin cuidado.

A lo largo del pasado siglo se estableció que el criterio valorativo de una obra de arte está en sus cualidades transgresoras, es decir, en la manera en que ésta transforma el lenguaje preexistente, pero esto, por desgracia, puede llevar a la novedad por la novedad, a la innovación hueca, algo que han criticado muchas veces creadores como el pintor y músico Schoenberg o Adolf Loos quien exclamará: “¿Formas nuevas? ¡Que pobreza! Es el espíritu nuevo lo que cuenta. Incluso a partir de las formas viejas él será capaz de crear lo que necesitamos los hombres nuevos”<sup>23</sup>. En una entrevista al pintor abstracto Lucio Muñoz ante la pregunta: ¿Cree usted que lo no figurativo es lo más avanzado? contestará: “Lo más avanzado nadie puede saber qué es...Entre nosotros habrá precursores, ....sean figurativos, informalistas o constructivistas. Lo más actual puede ser incluso lo que menos tenga que serlo, pero sin duda no lo serán los academicistas, sean figurativos o abstractos (que también los hay)”<sup>24</sup>. Muñoz señalará la necesidad de que los artistas se preocupen menos de estas cuestiones y apuesten por hacer una obra honrada y profunda que sí será una verdadera aportación al arte.

No hay que dejarse llevar por el “*espejismo de lo nuevo*”, del que habla Uberquoi, que a veces se confunde con lo más reciente, aunque no se introduzca ninguna innovación, no aporten ningún nuevo valor trascendente, como ocurre con la obra de algunos jóvenes artistas como Peter Halley, Steinbach, McCollum o Koons, cuyas mediocres obras, se promocionan no por su valioso contenido espiritual o estético, sino porque les interesa a coleccionistas y especuladores que venden de forma sensacionalista su posible rareza u osadía. Así pues, serán más importantes aquellas obras, como las de Marco o Perelló en las que se da prioridad a la expresión de los aspectos emocionales de la vida y prefieren hablar en una lengua más o menos conocida, para conseguir emocionar psicológicamente, lo que no excluye, como es el caso de nuestros autores, que tengan además un gran interés plástico y una gran capacidad para emocionarnos también estéticamente. Unas obras que son capaces de

---

<sup>22</sup> ARAZO, M<sup>a</sup> Ángeles, “Media hora con Antonio Marco, hablando de pintura”, *Las Provincias*, Valencia, 1972.

<sup>23</sup> Cit. por DE LOS SANTOS AUÑÓN, M<sup>a</sup> José, *Neoexpresionismo alemán*. Nerea, San Sebastián, 2004, p. 73.

<sup>24</sup> GARCÍA VIÑÓ, Manuel, “La Verdad y la Máscara del Arte Nuevo”. En UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-59*. Istmo, Madrid, 1982, p. 498-99.

iluminar un aspecto desconocido de nuestra realidad o de nuestra sensibilidad, esencias o aspectos del mundo que nos rodea, que de otra forma no hubiéramos observado y que podemos verificar en la experiencia. Unas obras que también son originales (ese valor tan apreciado en arte), pues expresan la sensibilidad subjetiva del artista. Su originalidad reside, sobre todo y al margen de sus sugestivas formas, en su sinceridad, pues siempre que una voz hable desde sí misma va a mostrar algo excepcional, éstas dicen cosas que nadie más puede decir. Se deduce pues que hay dos clases de artistas valiosos, aquellos que reforman nuestros hábitos estéticos y los que, sin utilizar recursos y técnicas radicalmente inéditas, si nos dicen algo nuevo de nosotros mismos, del mundo y del lenguaje artístico mismo, por eso no se puede prescindir de ellas.

Como ha señalado Gillo Dorfles, *“siempre es necesaria la presencia de un código para la transmisión de cualquier mensaje, tanto por parte del transmisor como del receptor (del autor o del lector). ...para que el mensaje (el “efecto”) de la obra de arte sea eficaz es necesario que posea un grado notable de “novedad” y de sorpresa que lo haga posible. Por tanto, la antigua observación de David Hume, que atribuye a la novelty un papel importante en la capacidad de gustar de una obra, sigue siendo completamente actual”*<sup>25</sup>. Así pues, es interesante combinar la novedad, que a veces se ha sobrevalorado y erigido en un falso valor de nuestro tiempo, con el signo reconocible, pues también son tan imprescindibles las obras que, sin utilizar recursos extraños a la práctica artística, recursos totalmente revolucionarios, iluminan espacios desconocidos del macrocosmos social, también de nuestro microcosmos personal, nos dicen algo de nosotros mismos que desconocíamos, algo ignorado de lo que nos rodea. Nos permiten percibir un eco de nuestras propias angustias y tribulaciones, reforman nuestra forma de percibir la realidad, nuestra forma de ser. Porque todos los medios, todos los lenguajes serán válidos siempre que el artista tenga algo que decir.

Originales, fundamentalmente audaces en sus formas de hacer, encontraremos numerosos ejemplos, desde Duchamp, aunque hay que tener en cuenta que *“La paradoja de toda novedad es que sólo una vez puede ser nueva y al minuto siguiente deja de serlo”*<sup>26</sup>. Y originales en sus modos más que en su lenguaje, también los habrá; aquellos que utilizan como vehículo expresivo un lenguaje conocido, un código visual más o menos tradicional, para que su obra sea comprensible, para que podamos descubrir alguna parte desconocida de nuestra existencia. Podríamos poner a como

---

<sup>25</sup> DORFLES, Gillo, *Las oscilaciones del gusto*. Lumen, Barcelona, 1974, p.104.

<sup>26</sup> COHEN, Eduardo: *Hacia un arte existencial*. Anthropos, Barcelona, 2004, p. 189.

ejemplo a Bacon o Baselitz. También se dará el caso, donde se aúnen novedad y carga conceptual, o los que según la etapa de su evolución que analicemos predominarán más unas preocupaciones u otras, ahí está el caso de Serrano, Oteiza o el mismísimo Picasso. Lo que hay que tener claro, y con lo que hay que tener cuidado es que, como dice Francesc Vives, “*Con el ánimo de “quemar” estilos e imponer novedades, se ha llegado a hacer y a decir barbaridades que superan cuanto uno tenía previsto sobre la estulticia humana*”<sup>27</sup>.

El estilo de Marco se configurará muy pronto y se caracterizará entre otras cosas por su riqueza cromático-textural, por los oscuros trazos con los que siluetea los elementos de la figuración. Tampoco Perelló abandonará esa figuración, pese a la abstracción formal, pues el principal objeto de sus obras será siempre el ser humano, como hemos indicado. Nunca perderán los contornos narrativos y definitorios, que quieren conservar a toda costa, para que sus esquemáticas imágenes conserven su valor simbólico, alusivo, referencial; para que sean riesgo, rasgo, propuesta, información, signo, código y compromiso. Así practicarán una figuración no convencional de gran interés, pues aún conserva una base técnica muy sólida. Una dialéctica plástica positivista y progresiva donde coexistirán armónicamente valores analíticos y sensitivos en pro de una eficaz comunicación intelectual.

Cuando el artista es sincero, cuando nos descubre sus sentimientos, sus conocimientos, sus inquietudes, sus vivencias, si se expresa con franqueza, su obra será seguro original; seguro estará llena de contenido, tendrá algo que decir (que es lo que importa en arte); propiciará el diálogo, la complicidad, la participación, el intercambio. Esta cualidad, la sinceridad, es la que emana de la personalidad y la obra de ambos, configurando una obra vigorosa y vital, donde el autor se desnuda en cada gesto, se levanta la piel para descubrirnos sus palpitaciones, sus conflictos; donde nos descubre nuevos universos y donde también él se autoreconoce, se autodescubre. Una obra abierta a múltiples miradas, una estructura abierta a múltiples interpretaciones, como reclamaría Umberto Eco, cuyo valor ha superado el examen de ese crítico severo e imparcial que es el tiempo (el único legítimo), que resiste y trasciende su propia existencia. A este respecto Hume dirá: “*Nos consta “la duradera admiración que rodea*

---

<sup>27</sup> VIVES, Francesc. *Arte abstracto y arte figurativo*. Salvat, Barcelona, 1973, p.64.

*a aquellas obras que han sobrevivido a todos los caprichos de la moda y que han sorteado todos los errores de la ignorancia y la envidia*”<sup>28</sup>.

Aunque Perelló dedica más tiempo a investigar nuevas formas, nuevos materiales y técnicas, que le ayuden a expresarse adecuadamente en cada momento de su vida; como hemos dicho, en el caso de Marco, su evolución será muy escasa, tanto desde el punto de vista estético como ético, su forma de hacer no sufrirá cambios importantes, pues pronto encuentra una forma de expresión, acorde a sus necesidades e inquietudes, que le ayude a manifestar, a atestiguar, todo aquello que le conmueve, una forma de hacer que le ayude a denunciar todas las injusticias que sufre el ser humano, que le ayude a gritar. Poco variará su voz, aunque, con el tiempo, quizá se irá haciendo más grave; conforme evolucionen sus sentimientos y las circunstancias que inciden sobre estos. Eso sí, la forma de hacer, tanto de uno, como del otro, estará subordinada a lo que quieren decir, así nunca romperá sus vínculos con la realidad, pues será indagar en la realidad del hombre, en aquello que aparece tras la máscara, tras el decorado, lo que le interese, revelar la cruda realidad y no la realidad manipulada que nos muestran los aparatos de propaganda del sistema. Y si, como dijo Sartre, “*lo real jamás es hermoso y viceversa, la belleza no es jamás real*”<sup>29</sup>, si la realidad no es idílica, bella, su producción tampoco buscará lo decorativo, lo falso, y mostrará la verdadera condición humana sin tapujos ni disimulos, su tragedia, sin falsas alabanzas y sin falsos artilugios, como iremos viendo.

---

<sup>28</sup> SOLANA, Guillermo, “Hume (y la norma del gusto)”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., Col. “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 59.

<sup>29</sup> Cit. por RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*. Península, Barcelona, 1973, p. 185.

**“Esparteñeras en la sierra de Artana”**. (Imagen nº 29. Marco)



*“El genio comete el error de manifestarse con una vida y libertad que asusta a los acostumbrados al invernadero”<sup>30</sup>. Picabia.*

Desde sus comienzos como estudiante, nuestro pintor, apenas pensará en el color, así el primer año de facultad le suspenderán la asignatura de colorido. Empezó como un impresionista en el periodo escolar, pero pronto lo dejará: *“Porque me pareció que en este camino mi pintura pecaba de superficial. Sólo se cultivaba el virtuosismo óptico y manual; era el culto a la impresión de los sentidos y yo quería calar más hondo...por lo menos una pintura que no fuera exclusivamente sensorial...la visión plena, y, al mismo tiempo, analítica de la figura humana... Al principio, mi pintura estaba casi ausente de color. Era una plástica oscura en la que todo quedaba al servicio del dibujo...Ahora esa plástica se ha enriquecido cromáticamente, aunque el color es sólo una parte pequeña de mi lenguaje. Sea como fuere, las formas parecen más suaves en esta última*

---

<sup>30</sup> Cit. por BORRÀS, Maria Lluïsa (Reunión de textos, prefacio y comentarios), *Picabia. Escritos en prosa 1907-1953*. IVAM y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Valencia-Murcia, 2003, p. 239.

*etapa*”<sup>31</sup>. Así, por la falta de luminosidad y cromatismo en sus óleos, se le tendrá, creo que equivocadamente, como una excepción dentro del arte valenciano (por el afán de los críticos en simplificar), como demuestra en éste óleo de 1968, realizado en su estudio de Alquerías, población natal a la que vuelve en el sesenta y seis y de la que ya no volverá a salir más. Fernando Gutiérrez habla así de él en *La Vanguardia* en 1970: “Antonio Marco más parece, en realidad pintor de la meseta que de Levante. Sobrio y patético, recoge al desnudo un clima de humanidad conmovedora y terrible en el que no hay diferencias entre seres humanos y paisajes. En unos y en otros “busca lo medular”, como dice en la presentación ese gran poeta que es el padre Juan Bautista Bertrán. Y lo medular, en la visión y percepción del mundo que le rodeo y lo sobrecoge y lastima, es esa verdad cruda y áspera que desasosiega el sentimiento. El artista dice que es “pintor de sentimientos humanos”, y sus cálidos pinceles narran con el color esa pequeña gran tragedia de gentes lastimadas o vulgares, la desesperación de hombres y mujeres para quienes el sufrimiento lleva la cuenta de los días...Pero también el artista arremete sombrío y duro contra la insinceridad, la tontería y la superstición”<sup>32</sup>.

En otro texto que firma E. F. también se incide en la cuestión: “Situado, conceptualmente, en las antípodas de los luministas levantinos. Antonio Marco diríase un pintor, muy de tierras adentro, próximo a la Castilla de Benjamín Palencia o de Solana y a la Extremadura de Ortega Muñoz. Hay también en sus obras, resonancias de Nonell, más por su temática que por su forma de tratarla. Porque en la paleta de Marco dominan, con raras excepciones, los tonos terrosos, los negros opacos, los amarillos rastrojo reseco. Le basta (o acaso lo exige su panorama pictórico) ese limitado repertorio cromático para trasladar al lienzo la anécdota –profunda, descarnada de todo oropel folklórico, patética o satírica- del mundo sencillo, sufrido y duro, de las gentes campesinas, marineras o de barrio suburbial. El pintor se acerca a ese mundo par captar y reflejar su dramatismo, su dolorosa vulgaridad gris, su íntimo y resignado latido monótono,

---

<sup>31</sup> Cit. por Anónimo, “El expresionismo humanista de Antonio Marco”. *Levante*, Valencia, 03-07-1973.

<sup>32</sup> GUTIÉRREZ, Fernando, “Antonio Marco en Sala Vayreda”, *La Vanguardia*, Barcelona, 29-11-1970.

*y lo hace con una evidente carga literaria e intención social, pero con no menos vigor y eficacia pictórica, en una labor de aguda síntesis descriptiva y de introspección psicológica traducida con ácido o emotivo lenguaje de rotunda plasticidad*<sup>33</sup>. E insiste en lo mismo Ángel Marsá en el “*Correo Catalán*”. “*Un radical expresionismo informa la pintura de Antonio Marco, artista castellonense cuya primera exposición barcelonesa tiene efecto en Salsa Vayreda. A base de gamas graves y profundas en las que predominan los sienas, los ocre y los negros, y con empastes de vigorosa textura, acomete una temática de hondas resonancias sociales, con una rudeza narrativa que exime a su mundo formal de cualquier evanescencia literaria, escollo que salva con ímpetu insoslayable. Entiéndase, con lo dicho, que la pintura de Antonio Marco se halla en el polo opuesto al luminismo levantino y a su locuacidad neoimpresionista*”<sup>34</sup>.

Frente a esta cuestión creo que es caer en topismos ridículos, y reduccionistas, ¿cuando se darán cuenta que en Valencia existió un Ribera, un Pinazo o un Verde, además de un Sorolla; o un Capuz y un Perelló, además de un Benlliure? Porque, a simple vista, nos podemos dar cuenta de que, precisamente, los expresionistas más coloristas nacieron en el norte de Europa, y que dentro de España Benjamín Palencia nació en la meseta, no en Valencia. Porque en Valencia existe el mar y la huerta, pero también las más inhóspitas sierras, abruptos barrancos y tierras de secano, en el interior, esos que a nuestro creador tanto le gusta visitar. Lo hacía cada vez que venía de su “exilio” a Suiza, hasta el sesenta y seis y lo hará posteriormente, mostrando antes y después ese vínculo afectivo y sentimental que destaca Burke del individuo con su comunidad, y que le hace mantener su compromiso en cualquier circunstancia. Le es imposible romper los lazos que le unen a esa tierra desfavorecida, por la que planea, como insinúa esta obra la superstición, el atraso y la pena.

Otro grupo de mujeres enlutadas, se puede apreciar en este óleo de 1968, también dispuestas en una línea horizontal, paralela a la línea del abrupto y yermo horizonte. Es patente también en este, además del equilibrio de la composición y la severidad del colorido y el vigor y eficacia de su pincelada pastosa que llena de grumos y fango todos los elementos del paisaje, incluido el

---

<sup>33</sup> E. F., “Antonio Marco en Sala Vayreda”, *Hoja del Lunes*, Barcelona, 23-11-1970.

<sup>34</sup> MARSÁ, Ángel, “A. Marco. Sala Vayreda”, *El Correo Catalán*, Barcelona, 05-12-1970.



cielo plomizo que apenas se insinúa entre las montañas de la lejanía. Así la composición de marcado carácter simbólico, también se compondría por varios planos horizontales que le darían profundidad a la imagen: Las esteras ocre de esparto, círculos que expresan un sentir cósmico, el movimiento místico del alma, y resaltan sobre los ropajes oscuros y supersticiosos de las viejas esparteñeras que los trabajan, de primitivos y sintetizados rostros, como brujas goyescas; la tierra parda arañada por afilados arados que dejan profundas y eternas cicatrices, como los surcos de la memoria; y al final un pequeño espacio para que respire la composición, la tímida línea gris del cielo nublado en la parte superior, tan pálida como los rostros que aparecen entre los densos ropajes negros que flotan en una pesada y enrarecida atmósfera. Otra vez la visión de la temporalidad, la marginación, la opresión, la soledad y el desamparo. Otra vez lo feo como vehículo de verdad, de libertad, de belleza; el pesimismo que reivindica la acción, el compromiso. Otra vez la evidencia del absurdo de la existencia, del sinsentido, para sugerir un sentido; la afirmación de una realidad, de una condición, que conduce hacia el encuentro de una conciencia.

Desafiando los elementos en la cotidianidad de su duro oficio, estas viejas, vestidas de la misma manera, con ropajes de soledad, inmóviles, sentadas en la intemperie frente al viento del vacío, frente al espacio y su infinito mutismo, expresan la condición del hombre. No envuelven su gestos con una retórica hueca, viven monótonamente esperando su inevitable destino, sin razón, sin porqué; y es la resistencia a esta ausencia de razón de ser, su perseverancia en el ser a pesar de la inexistencia de toda legitimación ontológica, lo que las dignifica, lo que las redime, lo que las afirma y proyecta. La rebeldía ante su sino, es esperanza; muestra su verdadera esencia. Su soledad es la soledad de toda la humanidad, con el cosmos Es la soledad del pensamiento como capacidad esencial del hombre. Se convierten en tiempo, como las viejas del dibujo, "*Pasatiempo*" (nº 43), de 1973, tienen el tiempo, son el tiempo, porque, la soledad les ha enseñado a no confundir el tiempo con su medida. Cada una es un ser que está ahí, especializado, temporalizado, esperando pacientemente ser, pensándose, tomando conciencia de sí mismo. Es infinito que se espera, que se enfrenta calladamente a la nada, que reta al tiempo, que se reta. Los personajes

de Marco serán como los de Godot, que tienen más fuerza en la espera, azotados por lo irracional, las potencias del absurdo que irradian sobre los seres, que asolan el mundo.

Pese a que el autor denuncia al tiempo como sinónimo de alienación, de reificación, en una sociedad acelerada, parece aquí insinuar la forma en que se puede vencerlo, jugar con él, apostar porque vuelva a ser regulado por la existencia, porque se adapte a los procesos naturales y no los altere; porque volvamos a poseerlo y no que éste nos posea. En este caso parece patentizar como la falta de temor, de deseo, la indiferencia, la serenidad, la sabiduría que da esa época de transitoriedad que es la vejez, hace que, en cierta manera, el tiempo pierda importancia. Parece reivindicar un tipo de vida, alejado de la vorágine esquizofrénica de la sociedad industrial alienadora. De alguna manera, denuncia la alienación, pero también insinúa la forma de vencerla, a través de la experiencia, de la vivencia personal, de la reflexión, del juego de la imaginación, del recreo de la conciencia.

Marco siempre se expresará con sinceridad, su experiencia sensible, donde tienen origen los sentidos, según Locke, será el principal motor de su obra, la simiente donde maduran y germinan sus ideas; entendiendo la obra de arte como un esqueleto que sostiene sus emociones escritas con sangre, que alberga un alma descarnada. Como Eisenstein, intentará reproducir, la vida en su verdad y en su desnudez, sin afeites ni aderezos; y extraer de esto su alcance social y su sentido filosófico, pues, ya reveló Hauser, que no se puede separar la obra del fundamento objetivo de la vivencia, pues ésta perdería su significado humanista<sup>35</sup>.

Vemos como la dureza del clima de montaña y del trabajo, de la vida, tiene reflejo en la dureza de los elementos plásticos, en su pincelada dura, áspera. Emerge del cuadro, lo patético, lo grotesco, lo característico, en la medida que es aquello que singulariza la desviación de la norma, de la deformación, de lo feo; y para pintar lo feo, como manifestó Schlegel, se

---

<sup>35</sup> Cit. por ROJAS, Sergio. *Sociología del arte*. En XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003, p. 406.

requiere una energía artística mayor<sup>36</sup>. Como señala Di Breme, “*lo patético, no se reduce sólo a lo lúgubre y a lo melancólico; constituye uno de los puntos fuertes de la poesía moderna porque la abre enteramente el campo de la profundidad del sentimiento*”<sup>37</sup>. El destacar que el hombre posee una naturaleza moral y estética es también acercarse al pensamiento de los filósofos empiristas del XVIII, como Hume; la rebelión contra las jerarquías y cánones, la subversión a toda disciplina, la espontaneidad o la inspiración, le aproxima al romanticismo francés o al alemán (si se puede focalizar esta corriente en sus orígenes), al pensamiento de autores como Hugo<sup>38</sup> o Stendhal<sup>39</sup>. También Manzoni argumentará que las reglas “*no son en absoluto necesarias, porque en nada contribuyen a producir un efecto dramático, son simples convenciones...*”<sup>40</sup>.

Además de por su espíritu ético y piadoso al abordar lo humano; el abordar lo deforme, llevar el arte hacia la verdad, el entender que no todo es igualmente bello en la creación, que hay bien y mal, sombra y luz, es algo que tiene mucho que ver con los inicios del arte cristiano, con lo que se aprecia también un signo de misticismo, en este creador. Precisamente es en la cultura cristiana donde se incide en la escisión neoplatónica entre la belleza y el arte, entroncándose lo bello con lo metafísico, a lo que llega el hombre a través de ese “ojo interior” del que hablaba Plotino, que posee el artista y que es capaz de vislumbrar la inteligencia más profunda; quizá por eso el interés de los románticos por el cristianismo. Así el creador puede evitar construir dispositivos miméticos y conseguir añadir o quitar a las entidades materiales lo que les sobre para que se haga patente en ellos la forma de la luz.

En el renacimiento también se apostará por la imitación no servil de la naturaleza, para dar protagonismo a lo sensorial, a la percepción subjetiva. Así Zuccaro, por ejemplo, destacará el ingenio y la imaginación del artista, como causantes de la belleza del objeto artístico; reivindicando de esta manera la

---

<sup>36</sup> BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p. 165.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 226.

<sup>38</sup> “Destruyamos a martillazos las teorías, las poéticas, los sistemas ... no hay reglas ni modelos”.

<sup>39</sup> Se necesita valor para ser romántico porque hay que arriesgar en ello... se ríe de las reglas “que encadenan al genio”.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 230.

libertad del artista respecto a los cánones, individualizándolo como “sujeto singular”. Conceptos que desarrollará la estética moderna: el “gusto” y el “genio”.

Como destaca Estela Ocampo, “*Frente a la visión clásica de un cosmos ordenado, más allá de la confusión de lo sensible, el mundo se presenta a los modernos como un caos completo que sólo el espíritu es capaz de armonizar*”<sup>41</sup>, Si, como indica Adorno, el proceso de racionalización y cosificación que impulsa la Ilustración y que pretende eliminar la diferencia y lo individual, se extiende hasta el presente, “*la misión del arte hoy será introducir el caos en el orden*”<sup>42</sup>. Su objetivo será rechazar la razón identificante, mantener su autonomía al refractar la sociedad de la que es producto. Según Adorno la obra de arte será “*síntesis de mimesis y racionalidad instrumental. Así participa del mundo contra el que se resiste. Y esa resistencia, en la medida que el arte se presenta como algo no funcional, libre de intenciones, ajeno al orden de la razón dominante, se traduce en subversión*”<sup>43</sup>. El arte será pues resistencia a la presión del principio de identificación, a la apariencia, a la Academia, y subversión, búsqueda de la utopía, de unas nuevas formas y de un nuevo orden.

Una de las premisas de la modernidad, fue el individualismo, la novedad, la subversión. Se compara el genio, al artista romántico, con el niño el ser puro, que aún anda sin máscara, el ser imaginativo, creativo, el que ve todo como novedad, el que está siempre ebrio de vida. Así Baudelaire dirá que el genio no es sino “*la infancia recobrada a voluntad*”<sup>44</sup>, y Diderot, conferirá a la acepción de ingenuo el sentido de inocencia, verdad u originalidad, elevándolo a un componente esencial en toda producción de las bellas artes. Así Corot, entre otros, como nos recuerda Guillermo Solana, también será partidario de interpretar la naturaleza con ingenuidad y según nuestro sentimiento personal,

---

<sup>41</sup> OCAMPO, Estela, “El fenómeno estético. Estética de la naturaleza del arte y las artesanías”. En XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003, p. 32.

<sup>42</sup> VILAR, Gerard, “Theodor W. Adorno: una estética negativa”. En, BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p. 208.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Cit. por SOLANA, Guillermo, “Crítica y modernidad”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 335.

separándonos completamente de lo que conocido a través de los maestros antiguos o de los contemporáneos: “*Ruego todos los días a Dios que me vuelva niño, es decir, que me haga ver la naturaleza y representarla como un niño, sin prejuicios*”<sup>45</sup>. Esa frescura, es patente en el arte de Marco, su sinceridad a la hora de expresarse, su interés romántico por hacer un arte para el hombre, el arte por el arte que reclamaba Gautier, pero también el arte comprometido que reclamaban los románicos alemanes; para ellos el poeta tiene una responsabilidad moral con respecto a la humanidad<sup>46</sup>. Nuestro artista, mantiene pues fresca la utopía social y estética, expresándose mediante un lenguaje nuevo y ecléctico, una especie de esperanto artístico, como el que proponía Thoré, basado no en dioses y héroes, sino en el hombre<sup>47</sup>. Haciendo gala de la ingenuidad simplificadora que Courbet asociaba al arte popular y primitivo. Marco será un pintor analista, como reclamaba Zola, uno de esos grandes artistas que, se aproximan a la “mirada primordial”, intentando representar la naturaleza, también la naturaleza humana, en su verdad y su fuerza, al margen de técnica y composición, sin subordinación ni servidumbre al tema, como antes había propuesto Kant, dando paso a la modernidad. Su teoría que defiende el carácter desinteresado del arte, permitirá ya a los artistas del XIX, dar al arte un mayor impulso revolucionario “*de educación y elevación cultural del pueblo, de expresión de las luchas de clases, de planteamiento de los problemas sociales, de creación de una conciencia de cambio, de suscitar el entendimiento y la solidaridad*”<sup>48</sup>. Como señala Rubert de Ventós, el romanticismo supondrá una nueva conciencia de la de la dimensión social e histórica del arte. “*A partir de la idea kantiana del “equilibrio de las facultades”, la tarea del arte aparece ahora*

---

<sup>45</sup> Cit. por SOLANA, Guillermo, “Crítica y modernidad”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p. 336.

<sup>46</sup> Cit. por JARQUE, Vicente, “Filosofía idealista y romanticismo”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p. 261.

<sup>47</sup> Thoré: “*El tema no importa, siempre que el alma humana tenga que ver en la creación del artista y el hombre mismo sea el héroe*”.

<sup>48</sup> LEÓN TELLO, Francisco José, “Estética de la música y de la danza”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p. 250.

*como la superación y liberación, mediante la “educación estética del hombre”, de lo que hoy denominaríamos “alienación” personal o social...”*<sup>49</sup>.

Además de cómo forma significativa, intuición lírica, experiencia vital o expresión imaginativa (Collingwood), diferentes tendencias estéticas han resaltado esa función del arte como instrumento de educación, como posibilidad cognoscitiva, tal y como indicaron los románticos. Danto ha subrayado la habilidad del artista para ver el mundo como dado por él, “*para expresar el interior de un período cultural y para ofrecerse a sí mismo como un espejo que pudiera despertar las conciencias*”<sup>50</sup>, una función social, que habían enfatizado filósofos y sociólogos neo-marxistas, como Lukács, Adorno, Hauser, Antal o Francastel. Por otro lado, las tendencias psicoanalítica, cientifista o analítica, han destacado su capacidad como vehículo de conocimiento o comunicación, a través del signo o la metáfora. El arte, como insinuaron Dewey o Heidegger, estar entretelado con la vida misma; esta en continuo cambio, como la existencia humana. Por eso, aunque, desde Hegel, se venga anunciando su muerte, el arte, como nos demuestran Marco o Perelló, sigue “vivo”, desvelándonos nuevos mensajes y emociones, desplegándose en nuevas formas.

---

<sup>49</sup> RUBERT DE VENTÓS, Xavier. “Estética de las artes plásticas”. En MUGUERZA, Javier y otros. *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía. Estética*. Trota y Consejo superior de investigaciones Científicas, Madrid, 2003, p. 203.

<sup>50</sup> SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo, “Estética y Fenomenología”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p. 61.

**“Crucifixión”**. (Imagen nº 28. Perelló)



*“Noble es el hombre socorredor y bueno, porque sólo en esto se distingue de todos los seres que conocemos”<sup>51</sup>. Goethe.*

En la década de los sesenta, con el abandono de la política autárquica y la puesta en marcha de los planes de desarrollo, se asiste en España a un evidente crecimiento económico que tendrá su correspondencia en lo socio-cultural. El aperturismo del régimen coincide también con el de la institución eclesiástica; así, como destaca la profesora M<sup>a</sup> Teresa González Vicario, es *“a partir de la década de los sesenta, y ante la actitud de la Iglesia, potenciada desde el Concilio Vaticano II, cuando se vive una renovación del arte sacro que se abre a las nuevas corrientes artísticas, a los nuevos materiales y técnicas, sin que por ello se abandone la imaginería tradicional. Un papel importante es el desempeñado por las Bienales de arte Sacro, de Salzburgo, en las que escultores como José Luis*

---

<sup>51</sup> - Cit. por BEUTLER, Ernst, “Goethe”. En BEUTLER, Ernst y otros, *Goethe. Textos de homenaje*. 1749-1949. Ed. Gráfica Panamericana. México D.F., 1949, p. 27.

*Sánchez, José Luis Alonso Coomonte y Venancio Blanco, entre otros, fueron merecidamente galardonados, a la vez que dichas bienales testimonian cómo la capacidad creadora de los artistas tiene una importante vertiente que no debe ser desaprovechada, la del arte sacro*<sup>52</sup>. Es a partir del Concilio Vaticano II, cuando las obras de arte religioso moderno, han tenido cada vez una mayor acogida, aunque la aplicación de sus conclusiones en España fue muy difícil, porque como indica el padre Alfons Roig en una carta dirigida al padre Récamey, en 1967, “*Toda una historia y una política están en contra*”<sup>53</sup>. Este cura, igual que otros clérigos como José Manuel de Aguilar, Juan Plazaola o Joan Ferrando Roig, intentarán facilitar que las obras vanguardistas entraran en los templos, que los representantes de las nuevas corrientes artistas fueran aceptados, porque como afirmó, precisamente Ferrando: “*El arte es fruto de la sensibilidad. O aceptamos al artista y le damos responsabilidad o no podemos hablar de arte sacro*”<sup>54</sup>.

Así pues, éstos serán unos años de bonanza donde proliferan los encargos a los artistas, tanto de entidades públicas, como privadas que quieren prestigiarse y dar una imagen de modernidad, no en vano, ya señaló Hauser, representante de la tendencia sociologista, que el arte, es “*expresión de poder y ocio ostentativo, además de instrumento de culto y de propaganda de ideas*”<sup>55</sup>. También por parte de un sector de la iglesia se hará un llamamiento, a aquellos artistas que practican un arte más vanguardistas, para colaborar con ellos. En 1965, analizando las nuevas tesis salidas del Concilio Vaticano II, en la junta Nacional Asesora de Arte Sacro, el entonces obispo de León Luís Almarcha emitió un discurso, recalcando las premisas de arte religioso salidas del concilio, así anima a los artistas “*Hablad con libertad*” y les pide que pongan su arte al servicio de Dios “*la católica España .... necesita la presencia y acción de aquellos*

---

<sup>52</sup> GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa, *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*. UNED, Madrid, 1987, p. 46.

<sup>53</sup> ROIG, Alfons, “Picasso, ¿pintor pre-religioso?”. En FUSTER, Joan y otros, *Alfons Roig i els seus Amics*. Diputación de Valencia, Valencia, 1988. p. 212.

<sup>54</sup> Cit. por GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa, *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*. UNED, Madrid, 1987, p. 46.

<sup>55</sup> ARRIETA DE GUZMÁN, Teresa, “El arte y sus clasificaciones”. En XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003, p.58.



*hombres que Dante llamaba por su arte creador “Los parientes de Dios”*<sup>56</sup>. De esta manera, la mayoría de los trabajos de nuestro artista, en esta década, tendrán temática religiosa y estarán destinados a la clientela eclesiástica. En sus exposiciones en el Instituto Francés y en el Seminario Metropolitano de Valencia en 1964, serán mayoritarias las obras de esta materia como muestra la imagen (nº 22). En ella podemos ver junto con estudios para autorretratos, dibujos de cabezas de cristo o santos bocetos para un apostolario, maternidades y cristos, como la **“Crucifixión”** (nº 21) que se aprecia en primer plano, realizada también en el estudio del Cabañal, en yeso y que sigue siendo una figura de una poderosa abstracción estilística, rígida, hierática, estilizada, de planos y perfiles agudos, de unos volúmenes desproporcionados que acentúan su expresividad. Muy parecida a la que vamos a comentar y que realizó unos años más tarde. Por esta época, realiza varios relieves, uno de ellos en forma de tríptico, el de **“Apostolado”** (nº 23), con unos pómulos muy marcados, unas manos larguísimas y una gran estilización, que ahondan su carga espiritual; algo que también se aprecia en el estudio preparatorio (nº 24).

En 1965 en Alsasua, realiza una **“Maternidad”** (nº 25) de hormigón para ser instalada en los jardines del Colegio Menor Sto. Cristo de Otadia, junto al Instituto Técnico en el que imparte clases. Esta maternidad, sigue en la línea de las anteriores, pero esta concebida ya en cemento, no en madera, sobre una estructura metálica a la que se va añadiendo el material. Esta técnica obliga a otros tratamientos en la figura, en la madera emplea dos sistemas combinados, el de la talla vista para los ropajes, donde queda marcado el golpe de gubia con más vigorosidad, y el del escofinado para las caras, para dar mayor morbosidad a las formas, una mayor suavidad y redondeo. Aunque el concepto de escultura, aún sigue siendo el mismo. En la misma localidad navarra también realiza una **“Cabeza de Cristo”** (nº 26) en hierro, la única realizada en este material, a excepción de otro **“Estudio de Cabeza de Cristo”**, inacabada. Es un rostro esquemático, de una gran potencia expresiva, con un fuerte poder dramático. Concentrado en sí mismo, pensativo y rodeado de un halo misterioso donde asoma una divinidad que nos acogea. Es incluso más hierático y con los rasgos

---

<sup>56</sup> ALMARCHA HERNÁNDEZ, Luis, *“Directrices del capítulo VII de la Constitución sobre sagrada liturgia”*. En Plazaola, Juan, *El Arte sacro actual*. Católica S.A., Madrid, 1965, p. 673.

más marcados, características que lo diferencian de las cabezas anteriores. Esta realización está basada claramente en el dibujo **“Cabeza de Cristo”** (nº 15) que realiza en París y que hemos mencionado anteriormente, es la transposición de este magnífico dibujo a un material plástico moderno, que lleva en sí mismo una fuerte carga de materialidad humanizada. Otro Cristo lo realiza en Teruel, donde trabaja como docente durante dos años y donde pertenecerá a la “Tertulia Mudéjar”, de la que eran miembros también nombres tan relevantes como Juan de Ávalos, Ángel Novella, Antón García Abril, Pablo Serrano, José Gonzalvo o Mingote entre otros, se trata de una **“Crucifixión”** (nº 27) en cemento. Esta figura tiene una verticalidad impresionante. La figura se dispara hacia el infinito, todos sus miembros se estiran y se alargan hacia arriba par alcanzar el cielo. Es un retrato no de Cristo, sino de su espíritu enaltecido, de formas abstractas, de una síntesis expresiva tremenda.

A partir de 1968 ya lo encontramos trabajando solo en Valencia, en concreto en Moncada, donde realiza diversas obras de encargo, algunas de ellas figuran en la Iglesia de San Miguel, la Ermita de Santa Bárbara y las escuelas profesionales San José, además de en diversas colecciones particulares. En todo este periodo que va hasta el año 1970, si que mantiene una prolífica actividad como escultor. Es entonces cuando ejecuta otra **“Crucifixión”** (nº 28), quizás la más representativa de todo este periodo, la realizará para la Iglesia de San Miguel de Moncada. Este Cristo crucificado también se alarga y se dirige hacia lo alto como el de Teruel. Sus manos apuntan hacia el cielo, las formas se abstraen, la cabeza mira hacia su padre en actitud quizás de reproche, como pronunciando la cuarta palabra en la cruz: *“¿Porqué me has abandonado?”*.

Los volúmenes aristados también refuerzan esa sensación ascensional que destruye la materialidad del cuerpo. El hecho de que este clavado en la cruz, de que sufra en una cruz simbólica, invisible. Trajo problemas a la hora de su ubicación, ya que en un primer momento el párroco, hoy obispo, Monseñor José Gea, quería que al estar dirigido al culto, estuviera inscrito en una cruz, *“el más totalizador y universal de los símbolos”*<sup>57</sup>, aunque fuese pintada en la pared. Vicente se negó, porque dijo que el Cristo ya por si formaba una cruz, que

---

<sup>57</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Espacio y símbolo*. Departamento de Arte Universidad de Córdoba, Córdoba 1976, p. 63.

llevaba dentro de sí, en su interior, y que por lo tanto no hacía falta que se hiciera visible. Porque el arte también está concebido para forzar al espectador a pensar, a plantearse problemas y adivinar la carga simbólica que lleva en sí cada obra de arte. Aquí se intenta representar el espíritu, el alma que vive el drama y la angustia cercana al ser humano, aquí Jesús es un ser humano que sufre y lleva en su interior su propia cruz, su propio tormento. Al final, una vez clavado en la pared, tras reiterados intentos por que la cruz se hiciera visible, el clérigo comprendió que efectivamente ese Cristo no necesitaba estar clavado en ninguna cruz “*es cierto, no la necesita la lleva en sí mismo*”.

La escultura que realiza en sus inicios se caracteriza por su carácter sintetizador. De tipo esquemático y rítmico, sus formas son estilizadas y sus volúmenes aristados, resueltos con planos muy marcados, destaca su rigidez y acusado hieratismo. Esta simplicidad de la línea y la extrema depuración de los volúmenes están puestas al servicio de la belleza plástica y la expresión, pues la abundancia de detalles impiden la relación, la fácil comunicación entre la obra y los sentimientos o el alma de quien la contempla. Porque “*la profusión de detalles distrae de lo básico de la escultura*” (Esteve Edo)<sup>58</sup>. La deformación de estas primeras obras, se acentuará posteriormente, intentando dotarlas de expresión, de sentido y humanidad. Porque como señaló Baudelaire “*Todo lo que no es un poco deforme tiene algo de insensible ...; la irregularidad es el signo característico de la belleza*”<sup>59</sup>. La sensación de serenidad, ternura y espiritualidad es el resultado final. Precisamente la época más dichosa de su vida, la época donde se mantienen intactas todas sus ilusiones, coincide con la escultura más sencilla, más inocente, la menos dramática, porque incluso si el tema lo es, no aparece de la misma manera que pueda aparecer en sus últimas obras. Es un dramatismo más sereno, menos retorcido, menos trágico.

Es una etapa de aprendizaje, de una gran proyección, donde ya va consolidando un estilo muy característico que deja patente su personalidad propia y diferenciada. Un expresionismo particular que infunde un gran carácter

---

<sup>58</sup> Cit. por ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, *José Esteve Edo*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975, nº 105, p. 58.

<sup>59</sup> En <http://www.scribd.com/doc/.../Charles-Baudelaire-Diarios-intimos>.

a sus producciones. Si consideramos que posee unas vivencias y unos conocimientos, un material informativo acumulado en la cabeza, entra en juego entonces su creatividad producto de esa información, su imaginación y desarrolla una obra escultórica muy original<sup>60</sup>. Aún considerando su gran aportación, sí podemos relacionar sus eclécticas creaciones con la estilización, el hieratismo y la espiritualidad del arte románico y gótico, o de la época azul de Picasso, con la planimetría del cubismo, con el estilizado expresionismo del serbio Iván Mestrovic y la síntesis de la escultura de Lehmbruck y Brancusi e incluso con las esculturas que realizó Amadeo Modigliani, que poseen la misma originalidad que su pintura, la misma verticalidad, solemne hieratismo y simplicidad esquemática. Ese afán de simplicidad le lleva a buscar una realidad purificada, la quintaesencia, que tendrá una raíz casi mística. Su forma de hacer también recoge algo de quién fue el escultor valenciano para él preferido, José Capuz. De éste también admirará la sencillez de sus figuras, la síntesis expresiva y de masas plásticas, enérgicas, su oposición a lo anecdótico.

En cuanto a los materiales que emplea en este periodo de tiempo, son sobre todo la madera y el yeso, aunque empieza modelando con arcillas, barro común, pronto las abandona y se dedica al material por adición directa pero en escayola. Sus *Cristos*, con esa delicadeza, están cargados no de fuerza, pero sí de una gran expresividad. Dado su carácter tan romántico, tan lánguido y melancólico emanan una espiritualidad extrema.

Este Cristo cósmico entraba dentro del encargo que se le hace para esta iglesia de nueva planta que se estaba construyendo durante esos años en Moncada, para el mismo lugar también por parte de José Gea, recibe el encargo de realizar otras obras como las *Vidrieras*, bancos, un ambón y el altar todo ello con escaso presupuesto, lo que limitó drásticamente el resultado final. Pero al ser sustituido el párroco, debido a su nombramiento como obispo, y hacerse cargo de este templo otro cura que desde luego no comulgaba con las nuevas formas del arte religioso, el proyecto queda paralizado y quedarán pendientes

---

<sup>60</sup> Perelló manifestó en más de una ocasión que la originalidad absoluta no existe, que para ser completamente original el cerebro debería de estar vacío, aunque tu aportación si es sincera siempre es original.

varias realizaciones entre ellas una *Virgen con niño* y la imagen del titular para la fachada. También se le encarga otra "**Maternidad**", que concibió como una nueva versión de la de Alsasua y fue un rotundo fracaso (desde el punto de vista del escultor). Ejemplo de trabajo a disgusto, de una obra concebida en un momento en que no siente ni vive el tema, de la forma en que esta acostumbrado. Después de la decepción que como hemos dicho sufre al paralizarse sus proyectos en la iglesia de San Miguel, y en la de San José, aborda esta maternidad, en el peor momento, desilusionado y en una época en que su forma de entender la escultura, su estilo, estaba ya agotado. No tiene nada que ver con el anterior bronce a tamaño natural, de gran belleza, titulado "**Ofrenda**" (nº 29) y que figura en el catálogo de obras donadas al Museo Enrique Giner de Nules. Esta figura de madera, que su autor "*quisiera poder destruir*", parece más bien un maniquí. Marca el final de un periodo, el final de un camino, de una ilusión.

Así pues, pese a que el concilio significará un claro aperturismo, en España, dará lugar a posturas dispares, no sólo entre los seculares, sino también en el propio clero, gran parte de él anclado en la tradición y el conservadurismo. Aun hoy en día, debido a la progresiva secularización de la sociedad, en estos momentos, la contribución de los artistas a los objetivos de la Iglesia, mediante formas de arte religioso y sacro, es escasa, y apenas ha progresado durante este siglo. Sabemos que la comunidad cristiana apenas está preparada para aceptar un arte cristiano que se adapte al arte de nuestro tiempo. Lo que también parece claro es que la Iglesia, tras la labor de renovación que emprende Juan XXIII, sí ha hecho un esfuerzo de comprensión y aceptación de las formas modernas, hasta el propio Juan Pablo II, ha invitado a "*todos los creadores de arte para emprender una nueva cooperación y diálogo llenos de confianza*"<sup>61</sup>, que no parece haber tenido mucho éxito. Así, como hemos dicho anteriormente, el artista moderno, cuyo repertorio iconográfico, incluye temas sacros, aunque debe intentar siempre que su arte exprese una auténtica emoción sagrada, puede desarrollar libremente las últimas experiencias en este campo. Como afirma el padre José Manuel de Aguilar, "*uno de los objetivos estéticos -comunes a las*

---

<sup>61</sup> JUAN PABLO II, "*Discurso a los Artistas en Munich (19-XI- 80)*". En PLAZAOLA, Juan, *Historia y sentido del arte cristiano*. Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1996, p. 1027.

*corrientes del arte actual- ha sido la superación del realismo historicista, del academicismo anodino y frío, del blando sentimentalismo, que dieron tónica a las expresiones plásticas de todo el siglo pasado. Las reacciones provocaron una proliferación de tendencias variadísimas que si delatan muchas veces un anarquismo- casi desintegración- de formas y materias, por otra parte proclaman una inquietud depuradora, una búsqueda inquieta, una aventura liberadora de todo lo que es convencionalismo”<sup>62</sup>.*

Aunque, como hemos visto, la Iglesia actualmente concede amplia libertad a la fantasía creadora, no obstante, si que pone algunas condiciones para el tratamiento de las obras religiosas, y la escultura de Perelló, sin proponérselo, cumple algunas de ellas, como son por ejemplo la *atención a lo esencial*, omitiendo en sus obras detalles y accidentes que pudieran distraer la atención que debe ponerse en lo fundamental, la *sinceridad* en cuanto a no disfrazar los materiales, la técnica, la factura, e.t.c., o la *economía de medios*. Según el padre Regamey, la Iglesia debe estar “*en contra del Renacimiento y a favor de la liberación del arte plástico. Igualmente –añade- son incompatibles el academicismo y las auténticas expresiones de lo sacro*”<sup>63</sup>. Perelló desplegará una voluntad heroica para afrontar con fuerza lo desconocido. En su intento de expresar los secretos del espíritu humano, decide desde el principio sacrificar la belleza tradicional a favor de otros valores estéticos igualmente validos. Decidió como Van Gogh, afrontar lo feo, la deformación a favor de una belleza más elevada y más profunda, ésta es una actitud plenamente religiosa.

En cuanto a la institución eclesiástica, siempre ha aceptado las formas de cada tiempo, ha elegido el estilo que tenía vida en ese momento, sin embargo, desde el siglo XIX, existe un claro divorcio entre arte e Iglesia. Durante el siglo XIX las obras maestras de arte religioso cristiano<sup>64</sup> son contadas y esporádicas. El

---

<sup>62</sup> Cit. por GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa, *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*. UNED, Madrid, 1987, p. 53.

<sup>63</sup> REGAMEY, P, En *Alfons Roig i els seus amics*. Valencia, Diputación de Valencia, 1988, p. 17.

<sup>64</sup> Los grandes artistas del siglo XIX no se dedican a realizar obras de arte religioso, entendido como arte sacro cristiano, esto no quiere decir que no practiquen una arte religioso. Como dice Eugenio D'Ors en su obra *Arte vivo* (Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1979, p. 105): “*se ha examinado muchas veces la cuestión de por qué el siglo XX ha parecido estéril en la producción de arte religioso. Este problema yo lo he resuelto. Lo ha sido, en cierta versión particular, porque el siglo XIX tenía otra religión, la religión de la Naturaleza, cuyo culto está en el panteísmo. El siglo XIX tenía un arte, cuya esencia era religiosa, pero de una religión sin figuras. La naturaleza era Dios*”.

arte con el que la Iglesia mantenía relaciones oficiales era un arte académico, convencional y de dudoso gusto. Para que una obra pudiese presentarse a los ojos de los fieles debía ser sosa y fácilmente digerible. Se continuaba, oficialmente, viviendo bajo los preceptos de suavidad, nobleza e idealización de los personajes sagrados. Toda obra vigorosa y original repugnaba a los ojos de los fieles como sacrílega y blasfema. Es a finales de siglo cuando aparecen las primeras manifestaciones de un movimiento radical que intenta cambiar la manera de ver y sentir el mundo circundante y que, reaccionando contra el positivismo a la moda, se apoya en una metafísica espiritualista: el simbolismo, cuyas consecuencias van a durar hasta hoy. Este movimiento se opone a la imitación de las realidades sensibles y niega la validez del lenguaje de las figuras miméticas, ya caduco y fosilizado. A éste le siguen otros, como el expresionismo, el surrealismo, el cubismo o la abstracción entre otros. El arte en general y el arte religioso en particular, tiende pues a evadirse del naturalismo, del sentido literal de la realidad, para orientarse hacia el sentido espiritual, hacia la síntesis, hacia la expresión.

Pero la Iglesia sigue al margen de estos movimientos, ignorante de lo que ocurre en el mundo de la creación artística y de su enorme significación, obediente a los cánones de un realismo dulzón y convencional. Las imágenes que sigue adorando el pueblo cristiano nada atestiguan de esta gran transformación del ideal estético. Se fomenta una imaginería vulgar, “fea”, de fáciles complacencias sensibles, sin ningún contenido, ni ningún significado oculto y por ello fácilmente comprensible por parte del público. Tenemos ese “arte” que los alemanes llaman “Kitsch”, los franceses “saint-sulpice” y los españoles “Olot”, ese arte al que se refiere D’Ors cuando dice “*cualquier cosa vale más que esto*”<sup>65</sup>, y que ha sufrido la cristiandad hasta la segunda guerra mundial, y España hasta los años sesenta, sobre todo, aunque todavía se puede ver en gran parte de parroquias. Ese “arte religioso”, merengue y comercializado que se caracteriza por el sentimentalismo barato, el interés por lo anecdótico y el didactismo elemental. El profesor Román de La Calle se pregunta “*¿Hay algo, en tales*

---

<sup>65</sup> D’ORS, Eugenio, *Arte Vivo*. Espasa-Calpe, Madrid, 1979, p. 39.

*ejemplos Kitsch, de la espiritualidad artística justamente exigidas en el ámbito, que se pretende genuino, de lo sagrado?”<sup>66</sup>.*

También otros estudiosos como Manuel Ribas y Piera o Cesáreo Rodríguez Aguilera, han incidido en esa divergencia entre la Iglesia y los artistas. Así el primero señalará: *“si la Iglesia, suma de fieles y pastores, niega aquella libertad del Arte, si los creadores del Arte niegan esta función cultural, ya podemos hablar del problema del arte sagrado. De una parte, el arte de los artistas, sincero, pero deshumanizado, verdadero, pero individualista y hermético, indiscutiblemente inadaptado para la Liturgia, para el culto, es decir para lo sagrado. De otra, el arte del pueblo fiel, sincero, pero inexpresivo, mediocre y probablemente cualquier cosa menos arte”<sup>67</sup>.* El segundo, ante el hecho que denunció José M<sup>a</sup> De Azcárate, de que *“ obras ciertamente excelentes yacen olvidadas en los rincones, en los desvanes o en los lugares más apartados de las iglesias”<sup>68</sup>*, apuesta por la necesidad de preparar y adaptar a los fieles para que acepten las nuevas corrientes artísticas, así afirmará: *“La preparación social para la recepción de la auténtica obra de arte será un problema político y de transformación social, pero en ningún caso puede cercenarse la libertad artística a cambio de una inmediata satisfacción. Hay que preparar las condiciones necesarias para la receptividad máxima de la obra de arte, sin caer en la contradicción de que por el hecho de que esas circunstancias no existan de momento, el arte haya de tener un signo regresivo. La realidad del hombre no tiene término. Los caminos de su búsqueda incesante han de quedar siempre abiertos para el artista. Sin olvidar que el arte propiamente dicho no es, en sentido estricto figuración, sino transfiguración”<sup>69</sup>.*

No es hasta la llegada al papado de Pablo VI, en concreto después del Concilio Vaticano II, como hemos insinuado, cuando la Iglesia se reconcilia tras

---

<sup>66</sup> DE LA CALLE, Román, *Senderos entre el arte y lo sagrado*. Valencia, Diputación de Valencia, 2003, p. 26. Este crítico valenciano considera que este “arte” mira a lo ya establecido, reconocido y admirado, contentándose con imitarlo simplemente, alejándose de toda experiencia estética realmente vivida, y se pregunta: ¿Cuánto de todo ello encontramos en mucha proliferación del “arte sacro” que nos rodea, con sus estereotipadas reproducciones de cuadros, “estatuas” y en general imágenes de santos, vírgenes y devocionales souvenirs?

<sup>67</sup> Cit. por GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa, *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*. UNED, Madrid, 1987, p. 56.

<sup>68</sup> *Ibíd.*

<sup>69</sup> *Ibíd.*



el divorcio iniciado a finales del XVIII, con los artistas y acepta abiertamente que las nuevas formas entren en las iglesias. Si bien es verdad que anteriormente Pío XI ya había intentado un acercamiento con los artistas, en el discurso de inauguración de la Pinacoteca vaticana, *“aunque abrimos las puertas de par en par y damos la más sincera bienvenida a todo desarrollo sano y progresivo de las buenas y veneradas tradiciones que en tantos siglos de vida cristiana, en tanta diversidad de ambientes, y de condiciones sociales y étnicas, han dado tantas pruebas de su inexhaustible capacidad para inspirar formas nuevas y hermosas siempre que se las ha interrogado, o estudiado, o cultivado a la doble luz del genio y de la fe”*<sup>70</sup>. O Pío XII que sugirió que *“No se deben despreciar y repudiar, genéricamente y como criterio fijo, las formas e imágenes recientes más adaptadas a los nuevos materiales con que hoy se confeccionan aquellas”*<sup>71</sup>. Pablo VI en su *Discurso a un grupo de artistas italianos*<sup>72</sup>, recordará a éstos su separación, durante años, con la Iglesia, y les recrimina: *“Vosotros nos habéis abandonado un poco, os habéis ido lejos, a beber a otras fuentes, con la intención legítima de expresar otras cosas, pero no las nuestras”*, sin embargo reconoce la actitud hostil de la Iglesia durante años y les pide perdón, invitándoles a una reconciliación *“reconocemos que también nosotros os hemos ocasionado algunas tribulaciones. Os hemos turbado porque os hemos impuesto como canon principal la imitación, a vosotros que sois creadores, siempre vivos y fértiles en mil ideas y novedades. Nosotros –se os decía- tenemos este estilo y es preciso adaptarse a él; nosotros tenemos esta tradición y es necesario ser fieles a ella; nosotros tenemos estos maestros y es preciso seguirlos; tenemos esos cánones y no hay otro camino. Quizá os hayamos puesto, podemos decir, un peso de plomo a vuestras espaldas; perdonadnos. Luego también nosotros os hemos abandonado”*<sup>73</sup>. Anteriormente, cuando aún era el cardenal Giovanni Battista Montini, arzobispo de Milán, en 1963, todavía fue más expresivo *“Haced lo que queráis. Ya no os pediremos que sigáis una tradición establecida,*

---

<sup>70</sup> PIO XI, *“Discurso en la inauguración de la nueva pinacoteca vaticana (27-X-1932)”*. En PLAZAOLA, Juan, *El Arte sacro actual*. Católica S.A., Madrid, 1965, p. 519.

<sup>71</sup> PIO XII, *“Carta Encíclica Mediator Dei, sobre la sagrada liturgia (20-11-1947)”*. En PLAZAOLA, Juan, *El Arte sacro actual*. Católica S.A., Madrid, 1965, p. 522.

<sup>72</sup> PABLO VI, *“Discurso a un grupo de artistas italianos (7-5-1964)”*. *Ibíd.*, p. 538.

<sup>73</sup> Pablo VI, *“Discurso a un grupo de artistas italianos (7-5-1964)”*. En PLAZAOLA, Juan, *El Arte sacro actual*. Católica S.A., Madrid, 1965, p. 538.

*un estilo u otro. Ni estaréis obligados a mantener ciertas medidas ni ciertas formas convencionales (...)*<sup>74</sup>.

Como afirmó Portela Sandoval: “*Por fortuna, el papa Pablo VI ha sabido establecer el puente de enlace entre la iglesia y el arte moderno no sólo abriendo las puertas de la Basílica y los Museos Vaticanos a las nuevas tendencias, sino también alentando a los artistas hacia la adaptación de la libertad creadora de hoy a las necesidades religiosas*”<sup>75</sup>. A partir de ahí, las obras de arte religioso afines a la sensibilidad estética de nuestra época, han tenido, cada vez más, mayor acogida, y el artista actual que trabaja para la Iglesia o que se inspira en temas sacros es, en muchos casos, un hombre de su época y habla un lenguaje de hoy.

---

<sup>74</sup> “Alocución al IV Congreso Nacional de la Unión Católica de Artistas italianos el 2 de febrero de 1963”.

<sup>75</sup> Citado por GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa, *Escultura religiosa contemporánea en Madrid*. UNED, Madrid, 1987, p. 19.

### 1.3. Lo expresivo.

*“En sí el arte no es bueno ni malo; es un lenguaje del sentimiento que debemos apreciar en función de lo que expresa”*<sup>1</sup>. Vygotsky.

Como señala Norbert Lynton, *“toda acción humana es expresiva. Todo arte es expresivo - de su autor y de la situación en la que trabaja-, pero determinado tipo de arte pretende conmovernos mediante gestos plásticos que transmiten y quizá dan escape a emociones y mensajes con una carga emocional muy importante. Ese arte es expresionista”*<sup>2</sup>. Si en verdad el expresionismo es el arte que se utiliza para transmitir con más crudeza experiencias personales, acentuando un rasgo revelador, un detalle expresivo, a costa de la armonía y de la belleza “tradicionales”, sin duda, los métodos de Perelló y Marco, son absolutamente expresionistas.

Artistas que han practicado el expresionismo, los podemos encontrar en todas las épocas, según Lynton, *“Tampoco, naturalmente, es esa acentuación de la fuerza expresiva peculiar del arte del siglo XX. Los períodos de crisis, especialmente, parecen producir artistas que canalizan en su obra las ansiedades de su tiempo. Una vez que se admitió que la personalidad del artista era un factor determinante del carácter de una obra de arte, como ocurrió de manera creciente durante el Renacimiento, el arte pudo funcionar cada vez más abiertamente como medio de revelación de uno mismo”*<sup>3</sup>. En realidad todo arte es y ha sido expresionista, desde que el primer hombre marco su mano pintada sobre la pared de una gruta ¿existe en la historia del arte un gesto más expresivo? Unos artistas con las mismas pretensiones de emocionar, de hacer meditar al espectador, de expresar sus sentimientos a corazón abierto, y que se han dado a lo largo de toda la historia. Así pues, según John Willet el expresionismo, *“es un elemento básico permanente en todo el arte que parece salir a la superficie con el paso del tiempo”*<sup>4</sup>. Según Ràfols, *“Se trata de una manera de ser esencialmente romántica, que*

---

<sup>1</sup> Vygotsky, Lev, *Psicología del arte*. Paidós, Barcelona, 2006, p. 294.

<sup>2</sup> LYNTON, Norbert, “Expresionismo”. En STANGOS, Nikos, *Conceptos de Arte Moderno* (Compilación). Alianza, Madrid, 1989, p. 29.

<sup>3</sup> *Ibídem*.

<sup>4</sup> WILLET, John, *El rompecabezas expresionista*. Guadarrama, Madrid, 1970, p. 7.

Por otra parte, M<sup>a</sup> José De los Santos dirá: “Aunque sin duda se trate de una característica familiar a la cultura germánica, el expresionismo, en sentido genérico, es una cualidad de énfasis y deformación expresivos de toda manifestación artística generada por una experiencia emocional y espiritual de la realidad que puede hallarse en obras de arte de cualquier nación o época”. Y añadirá: “artistas alemanes como Penck, Baselitz o Richter proceden de Alemania Oriental, donde el expresionismo inspiró un código de resistencia y oposición a la coerción de los presupuestos artísticos del nazismo, mantienen un

reclama una libertad absoluta. La emoción, desatada, supone desequilibrio, aunque se trate de encontrar dentro de él mismo, un cierto equilibrio. Es un arte subjetivo, pero que trata de objetivarse expresándose.... Y, todo, con una especie de frenesí; incluso de desesperación, nacida posiblemente, de la incapacidad e expresar lo inexpressable, con la fuerza de que se es capaz, por medio de símbolos...El expresionismo no acepta la realidad tal como ésta se presenta: quiere ir directamente a la esencia, coger el espíritu con las dos manos y, además, expresarlo en su pureza, en la tela o en la escultura. / Este desequilibrio a favor del espíritu se ha dado en muchas épocas”<sup>5</sup>, por ejemplo, a principios del XIX, el romanticismo hará de la expresión del sentimiento, una ideología, convirtiéndose, como subraya León Tello, en una estética de la expresión<sup>6</sup>. Mayos Solsona, incide en éste sentido al acentuar que “Los ecos y responsabilidades, tanto del Romanticismo como de la ilustración, se dejan sentir también en la barbarie de las Guerras mundiales, del colonialismo o de los totalitarismos; en la crisis de los valores, en el nihilismo o en un deshumanizado “pensamiento único”<sup>7</sup>.

Pero si, como nos previene Jakob Grimm, “es imposible reducir el romanticismo a mera exaltación de la subjetividad y del sentimiento”, y es necesario “no subestimar la defensa de los componentes intelectuales conscientes que constituyen un elemento importante de muchas poéticas románticas”<sup>8</sup>, lo mismo ocurrirá en su hijo el expresionismo que hereda de ésta quiebra espiritual y ruptura estética y cultural, sus

---

vínculo espiritual con la tradición expresionista;...También expresionismo asociado al carácter sureño, así debemos recordar que Italia tomó al expresionismo como fuente de inspiración al menos para dos movimientos: la Escuela Romana, formada en torno a 1927 (Scipione, Mafai, Antonietta Raphael, Mazzacuratti y, posteriormente, Melli, Capogrossi o Guttuso, entre otros) y el grupo Corrente, que se crea en Milán hacia 1938 (Birolli, Sassu, Migneco, Cassinari), y por tanto no debería extrañarnos que también la transvanguardia italiana se inscriba en el neoexpresionismo. Tampoco puede sorprendernos que ocurra con obras procedentes de Inglaterra (desfiguraciones taumátúrgicas de Francis Bacon o, a distancia, las pinturas en papeles de Kein Kiff, poseído por Nolde y Chagall) ni con las que llevan el sello de facturación española. Sin desairar a otros núcleos expresionistas, conviene recordar que, según opinión de algunos (también la mía), las pinturas negras de un Goya con dotes de visionarios firman el Génesis del expresionismo y la plomada enhiesta de El Greco, muy valorado por los expresionistas de principios del XX, parece intuir la espiritualidad de Nolde o Kokoschka (La esposa del viento, 1914. Basilea. Kunstmuseum), aunque su verticalidad no esté a la altura de la horizontalidad del genio de Fuendetodos” (DE LOS SANTOS AUÑÓN, M<sup>a</sup> José, *Neoexpresionismo alemán*. Nerea, San Sebastián, 2004, p.69-70).

<sup>5</sup> RÀFOLS, J. F., *Historia del Arte*. Óptima, Barcelona, 2001, p. 439.

<sup>6</sup> LEÓN TELLO, Francisco José. *Estética de la música y de la danza*. En XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003, p. 252.

Ahora ocurrirá un cambio importantísimo pues la teoría de la imitación del arte, que prácticamente había permanecido dominante desde Platón, es cuestionada y ahora se concibe al arte como la expresión de la emoción del artista. Para Collingwood: arte será expresión imaginativa.

<sup>7</sup> Véase MAYOS SOLSONA, Gonçal, *Ilustración y romanticismo: introducción a la polémica entre Kant y Herder*. Herder, Barcelona, 2004.

<sup>8</sup> D'ANGELO, Paolo. *La estética del romanticismo*. Visor, Madrid, 1999, p. 158.

componentes más esenciales. Éste también será un grito de rebeldía contra la sociedad burguesa, sus instituciones y su arte, en los tiempos en que muestra su peor cara, cuando aparecen todas sus miserias<sup>9</sup>. Tras una primera fase en que al artista romántico, que muestra, de diferentes maneras, su desencanto, su angustia, tras la revolución burguesa en el XIX, igual que otros intelectuales lo hicieron en determinadas épocas del pasado, empezará a llamársele “expresionista”. Como señala D’Angelo, a partir del periodo llamado romántico, el arte deja de ser imitación, ahora es expresión”<sup>10</sup>.

Pero incluso, más que como actitud, podríamos ir más lejos, definiendo el expresionismo, como hace Delfín Rodríguez, como una forma de estar y vivir en el mundo<sup>11</sup>. Llama la atención en la mayoría de estos creadores, una sensibilidad común, su gran subjetividad, su individualidad exacerbada, que más adelante analizaremos y que ha llevado a muchos de ellos a aislarse de la sociedad o a que su integración social fuera difícil, así como en algunos casos su obra fuera mal aceptada por el público, siendo considerados artistas malditos. Ahí tenemos el caso de Soutine que como nos recuerda Azcárraga<sup>12</sup>, estaba siempre hambriento, mientras pintaba bueyes en canal cuya carne se pudría lentamente, y que tuvo que cambiar de domicilio en París diez veces porque los vecinos lo rechazaban. También es nota bastante común, siempre con excepciones, su carácter retraído o atormentado, sobre todo solitario como es el caso de Rouault, cuya dirección sólo conocían unos pocos amigos muy allegados; y también de Marco, que intenta pintar y vivir en soledad, no con la intención de escapar de la gente sino de mantener vivo el derecho a la propia soledad, que ya va siendo ella como una quimera para el ciudadano de nuestra cultura consumista, que asedia y aliena.

Así pues, no es extraño que muchos de ellos, que desarrollan su carrera artística y su vida (íntimamente ligadas y confundándose a veces) en el siglo XX, el siglo más cruel y más sangriento de la historia, viviesen torturados al observar la realidad social

---

<sup>9</sup> Como desvela Flaquer, el Romanticismo puede proporcionarnos una buena serie de claves hermenéuticas para la comprensión de nuestra época (...) podemos encontrar una serie de fuerzas análogas a las que mueven hoy nuestra sociedad; fuerzas que son grandemente individualizadoras a la vez que buscan nuevos lazos entre los hombres que hagan de la sociedad nuestro propio hogar (... ) Romanticismo surge en oposición a la frialdad del Racionalismo. Éste había convertido al ser humano y a la sociedad en una serie de relaciones mecánicas. Frente a la limitación del hombre se ensalza ahora el sentimiento (...). En FLAQUER, Jaume, *Hegel y el romanticismo: La importancia de la relación*. [www.fespinal.com/espinal/itf/llibitf/itf31.rtf](http://www.fespinal.com/espinal/itf/llibitf/itf31.rtf), p. 2.

<sup>10</sup> D’ANGELO, Paolo, *La estética del romanticismo*. Visor, Madrid, 1999. P. 156.

<sup>11</sup> Véase Aracil, A.y Rodríguez D., *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte moderno*. Istmo, Madrid, 1983.

<sup>12</sup> Véase AZCÁRRAGA, Adolfo de, *Arte y artistas valencianos*. Caixa de Valencia, Valencia, 1988, p. 263.

que les rodeaba, más aún cuando además hacen el gran esfuerzo de mirar a su interior y descubrir aspectos de su propia realidad, de su existencia que les llegan a angustiar. Aspectos que la mayoría de los mortales, no se han detenido a observar y que han llevado a algunos de estos artistas a enfermedades mentales o problemas con las drogas, como por ejemplo Pollock o Bacon, dos borrachos confesos; incluso al suicidio como por ejemplo Van Gogh, Schvarzkogler o Rothko. El caso de este último va ligado directamente a su actividad artística pues acabó con su vida en el momento en que sus planteamientos estéticos dejaron de avanzar, llegaron a su fin. Cuando en su intento de llegar a lo esencial, a lo espiritual, a través de la reducción de forma y color llegó al negro, al punto cero; cuando acabó su búsqueda, no quiso seguir viviendo. Menos drástico fue Oteiza que “simplemente” cuando llegó al vacío más absoluto en su búsqueda estética y espiritual, abandono la escultura.

Precisamente, sobre todo en algunos de estos artistas tan comprometidos, podemos observar su estado de ánimo por las crisis que sufre su producción que coinciden con crisis personales; por los cambios en su forma de hacer e incluso (sobre todo en los pintores) por los cambios en su forma de hacer e incluso (sobre todo en los pintores) por el uso que hacen en cada etapa del color. Dada su gran sensibilidad, éste puede actuar como veneno o droga y también como remedio curativo, como unguento, como Pharmakon. Así tenemos el caso de pintores como Bonnard o Segantini que han pintado sus lienzos más irradiados cuando sus ojos van oscureciendo, o como el caso de Millares, cuyos cuadros se iluminarán conforme se vaya acercando su muerte, una muerte anunciada, pues tenía una enfermedad terminal. Colores más claros que juegan un papel iniciático, que equivale a una terapia del alma.

Quizá el exponente extremo de ese talante expresionista serán los artistas de acción, donde los creadores se mueven sin reglas ni convenciones que limiten su creatividad, dando paso, en múltiples ocasiones, a toda clase de transgresiones, sacudiendo los cimientos del arte y convirtiéndose en agitadores culturales, en agitadores de conciencias, muchas veces también en activistas en lucha contra el arte y la sociedad establecidos. Activistas políticos en lucha contra un sistema capitalista enajenador, inmoral y abusivo. Puede ser la actitud quizá más comprometida y comprometedora que ha conocido el arte en toda su historia, también la más expresiva, la más expresionista, si consideramos, como hemos dicho, algo más allá que un movimiento o “ismo” en el que se tiende a encasillar determinado arte.

Los accionistas quizá sean los que intenten transmitir con más crudeza sus experiencias personales, configurando un movimiento donde se unen, donde se funden arte y vida, donde el artista se implica con tanta sinceridad, con tanta sensibilidad y con tanta pasión en su trabajo, que a veces pone en juego, arriesga, incluso su propio cuerpo, su propia alma, su propia existencia, como hemos visto en algunos casos del accionismo vienés, cuyos protagonistas fallecieron a causa del resultado de sus acciones, a causa de automutilaciones o como Schwarzkogler que en una fatídica acción se lanzó al vacío, acabando “artísticamente” con su vida.

Así pues, aunque sus formas de hacer son muy variadas dentro de un lenguaje común inconformista, hay diferentes aspectos e intencionalidades que son coincidentes en todos estos artistas que se manifiestan con tanta sinceridad. También es notable el sentido expresionista del quehacer de Marco y de Perelló, una postura que, como ha destacado René Huyghe, ha sido una actitud generalizada en el arte español. Es una constante que también se repite en nuestros autores. Su carácter hipersensible, la gran profundidad en que sienten la angustia vital del hombre, les hará retirarse del mundo en una ardua labor introspectiva. Pero a la vez que se dedicarán al estudio y la comprensión de las emociones humanas, modificando su mirada del hombre, a la vez que su mirada del mundo tras la quiebra de unos valores fundamentales; adentrándose en temas que les trastornan como la muerte, la guerra, el dinero, el amor, ... llegando a veces a conceder, sobre todo en el caso de Marco, a los problemas sociales casi tanta importancia como a los plásticos, un compromiso que supone un gran riesgo para su obra. Por ejemplo, éstos se verá claramente cuando se adentran en la temática religiosa.

Por otra parte, la reacción que se produce a principios de siglo dentro del arte en general, y en particular en el arte religioso contra el conformismo y el academicismo de un arte seudorreligioso, contra el convencionalismo de unas formas relamidas que eran testimonio de una religiosidad muy debilitada, inspiró a algunos artistas un lenguaje virulento que aterrorizó y aterroriza aún al cristianismo aburguesado y conformista. En el caso de Perelló, que ha profundizado más en la temática religiosa, siempre ha manifestado que su arte, pese a tener temática en cierto sentido religiosa, no estaba pensado para ser expuesto al culto, no era un arte concebido para la liturgia. Esto es patente en algunos encargos que tuvieron un cometido litúrgico, sufrieron inmediatamente la incompreensión de los fieles, como ocurrió con la “*Maternidad*” (nº 6) que realiza para la ermita de Santa Bárbara en Moncada. También tuvo problemas Marco, cuando se expusieron en el ábside de la iglesia de Alquerías, sus tres grandes

lienzos sobre *“El misterio del niño perdido”* (nº 149 y 150). Este rechazo se ha dado en general durante toda la historia del arte a los intérpretes con una actitud marcadamente expresionista y cuyas obras se han destinado al culto. Pese a la emotividad de su lenguaje, han sufrido la incomprensión de unos fieles acostumbrados a un lenguaje menos trágico y más parco en contenido. De esto se deduce que también puede darse un arte profundamente religioso que no sea sacro en sentido estricto, que su destino, no sea exclusivamente el altar: la pintura de un Rembrandt o de un Rouault, la escultura de Oteiza o Julio González por ejemplo, todos ellos profundamente religiosos. Con frecuencia, *“el artista sólo pretende expresar su visión y su emoción personal ante un tema religioso, no un sentimiento de presencia numinosa en el misterio cultual ni una vibración comunitaria condicionada por la objetividad de la acción litúrgica. La obra podrá ser entonces auténtica expresión de arte religioso, pero no de arte sacro”*<sup>14</sup>.

Entre los expresionistas que trabajaron en el pasado siglo y que han destacado por practicar la temática sacra, se encuentran los conversos Georges Desvallières que afirmó en su día *“Yo quisiera hacer comprender a los jóvenes artistas que la vida no alcanza toda su pasión, toda su vehemencia y toda su ternura sino a través de las llagas de nuestro Señor Jesucristo y a través del corazón ensangrentado de la Virgen María traspasado por siete puñales”*<sup>15</sup>; y Georges Rouault, un artista que fue un perfecto desconocido durante gran parte de su vida en los ambientes religioso-artísticos y que más tarde ha sido calificado como *“una de las glorias más sólidas de nuestra época”*, según Bernard Dorival o *“el más grande pintor religioso de nuestros días”*<sup>16</sup>, en palabras de J. Pichard. Otros dos grandes pioneros del expresionismo que han trabajado en el aislamiento y la incomprensión han sido el belga Albert Servaes, autor de emocionantes ciclos sobre la *“Vida de la Virgen”* y sobre *“La pasión de Cristo”* e Ivan Mestrovic, autor de una emotiva *“Piedad”* y de un espectacular *“Crucifijo”*, tallado durante la primera guerra mundial<sup>17</sup>. En Suiza destaca el muralista Ferdinand Gehr (*“San Nicolás”* de Zug-Oberwill) y el gran escultor Albert Giacometti, cuyas angustiadas y delgadísimas figuras emanan una espiritualidad tremenda. En Alemania sólo destacan de entre los más celebres expresionistas los pintores Emil Nolde (*“Escena*

---

<sup>14</sup> Como señala PLAZAOLA, Juan, en su libro *El Arte sacro actual* (p. 21), hay que diferenciar el arte sacro destinado al culto, del arte religioso cuyo destino no tiene porque ser solo el altar.

<sup>15</sup> PLAZAOLA, Juan, *El Arte Sacro Actual*. Católica S.A., Madrid, 1965, p. 938.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 939.

<sup>17</sup> Según palabras de Juan Plazaola (*El Arte Sacro Actual*. Católica S.A., Madrid, 1965, p. 432), este crucifijo *“se alzó como un clamor solitario y aterrador en medio del desmayado arte religioso de la época”*.



*Bíblica*”), y más tarde Otto Dix (“*Ecce Homo III*”, o “*Flagelación de Jesucristo*”), pues la mayoría de ellos se mantuvieron al margen del tema religioso. No ocurrió lo mismo en escultura, donde se dan las más notables obras religiosas de expresionismo alemán, de manos de Ernest Barlach (“*Crucifijo para Santa Isabel de Marburg*”, “*Hombre en éxtasis*”), que manifiesta sus pasiones sin reservas, de modo directo, en gestos explícitos y genuinos. Este artista opinó respecto a su lenguaje: “*Abrí los ojos ante esta insospechada verdad: puedes atreverte a expresar sin restricciones todo lo que es más secretamente tuyo, las cosas extremas, las cosas íntimas, los gestos dictados por la piedad como los arranques desenfrenados que suscita el furor, porque, se trate de paraíso infernal o de infierno paradisiaco, existe una expresión para cada cosa*”<sup>18</sup>. Otros fueron Ludwig Gies, escultor y pintor, autor del crucifijo de la iglesia de Lübeck y las vidrieras en la capilla de San Columba en Colonia, y Karl Knappe, que también ha tratado principalmente el tema de la “*Crucifixión*”. También podríamos incluir a Kollwitz, autora de litografías sobre el tema de la muerte y a Wilhelm Lehmbruck (“*Orante*”). Mas recientemente tenemos artistas que han tocado este tema como Gutmann (“*Gran crucifijo*”) o Lupertz (“*San Sebastián*”). En Italia un gran escultor que conserva una clara figuración será Manzú (“*Cardenales a la puerta de la muerte en San Pedro*”), aunque no practica con profusión el tema sacro. En Inglaterra tenemos artistas como Bacon, o los escultores Moore (“*Maternidad de Northampton*”) o Leslie Thornton (“*El mártir*”).

España, por otra parte, es la cuna de tres de los mejores pintores expresionistas de todas las épocas, El Greco, que deforma las figuras humanas con el fin de llegar a la verdad interna de la naturaleza humana, Goya y Picasso, autor, contra lo que se cree, de bastantes obras de asunto religioso como “*Cabeza de Cristo*”, “*Cristo bendiciendo al demonio*”, “*La vida*” o “*Crucifixión*”, y cuyo desenfreno traslada a su arte apasionado. Centrándonos en este siglo han destacado otros artistas como los pintores Gutiérrez Solana, que apenas rozó el tema religioso, Joaquín Vaquero Turcios del que destacan sus “*Vía crucis*” de la cripta de Herrnau-Salzburg y el de la Iglesia del Padre Damián en Madrid, Alvaro Delgado con su “*Crucificado en holocausto*”, Barjola, Barceló o Saura con sus famosas “*crucifixiones*”, tan emotivas como las realizaciones religiosas de expresionistas completamente abstractos como Millares (“*Homúnculos*”), Viola (“*La Saeta*”) o Rivera (“*Retablo para las víctimas de la violencia*” o “*Espejo para una*”).

---

<sup>18</sup> Cit. por DE MICHELI, Mario en la parte I de *La Escultura del siglo XX*. De la Colección *Los grandes escultores*. Viscontea, Buenos Aires, 1980, p. 3.

*catedral*”). También sobresale Lucio Muñoz que realizó el presbiterio del Santuario de Aránzazu, una obra a medio camino entre la escultura y la pintura, como algunas de Canogar (“*Jesuita*”, “*El transparente*”, “*Réquiem*” o “*Pintura*”) y los escultores Venancio Blanco, autor de numerosas obras de temática sacra, entre las que destaca “*El cristo caído*”, Antonio Oteiza Embil autor, entre otras, de una serie de “*Escenas de la Pasión*”, Susana Polac (“*Santa Catalina*” o “*Beato Valentín de Berriochoa*” en Vergara) o Pablo Serrano del que destacan en este tema sacro sus desgarradores “*Cristos*” como el de la galería Malborough o el de Mexico. Otros han sido Ramón Lapayese, J.M. Subirachs cuya obra cumbre son sus “*Apóstoles*” de la fachada de la Virgen del Camino, en León, obra representativa en España de la estatuaria religiosa moderna; o Juan Bordes, conocido por su obra de talante existencial (destacan sus “*Descendimientos*” o sus “*Figuras de la pasión*”). También y, por supuesto, Jorge de Oteiza, cuyas magníficas figuras de la “*Piedad*” y “*Apóstoles*” del Santuario de Aránzazu o Arantzazu en su día fueron condenadas por la misma Iglesia.

---

“*Cabeza*”. (Imagen nº 33. Perelló)



“*Si el espíritu no se vuelve imagen, será aniquilado junto con el mundo*”<sup>19</sup>. Simón el mago.

A partir de 1970, destinado como profesor de modelado en la entonces Universidad Laboral de Cheste, inicia una larga etapa de retiro desde su nuevo estudio, emplazado en el término de esta población, en medio de una soledad campestre, viviendo, como hemos insinuado anteriormente, de espaldas a todo ese mundillo del arte, con sus concursos, sus vicios, sus luchas y sus injusticias, que ha ido descubriendo y que ha minado poco a poco todos sus románticos ideales. El incidente con el presidente del jurado del premio *Senyera*, el fracaso de sus proyectos en Moncada, y otras circunstancias similares, hacen que evite todo contacto con la farándula que rodea al mundo del arte y se aísla de forma total. Cansado de luchar contra un ambiente cerrado, hostil y de conspiración en

---

<sup>19</sup> Cit. por AMORÓS BLASCO, Lorena, *El abismo de la mirada: ruptura y muerte con la identidad pasada desde la práctica del autorretrato contemporáneo*. Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, Alicante, 2005, p. 45.

su contra, se recluye y quizás esa soledad, ese recogimiento en sí mismo, sea el culpable de la dilatada y genial obra que vendrá a continuación. Conforme la vida le vaya maltratando, mayor será su huida hacia el interior, y más profundidad tendrá su mensaje.

El cambio que hemos señalado en su estado anímico, supone también un cambio estético muy brusco en su obra, pues sabemos que vida y obra son inseparables. Todos los cambios que sufre su obra a lo largo del tiempo como hemos dicho responden a determinadas crisis espirituales y todas sus figuras, no son más que autorretratos de su propio interior, sus sentimientos materializados, su espíritu envuelto en cemento, para hacerse visible. Ya Sartre indicó que los rasgos peculiares de la existencia eran el continuo cambio y la inesencialidad, hasta la llegada de la muerte, y esto tiene que tener reflejo en su quehacer, donde cada crisis supondrá una transformación, evolución, crecimiento. Por primera vez se aprecian vestigios de cariz dramático en su obra, no tanto como en los últimos años, pero ya se aprecia cierta tensión, porque anteriormente podíamos observar melancolías, decaimientos, abatimientos, pero nunca está presente el drama de forma visible como ahora. Solo el primer trabajo que hace en Cheste guarda una relación directa con su escultura anterior, es una bellísima **“Anunciación”** (30). A partir de ahora crece considerablemente su producción y se amplía su repertorio iconográfico, habrán **“Músicos”** (Ej. nº 42), fruto de la pasión que él siente por este arte (el más dotado para conmové), tema que a partir de ahora no va a abandonar; **“Prostitutas”** (nº 49 y 50), quizás por las reminiscencias que le quedan de la estancia en su estudio de la plaza de la Bocha, en pleno barrio chino; o grupos como **“Diálogo”** o **“El grito a la libertad”** (nº 45 y 44), de marcado cariz político, y reivindicativo en un periodo, el de la transición española convulso y de gran tensión social. En lo religioso predominará sobre todo el tema de la **“Resurrección”** (nº 32, 34, 35 y 36) y por supuesto las **“Maternidades”** (nº 37 a 41); también una **“Pareja de campesinos”** (nº 43), que es una de las obras cumbres de su carrera artística. Este es un motivo único y extraño en su repertorio y que no volverá a repetir.

Además cambian los materiales, al cemento le añade piedras, incluso hierros, que producen otros efectos, otras texturas, diferentes calidades que

enriquecen la obra y la hacen más barroca. Por otra parte, las estructuras se abstraen, se diluyen, los volúmenes aristados siguen teniendo vigorosos planos, el alargamiento, la deformación se acentúa, cobrando valor el sentimiento. Alcanza unas formas primarias, estilizando las figuras hasta casi desvanecerlas. Los rasgos se distorsionan, siempre buscando la expresión, la luz disuelve la materia; *“el espíritu vence a las formas”* Perelló parece seguir los consejos de Ángel Ferrant, *“Se debe propagar toda forma de expresión espiritual del mismo modo que fueron propagadas las creencias”*<sup>20</sup>. No se trata de representar la realidad tal como es, sino de incidir sobre la trascendencia de la forma, concebida en sí misma como vehículo expresivo de realidades sobrenaturales. Hay una clara aspiración hacia lo incorpóreo y lo abstracto. En cuanto a este deliberado abocetamiento de las figuras, nos lleva directamente a la cuestión tan debatida en arte contemporáneo, de lo acabado y lo inacabado, que conecta con el problema del “non finito” miguelangelesco. Como señala José Milicua, refiriéndose a Picasso<sup>21</sup>, *“supo desenvolverse siempre por los límites imprecisos del apunte, el boceto, y la obra definitiva”*, lo mismo ocurre con Perelló, cuyas obras pese a su síntesis, son realizaciones que da por acabadas, pues ya expresan íntegramente lo que desea transmitir. Según expuso René Huyghe, *“por medio del arte el hombre se expresa completamente”, de ahí que arte y hombre sean indisociables*<sup>22</sup>.

Como hemos dicho en varias ocasiones, el escultor se retira de un mundo que le ha decepcionado, se recluye durante bastantes años, como un ermitaño, en un lugar donde no llega la podredumbre de aquello a lo que le ha dado la espalda, y a partir de ahí se siente liberado. De ahí sus Resurrecciones; el escultor se eleva hacia otra galaxia de silencio que ha potenciado claramente su obra, se renueva, resucita. Aunque a la vez se ve angustiado por nuevas circunstancias que turban su estabilidad emocional y que afectan drásticamente a su producción, pues al mismo tiempo comienza a saber lo que es la vida, lo que es

---

<sup>20</sup> Cit. Por CASADO, Luis, *Catálogo Nacional de Arte Contemporáneo*. Ibérico 2Mil, Barcelona 1991, p. 119.

<sup>21</sup> MILICUA, José, “Homenaje a Picasso”. En AA.VV. *Catálogo Nacional de Arte Contemporáneo*. Ibérico 2Mil, Barcelona 1989, p. 223.

<sup>22</sup> Cit. por SEBASTIÁN, Santiago, *Espacio y símbolo*. Departamento de Arte Universidad de Córdoba, Córdoba, 1976, p. 3.

sufrir. La soledad también le permite escuchar el auténtico silencio interior, y los sonidos de ese silencio, ya que según nuestro escultor, “*el silencio, tiene su ruido*”, un sonido que muy pocos pueden percibir dado el ambiente ruidoso y hostil en que nos movemos. La soledad le obligará pues, a plantearse otros problemas existenciales. Con estos precedentes era necesario que apareciera el dramatismo en su producción. La primera de sus obras en esta época es una “*Cabeza*” (nº 33), donde por primera vez añade piedras al cemento; material que, por otra parte, es el que más a mano tiene en su nuevo estudio en el campo. La elección de estos materiales “innobles”, anómalos a la práctica artística tradicional, puede ser tomado ya como un acto de romántica rebeldía, de cierta ironía, y también de reflexión. Desde el romanticismo, a raíz de eso que Schlegel llama “*liberalidad del arte*”, cualquier forma o materia estará a disposición del artista, siempre que éste se atreva a utilizar sin límites ese “libre instrumento”. El uso de piedras, trozos de hierros y cemento, condicionara el resultado de la obra. La deformación intencionada, la expresión del rostro, las diferentes texturas, la incandescencia del sentimiento, cargan la obra de un tragicismo desgarrador. Sabiendo que sus esculturas no son más que autorretratos de su psiquis, aquí Perelló lanza un grito callado pero ensordecedor, un quejido que retumba en el alma de todo aquel que la contempla. Por desgracia como sabiamente manifestó Buda “*La injusticia y el sufrimiento jamás serán borrados de la faz de la tierra*”<sup>23</sup>. En una época de crisis social, política y económica, en una época de crisis personal, muestra un rostro al que no hay lucha que no haya desgarrado, ni desesperación que no le haya asaltado. Aquí tenemos un rostro que bien puede ser un autorretrato, de ese sufrimiento que forma parte de la vida, y que en la medida en que será aceptado, como es el caso de Perelló, dejará de ser lacerante para transformarse en algo sumamente educativo y enriquecedor, que le permite autoconocerse más en profundidad, aunque siempre será doloroso. Como diría Blake: “*He aquí el espectro del hombre: la santa capacidad de raciocinio, en cuya santidad enciérrase el espanto de la desolación*”<sup>24</sup>. Seguro que de este rostro Mahler diría:

---

<sup>23</sup> Cit. Por PANIAGUA TÉBAR, José Luis, *Amazonas y guerreros. Viaje interior ante el tercer milenio*. Temas de hoy S.A., Madrid, 1994, p. 312.

<sup>24</sup> Cit. por READ, Herbert, *Al diablo con la cultura*. Ahimsa, Madrid, 2000, p. 173.

“*Tiene un bello rostro, marcado por el sufrimiento*”, pues para él aquel semblante en el que no hay sufrimiento, “*Es un rostro vacío*”<sup>25</sup>.

Por otra parte, esta cercanía a la naturaleza, hace que Perelló preste mayor atención a las formas naturales, aunque lo que más profundamente le interesa es la figura humana, como vemos en esta cabeza, cuyas formas simples y toscas nos remiten al arte de civilizaciones primitivas. Precisamente, este interés por lo primitivo es algo que cobra auge en la época moderna, a partir del XIX, los artistas modernos, como Gauguin o Van Gogh o posteriormente Matisse o Picasso, mostrarán una inclinación al estudio de esas artes de naturaleza simbólica de países remotos o de culturas extrañas. Artes que, como subraya Read, además de proporcionar o sugerir unas formas que el artista puede adaptar a sus necesidades y convertirlas en elementos de una nueva iconografía, sirven para dotarles de unos símbolos que, a pesar del tiempo, pudieran seguir siendo útiles, adaptándolos a la sensibilidad contemporánea. Descubrir formas que expresasen lo intangible, que, como las estatuas de la Diosa Madre de las islas Cícladas, se convirtieran en símbolo de un sentimiento arquetípico eterno; que afirmaran los más profundos instintos de la vida, frente a la frustración a la que son sometidos por las fuerzas inhumanas de una sociedad industrial, cruel, alienante y deshumanizada, donde el hombre, en lugar de hermano se ha convertido en un “*lobo para el hombre*” (Hobbes).

El artista apostará por imitar la forma de trabajar de los pueblos primitivos, con sentimiento y fe, buscando la afirmación de los más profundos instintos de la vida para acabar con su frustración. Ese sentimiento que dará a los artistas angustiados no una “fe” en el sentido doctrinal, pero sí en la naturaleza y en la significación del arte; en la vida y en la humanidad. El arte se convertirá en un ritual mágico capaz de despertar las emociones en el grupo para transformarlas en agentes efectivos de la vida práctica de la comunidad. Según Collingwood, “*La actividad mágica es una especie de dinamó que alimenta el mecanismo de la vida práctica con la corriente emotiva que la impulsa*”. Y añade “*La función primaria de las artes mágicas, consiste en generar en el agente*

---

<sup>25</sup> Cit. por MAHLER, Alma, *Gustav Mahler. Recuerdos y cartas*. Taurus, Madrid, 1986, p. 146.

*o en los agentes ciertas emociones consideradas necesarias o útiles para la tarea de vivir*”<sup>26</sup>.

El artista romántico reclamará para sí el ser original; siendo lo original, según Picasso, volver a los orígenes, y lo hará a través de su mirada primordial, buscando esas formas universales para las que, según Moore, “*todo el mundo está condicionado subconscientemente y a las cuales puede responder si su control consciente no las sofoca*”<sup>27</sup>. Las figuras de Perelló, de formas sintetizadas, neonéticas, eclécticas, no serán meramente bellas, pero estarán dotadas de ese componente de misterio que Jung llamó “*la sombra*”; de esa vitalidad, de ese carácter que transmite *ch’i*, energía, impulso, fe. La cabeza se convertirá pues en una especie de Tótem, un ídolo, una efigie mágica símbolo, a la vez, de afirmación vital. En este sentido hay que decir que Cassirer fue uno de los primeros de nuestra época en considerar que el arte estaba íntimamente relacionado con el mito y Charles Morris, quién reconoció en el arte, en la obra de arte, un particular carácter de iconicidad, admitiendo que la obra de arte se debe considerar como un “signo icónico”, un icono, es decir, que lleva en sí misma la propiedad de “*denotatum*”. “Dado que Morris concibe la obra de arte como un signo, que a su vez es una estructura de signos, la diferencia específica entre signo estético y cualquier otro signo consiste en el hecho de que, de entre los numerosos signos icónicos, el artístico es el que posee un “*designatum*” que se identifica con un “valor”<sup>28</sup>. También teóricos como Vico han destacado esa función simbólico-metafórica del arte. Las formas eclécticas de Perelló, más que imitación, serán análisis, asimilación, regeneración; voluntad capaz de unir el mundo del sentimiento y el de la percepción.

Por otra parte, nos puede evocar además al rostro de Orfeo, la imagen mítica del artista en quién vive el permanente conflicto interno, el que con su canto y los acordes de su lira seduce y conmueve la tierra; el símbolo de su trágico destino. El artista cuya cabeza aparece en muchas de las obras de simbolistas como Delville, Seon o Redon, donde se nos presentan el hallazgo de la cabeza, en las aguas del Erebo, de quién tenía el poder de la palabra y la

---

<sup>26</sup> READ, Herbert, *La escultura moderna*. Destino, Barcelona, 1998. p.70.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 177-178.

<sup>28</sup> Cit. por DORFLEÉ, Gillo, *Las oscilaciones del gusto*. Lumen, Barcelona, 1974, p. 80.



música<sup>29</sup>. Como el artista, que penetra en el submundo, desgarrado por las pasiones, en busca de su amada, de la belleza, Perelló penetra en la materia recordándonos al genio del que habla la teoría neoplatonizante de Shaftesbury, aquel que tiene la capacidad de adentrarse en el ser más profundo de las cosas, poseedor de una intuición pensante, que le permite ir más allá de la superficie sensible para alcanzar el sentido profundo del universo. Para este pensador, cuyas teoría antecede a la modernidad, la intuición permitirá al poeta alcanzar verdades transcendentales, la belleza. Como señala Rubert de Ventós, con el Romanticismo, se vuelve a insistir en el carácter objetivo del arte, que “*ya no será, como para Kant, “lo que complace” o “el objeto de un juicio de gusto”, sino “manifestación sensible” de algo que trasciende la apariencia: de la Naturaleza, de la Divinidad, de la Idea. La difícil tarea del arte es entonces, con palabras de Schiller, “elevarse por encima de lo real manteniéndose dentro de lo sensible”*”<sup>30</sup>.

Pero además, esta “**Cabeza**”, hace referencia a Cristo, aunque, no le hace falta una corona de espinas o un nimbo para hacerlo reconocible, de la misma manera que sus crucificados no necesitaban la cruz; le basta con mostrar en su rostro su humanidad. Este es una consecuencia de las “**Cabezas de Cristo**”, que elabora en su época anterior, los cuales, por el equilibrio y serenidad gótica que respiran, tienen mucho que ver con la escultura de Lehmbruck, Berthold o Brancusi (“*La belleza es absoluta equidad*”); y será el antecedente de los cráneos de Jesús, moldeados en gres, en su siguiente etapa artística, como los diferentes “**Estudios de cabezas**” (nº 69, 70, 71, 74, 75 O 96) para “**Las Siete palabras**” y que retratan la imagen de Jesucristo, cuando es crucificado. Vienen a retratar pues esas cabezas, la lenta agonía del crucificado, del ser que sufre, que en realidad, como veremos, no es sino su propio tormento emocional. La muerte de Dios que anuncia Nietzsche, exige una transvaloración de todos los valores que tiene también su reflejo en el arte. Igual que el derrumbe de los principios

---

<sup>29</sup> Otros como Watterhouse, lo representan en el momento en el que va a ser despedazado por las ménades o Moreau, que lo pinta acechado por la muerte o ya muerto, conducido por un centauro

<sup>30</sup> RUBERT DE VENTÓS, Xavier. “Estética de las artes plásticas”. En MUGUERZA, Javier y otros. *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía. Estética*. Trota y Consejo superior de investigaciones Científicas, Madrid, 2003, p.203.

burgueses exige al artista una voluntad de verdad y purificación metafísica más allá de cuestiones estéticas, también le ocurrirá lo mismo a Perelló tras el derrumbe de sus creencias, de sus ilusiones. Se vuelve contra las formas que ha creado una civilización corrupta, contra sus valores materiales. Si desde el romanticismo comienza la caída de las viejas convicciones; si, con las obras de Nietzsche, Freud o Marx, se espabila, como escribe Jaspers, una conciencia moderna, también Perelló se abrirá a una existencia más profunda, una nueva sensibilidad, donde prima lo vital. Se subleva contra el sistema y su arte, como lo hizo el artista del XIX, que se opuso al racionalismo de Descartes, a la pureza del espíritu clásico, al cientifismo y mecanicismo que se aleja del hombre, del mundo sensible; como otros autores contemporáneos (como Sabato) que han confiado en el romanticismo y su prolongación en el siglo XX: el existencialismo, para atacar al conocimiento racional y científico, en busca de un conocimiento más amplio, más complejo, en el arte, que incluya lo irracional de la existencia humana. Pues esa otra vertiente está ahí, la reivindica Masson cuando afirma: “*Sé que lo irracional me rodea. Dejo que mi razón vaya tan lejos como sea posible*”<sup>31</sup>. Tras el desengaño de la revolución burguesa, cuyos avances sociales son escasos y los avances científicos no solucionan, sino que agravan los problemas físicos y metafísicos, el hombre del XIX buscará un nuevo orden en el arte, capaz de reivindicar al individuo concreto, sin escindirle en una parte racional y un desecho de pasiones.

Su arte, a partir de ahora, será heredero de los principales pensadores existenciales, de Pascal, Buber, Berdiaev, Nietzsche, Unamuno, Jaspers, Schopenhauer, Emerson, Thoreau, Dostoievsky o Kierkegaard. De todos aquellos que han intentado dar una respuesta a la crisis, motivada por el dinero y la razón (alianza cuyo origen Sábato localiza en el Renacimiento), que ha llevado a la deshumanización de la humanidad. Escribe Sabato en “*Antes del fin*”: “*Cuando los motores de la Revolución Industrial se pusieron en movimiento, el hombre se vio trágicamente desplazado. Pero también aumentó la resistencia de espíritus lúcidos e intuitivos que encarnaron valiente y tumultuosamente la rebelión*

---

<sup>31</sup> Cit. por FERRARI NIETO, Enrique, *El arte, única respuesta a los ciegos. Epistemología en Sábato*. En [www.ucm.es/info/especulo/.../sabatoce.html](http://www.ucm.es/info/especulo/.../sabatoce.html).

*romántica*<sup>32</sup>. Como las novelas de Kafka, Kostoievski o Proust, su obra, mostrará las contradicciones de la existencia, integrará lógica y sinrazón, esencia y presencia, lo objetivo y lo subjetivo, lo concreto y lo abstracto, desesperación y consuelo, desazón y aliento. Su arte será instrumento hacia la auténtica realidad, hacia la trascendencia; más que buscar la salvación, buscará la verdadera vida. El descenso al “yo,” el inconsciente, la desconexión lógica del relato, la presencia del Otro, el sentido sagrado del cuerpo, servirán para indagar en los problemas metafísicos últimos; para enfrentar al hombre con su condición mortal, hacerlo asumir su drama, para encontrar el sentido profundo de la vida.

La figura de Cristo, del hombre-crisis, se nos ofrece no sólo como objeto de contemplación estética, como encarnación individual de lo divino en el sentido del “ideal”, sino que vale sólo como imagen sensible a través de cuya “negación” se revela lo más universal, es decir la verdad suprema del espíritu infinito manifiesto en forma de humanidad. Su crisis, esta lleno de humanidad, lo concebirá de forma similar a como lo concibe Feuerbach, uno de los miembros de la llamada izquierda hegeliana, la esencia del hombre enajenada y proyectada al infinito.

Perelló intentará en un esfuerzo sinestésico, acercarse a las artes “románticas” por excelencia: la pintura, la música y la poesía, aquellas donde la universalidad e infinitud de los significados queda asegurada por el máximo de desmaterialización de la apariencia física, sensible. Porque el arte romántico, según la filosofía idealista, el arte de la era cristiana, será el arte de la “interioridad absoluta” a la que corresponde la “subjetividad infinita”. Por eso el artista no se puede contentar con la “inmersión en la corporeidad”, el cuerpo será símbolo de la exterioridad mundana, escenario del “dolor infinito”, también instrumento de reflexión, forma sensible<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> SABATO, Ernesto, *Antes del fin*. Seix-Barral, Barcelona, 1999, p. 104.

<sup>33</sup> Como diría Gombrich.

“Frío”. (Imagen nº 39. Marco)



“El gran enemigo del hombre es el frío”<sup>34</sup>. Tocqueville.

Nuestro pintor dará siempre prioridad a la expresión sobre la técnica. Existe un claro desequilibrio a favor del espíritu y en menoscabo de la regla a la hora de manifestarse. La forma desatada de revelar sus emociones, el frenesí con que se emplean hace que los aspectos técnicos pasen a un segundo término, pues, como ha señalado Collingwood, “*La expresión es una actividad para la cual no puede haber técnica... En la medida en que una técnica es un medio para llevar a cabo un objetivo preconcebido, la técnica no puede ser la esencia del arte...Una persona que se expresa no puede ponerse en marcha teniendo en mente un objetivo definido preconcebido*”<sup>35</sup>.

Destaca el valor caligráfico de su gesto, en su dibujo muestra claramente su identidad, es un signo de identificación personal, sus manchas muestran la impronta de una actitud vital, su estado de ánimo y su personalidad. Cassirer ha

---

<sup>34</sup> Cit. por GARCÍA-VIÑÓ, M., *Pintura española neofigurativa*. Guadarrama, Madrid, 1968, p. 95.

<sup>35</sup> Cit. por RIDLEY, Aaron, “R.G. Collingwood”. En Murray Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p.88.

destacado el carácter del dibujo como expresión de lo sensible, como un proceso espiritual de liberación de lo sensible<sup>36</sup>. Por una parte Marco se vale de todos sus conocimientos adquiridos para poder sintetizar aquello que le obsesiona y por otra, intenta mostrarlo sin condicionamientos, evitando aquellas reglas coercitivas, en una grafología singular y única. Su estilo, aparentemente impetuoso e basa en una asimilación profunda y práctica del proceso de pintar y en su capacidad para controlarlo. Le Corbusier exclamará: “*Había huido de las enseñanzas oficiales y, por tanto, ignoraba las reglas canónicas y los principios establecidos por las academias. Evadido del espíritu académico, tenía la cabeza libre y la nariz al viento...*”<sup>37</sup>, también Gauguin expresará: “*¡Qué afortunados eran los antiguos pintores que no tenían Academia!*”<sup>38</sup>; porque cualquier creador debe huir de cualquier norma que limite su imaginación, que le impida mostrar su espíritu en completa libertad, para descubrir explícita y contundentemente todo aquello que le conmueve, a través de formas que contengan todas sus impurezas e imperfecciones, sin retoques ni composturas, a través de caracteres propios. Porque, como han manifestado historiadores como Croce o Vossler, el gran creador no puede ser sometido a leyes lógicas; porque es necesario destruir, como señala María Bolaños, “*Salir de la sabiduría como de una terrible cáscara, como quería Marinetti, y librar al arte de la fétida gangrena de profesores, arqueólogos y anticuarios*”<sup>39</sup>. Destruir la tradición para que triunfe la propia individualidad, así el arte será síntesis, como afirma Marangoni, abstracción formal, estilo<sup>40</sup>.

Como señala Herbert Read<sup>41</sup>, el estilo es la expresión del hombre mismo y basta describir al hombre para definir su modo de hacer. Así pues, si analizamos la personalidad de Antonio Marco podemos ver su gran honestidad y humanismo, su eterno compromiso con los débiles, con los necesitados, con los más humildes y desfavorecidos, con los menos privilegiados, con los perdedores,

---

<sup>36</sup> GÓMEZ MOLINA, Juan José y otros, *Las lecciones del dibujo*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 434.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>38</sup> GAUGUIN, Paul, *Escritos de un salvaje*. MCA, Valencia, 2001, p. 25.

<sup>39</sup> BOLAÑOS ATIENZA, María, “*La tradición como desperdicio*” en AZNAR ALMAZÁN, Sagrario y otros, *Actas del X Congreso del CEHA*, UNED, Madrid, 1994, p. 114.

<sup>40</sup> MARANGONI, Matteo, *Para saber ver*. Espasa Calpe, Madrid, 1951, p. 70.

<sup>41</sup> Véase READ, Herbert, *Arte y alineación*. Ahimsa, Valencia, 2000.

algo que es obligatorio, como cantó Neruda<sup>42</sup>, del creador, del activista que desafía al mundo, lo agita y lo despierta. Para Beuys lo que llamamos arte es “*un medio de comunicar su experiencia vivida y un instrumento de liberación social*”<sup>43</sup>.

El pintor castellonense ha señalado: “*Ante todo no me siento capacitado para solucionar nada, pero me siento incapaz de permanecer impávido ante el sufrimiento, la necesidad o la degradación, no intento hacer denuncia, es conmigo mismo con quien tengo que exculparme...El mundo marginal con todo lo de obsceno y de dramático que encierra, me hiere y cala su soledad, por ello trato de “redimirlos”, en cierto sentido, pintándolos. Yo también fui un marginado en mis comienzos, mi pintura no era fácil, desde el primer momento fui un rebelde y creo que por una buena causa, que era el representar todo lo que anímicamente me afectaba*”<sup>44</sup>. De ahí que la historia de Marco haya sido la historia de una rebeldía. Como a Grosz, no le interesa el gran arte que representa la belleza del mundo “*Sólo me interesan los pintores de tendencia: Hogarth, Goya, Daumier. Yo he querido convertirme en periodista, ilustrador, hombre de oficio, obrero que trabaja con obreros, para los obreros*”<sup>45</sup>. Precisamente para Daumier, imbuido por el espíritu romántico, “*el artista será el prototipo del trabajador que no obedece a la iniciativa ni sirve los intereses de un patrono, que no se somete a la lógica de la máquina. Es, en suma, el tipo del trabajador libre, que alcanza la libertad en la praxis del trabajo mismo*”<sup>46</sup>...“*Daumier elige la acción política. El pueblo, para él, es la clase obrera que lucha contra los gobiernos democrático-burgueses que hablan de libertad pero que son siervos del capital*”<sup>47</sup>.

---

<sup>42</sup> Pablo Neruda: “*Mis deberes caminan con mi canto; soy no soy: es ése mi destino. No soy si no acompaño los dolores de los que sufren: son dolores míos. Porque no puedo ser sin ser de todos, de todos los callados y oprimidos, vengo del pueblo y canto para el pueblo: mi poesía es cántico y castigo. Me dicen: perteneces a la sombra. Tal vez, tal vez, pero a la luz camino. Soy el hombre del pan y del pescado y no me encontraréis entre los libros, sino con las mujeres y los hombres: ellos me han enseñado el infinito*”.

<sup>43</sup> Cit. por RAMBLA ZARAGOZÁ, Wenceslao, *Seis poéticas figurativas en la plástica de Castellón (1955-85)*. Diputación de Castellón, Castellón, 1990, p. 189.

<sup>44</sup> HERNÁNDEZ, Mercedes, “Apariencias escondidas”, *Mediterráneo*, Castellón, 16-04-2000.

<sup>45</sup> Cit. por PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Alianza Forma, Madrid, 1993, p. 178.

<sup>46</sup> ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno*. Akal, Madrid, 1991, p. 28.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 82.

Según Azcárraga: *“El arte expresionista concedió desde el principio a los problemas sociales tanta importancia como a los plásticos; esto fue una originalidad suya, y su más grave riesgo. Porque recarga en demasía la pintura de intención social convierte a los pintores en propagandistas, es decir, que los malogra como pintores. Afortunadamente no es este el caso de Antonio Marco, artista de una contención admirable a este respecto, y cuya justeza de visión y rotunda solidez plástica induce a pensar que, de todos los expresionistas de la España de hoy, es no se si el mejor, pero sí el que refleja con mayor sentimiento –compasivo o indignado, pero siempre artístico- el concreto problema humano que a él le conmueve, el de las gentes de esos rincones perdidos e irredentos del agro celtibérico”*<sup>48</sup>. Como se destaca en la revista Bonastre: *“Sólo un espíritu de honda receptividad sensibilizado por su entorno, podía, como lo ha logrado Antonio Marco, trasladar con gran fuerza y viveza el sentir, la opresión y la redención de la clase trabajadora. Conviniendo a su pasión el salvar a través de sus óleos cuanto de sabor amargo y olor –corrompido se conjuga en una sociedad injusta e inhumana... Es un canto al proletario. Es un homenaje al duro trabajo. Es un estudio completo a una situación que se adhiere a un determinado contexto social. Y muestra un gran entusiasmo y ternura por la vida humilde y desinteresada del obrero y del campesinado”*<sup>49</sup>. Y es que Marco ha vivido ese problema en sus propias carnes, desde su casa en Les Alqueries divisará a los recolectores en sus mañaneras salidas al campo, incluso después, a los diecisiete años, y a causa de la helada de 1946, se ve obligado a abandonar los estudios de bachillerato para ayudar a su familia: trabajando en la siembra –pesada y húmeda- del arroz, segando trigo bajo la implacable solana, recogiendo naranjas o confeccionándolas en el almacén, trabajos que podemos ver representados en algunos de sus cuadros que son la crónica de su vida, como **“Tapador”** (nº 120), que es un autorretrato. Marco será testigo afectado de lo que acontece a su alrededor y trasladará al lienzo sus vivencias. Mantendrá siempre contacto con las gentes (con las que se identifica plenamente) y trabajos del campo (también con los otros asalariados), como podemos ver en numerosos lienzos como

---

<sup>48</sup> AZCÁRRAGA, Adolfo de, *Arte y artistas valencianos*. Caixa de Valencia, Valencia, 1988, p. 261.

<sup>49</sup> ANÓNIMO, “Antonio Marco, una pintura de rango popular”, *Bonastre*, Alquerías del niño Perdido (Castellón), Febrero 1979.

*“Esparteñeras en la sierra de Artana”, “Viejos del Maestrazgo”, “Escarcha”* (nº 29, 12 y 46) o dibujos como *“Vida fatigosa”* (nº 152), el ciclo dedicado a la naranja, del que hablaremos posteriormente o este cuadro *“Frío”*, de 1972. Podemos observar como los rasgos de las figuras son ásperos y pastosos, con detalles escuetos pero contundentes. Efigies hastiadas, fatigadas, oprimidas, abatidas, afligidas, por un trabajo agotador, explotador, inhumano. Como señala Gascó, Marco pinta *“el hombre dolorido, aherrojado, cuya plasmación en el lienzo constituye una denuncia, al tiempo que un retrato de caracteres y de la personalización del tipo que hace profesión de fe de la maldición bíblica del trabajo, constituido en un acento pasional, de trazo fuerte, expresividad manifiesta, gesto delicado y directo, que no excluye una labor reiterativa, ...”*<sup>50</sup>. *“Son, en su mayoría, hombres, pero casi siempre hombres abrumados bajo una carga física y también interior, labriegos, mineros, mujeres enlutadas, un penitente patéticamente arrodillado en medio de un erial. Incluso una versión del “Toro de fuego” rodeado de unos espectadores que parecen asistir a un lóbrego rito, está impregnada de patético dramatismo”*<sup>51</sup>.

Para la mentalidad de un pintor como Marco serán cuestiones centrales los aspectos éticos (la nítida dimensión moral que desprende su trabajo). Su arte, será expresión plástica de su drama vital, de su búsqueda interior, pues, como insinuó Sócrates, de ahí es de donde viene el verdadero conocimiento. Emerge entonces de forma inequívoca el drama de la autoconciencia que durante años marcó como un signo fatal, el desasosiego de muchas generaciones de artistas. Este humus cultural ha permanecido, dejando un poso decisivo en muchas de las mejores propuestas artísticas y literarias de tono confesional. Si Wordsworth propuso que la misión de los poetas fuera la de dibujar lo esencial de la naturaleza humana, se aprecia en Marco la expresión y testimonio de un pensamiento trágico, el hondo eco del dolor, el abismo de la mirada, el viaje al subsuelo de la conciencia humana. Su violencia idiomática formará parte de un lenguaje pictórico abiertamente en guerra con las exterioridades de la cultura, contra toda exterioridad, contra toda superficialidad. Lo feo se convierte aquí en

---

<sup>50</sup> GASCÓ, Antonio, “Exposición de Antonio Marco en la galería “El Ensanche””, *Castellón Diario*, Castellón, 1989.

<sup>51</sup> ALFARO, Rafael, “Antonio Marco en Galería Nike”, *Hoja del Lunes*, Valencia, 15-01-1979.



expresión de verdad, teniendo en cuenta las ideas de Kant, se convierte en expresión de una belleza sublime, que si bien no es fuente de placer, como reclamaría Hume o más recientemente Shklovskii<sup>52</sup>, si es gesto de voluntad, de afirmación, de anhelo. Si los románticos cuestionaron el concepto de belleza, teóricos como Croce también criticarán el hedonismo estético: “*¿A qué hechos físicos corresponde la belleza? ¿A qué hechos físicos corresponde la fealdad?*”<sup>53</sup>. Adorno nos habla, entre otras cosas, del lenguaje artístico como un “lenguaje del sufrimiento” o “conciencia de las miserias”: “*la inhumanidad del arte debe sobrepasar la del mundo por amor del hombre, como en el caso paradigmático de la nueva música de Schönberg, Webern y Berg, que ha tomado sobre sí todas las tinieblas y las culpas del mundo. Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza en sustraerse de la apariencia de lo bello. Nadie quiere tener nada que ver con ella, ni los individuos ni los grupos colectivos. Resuena sin que nadie la escuche, sin eco*”<sup>54</sup>. Así el filósofo sólo considerará legítimo, en la sociedad actual, el arte que encierra un grito de protesta contra un mundo inhumano y opresivo<sup>55</sup>. Y añade: “*El arte encierra verdad como apariencia de lo que no la tiene (...) como huella de lo no idéntico contiene toda la cifra de lo que aún no existe, de lo posible, es la alegoría de un más allá de la sociedad burguesa (...) La obra es apariencia, pero de lo que no tiene apariencia. El arte moderno auténtico es negativo en el sentido que habla del sufrimiento y produce displacer como la narrativa kafkiana o la música dodecafónica. Ya en la Dialéctica de la Ilustración se podía leer: “divertirse significa estar de acuerdo” (...) El arte auténtico niega la formas de percepción y comunicación tradicionales y habituales, frustra nuestras expectativas de comprensión en tanto que permanece como un enigma irresuelto que difiere su sentido último...la obra de arte, aun siendo un producto de la sociedad, a la que*

---

<sup>52</sup> Para Shklovskii: el valor en arte viene determinado por el placer y el goce que nos ofrece, igual que para Kant para quién lo bello es aquello que nos complace, con independencia de su significado.

<sup>53</sup> Cit. por VYGOTSKY, Lev, *Psicología del arte*. Paidós, Barcelona, 2006, p. 91.

<sup>54</sup> Cit. por VILAR, Gerard, “Theodor W. Adorno: una estética negativa”, BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 208.

<sup>55</sup> Los grandes modelos de Adorno en este sentido son “*Erwartung*” de Arnold Schönberg (“*jamás ha sonado el espanto con tanta verdad en la música*”), y la pieza teatral de Samuel Becket “*Fin de partida*”.

*niega, denuncia y crítica desde un punto de vista normativo inmanente. Ahí está su tensión interna, su negatividad dialéctica*<sup>56</sup>. Así pues, el arte que reclama Adorno, es el de Marco, donde la apariencia se transforma en conciencia. Como subraya Sánchez Ortiz de Urbina, y aquí sería patente, la apariencia irreal del arte, intencionalmente producida, “*no ha de considerarse una copia degradada de la realidad seria de la vida (Platón). Por su consistencia simbólica puede ser más poderosa ontológicamente que la propia realidad*”<sup>57</sup>.

Parece evidente que la realidad tiene más de una dimensión y el arte, como destacó Adorno, será el encargado de rescatar la irracionalidad escondida y dibujar la esencia de una realidad por la que nunca se ha preguntado el burgués de empirismo práctico. El arte de Marco, en ocasiones tendrá que ver con el surrealismo, al poner en entredicho lo que la sociedad ha considerado inmutable, como se puede ver en su bestiario. Pero también, intentará dignificar esa casa que la civilización occidental ha convertido en “*prisión, laberinto sangriento, matadero colectivo*”<sup>58</sup>.

En este lienzo (nº 39) vuelve a aparecer el hombre, como en la mayoría de sus obras, porque, “*se invoca constantemente a la persona –dice Marcel- sólo donde está en vías de desaparecer*”<sup>59</sup>. Denuncia la extinción de un modo de vida que se agota, la ruralidad, el hombre que se aleja forzosamente de la naturaleza en pleno éxodo a la ciudad. El hombre que se aleja de la madre naturaleza para sobrevivir en el abrasador asfalto, el hombre que desciende al infierno dantesco, en pleno proceso de desnaturalización que reclama el capital (peones alienados para sus fábricas) y que ya denunció Schiller, cuando imputa a esa “civilizatoria” escisión de la naturaleza como responsable del estado de alienación de los seres humanos. Denuncia la extinción de toda una cultura, del hombre emancipado.

La pintura de Marco supone el retorno a los problemas humanos. Aquí reproduce las gentes del campo con gran dignidad, como los *Jinetes de la Olmeda* de Álvaro Delgado o los *Campesinos* de Zabaleta, como las gentes que

---

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p. 211.

<sup>57</sup> SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo, “Estética y Fenomenología”, BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p. 124.

<sup>58</sup> PAZ, Octavio, “El surrealismo”. En GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.), *El surrealismo*. Taurus, Madrid, 1982, p. 36.

<sup>59</sup> GARCÍA-VIÑÓ, Manuel, *Pintura española neofigurativa*. Guadarrama, Madrid, 1968, p. 74.

retrata Delibes. Agrupados en un simbólico grupo, aparecen tres monumentales campesinos, dirigiéndose al tajo, como grandes guerreros que se dirigen a la lucha por su supervivencia, avanzan, con valentía y resignación, afrontando heroicamente las inclemencias de un tiempo que les es adverso, resistiendo estoicamente al eterno invierno de los pobres. Hace gala de un lenguaje poético humanizado como el que reclama Miguel Hernández en sus *vientos del pueblo*: “*Por la senda van los hortelanos, que es la sagrada hora del regreso, con la sangre injuriada por el peso de inviernos, primaveras y veranos. / Vienen de los esfuerzos sobrehumanos y van a la canción, y van al beso, y van dejando por el aire impreso un olor de herramientas y de manos*”. Es el trágico lamento de “*la gent sense pa*” que reflejaban los versos de Miquel Durán otro poeta valenciano. Precisamente con un simbólico y gran pan, a modo de tabla de salvación, es el que agarran, al que se sujetan los miembros de la familia que retrata en *Hambre*. Un alimento del que no se puede privar a la gente, como el arte, que es alimento espiritual, sobre esto Morris ha señalado: “*Al arte le corresponde establecer el verdadero ideal de una vida plena y razonable para el trabajador, una vida en la que la percepción y la creación de la belleza, el goce del verdadero placer, sean considerados por el hombre como el pan de cada día, de modo que ningún hombre o grupo de hombres pueda verse privado de él, salvo con un acto reaccionario contra el que bien sabrá defenderse*”<sup>60</sup>.

Como señala Wenceslao Rambla: “*Una de esas situaciones sobre las que Marco va y vuelve, una y otra vez, es la relativa al trabajo. Este es un leit-motiv habitual de su pintura. No como alegoría universal y moralizante sino, como actividad consustancial y, en gran medida, alienadora –más que realizadora- de la persona. / Parafraseando a Ernst Fischer podemos afirmar que el trabajo es un tema que surge constantemente en la obra artística de Marco como lo fue en tantas épocas del devenir de las artes,... muestra el esfuerzo dels collidors, la ansiedad dels preufeters, la desazón dels veremadors- que como emigrantes temporeros salen anualmente de su pueblo- así como también atiende a los cercanos obreros portuarios del desguace – tantas veces observados en el puerto de la cercana Burriana- de los que resalta su fría y acertada soledad tanto como*

---

<sup>60</sup> AGUILERA CERNI, Vicente, *Posibilidad e imposibilidad del arte*. Fernando Torres, Valencia, 1973, p. 245.

*su insignificancia cosificada bajo el peso abrumador e intoxicante del mecanicismo industrial y sus asfixiantes atmósferas*<sup>61</sup>.”. Reflejará el sufrimiento, la miseria de los trabajadores y la opresión a que son sometidos, en una pintura cercana al arte de protesta de Millet o Van Gogh; lejos de cualquier propuesta idealizadora y sentimentalista de las faenas agrícolas o industriales de las que se han dado a lo largo de la historia del arte, como los “naturalismos regionalistas” de principios del XX.

En conexión con el “trabajo” como contenido se halla pues, el subtema de la “soledad” como impotencia angustiosa: ante las desventuras de la climatología adversa e imprevista (heladas), la competitividad exportadora, ante la falta de trabajo y expectativas (“*Rebuscadores de basura*”), la burocracia y promesas políticas de cualquier signo, ante un universo adverso, hecho a la medida de unos pocos. Así, su expresionismo se convierte en simbólico, subyaciendo de sus cuadros cuestiones como el mismo sentido de la existencia como supervivencia, como resistencia, la pesada carga de la existencia, como se deduce del dibujo “*Vida fatigosa*” (nº 152) o “*Carga*” (nº 58), que analizaremos más adelante.

Por otra parte, el hecho de estar de pie, resignados pero desafiantes, dirigiéndose hacia delante, con la calma de los fuertes, afirmando su existencia, con el movimiento hacia la trascendencia. El estadio de pie es el que caracteriza a los hombres y es su condición. El simple hecho de estar ahí, de pie, de ser, desde la pesantez de la tierra, hace que se eleven en el espacio espiritual de un mundo posible. En su simplicidad misma, ese movimiento capta su esencia, contiene una riqueza infinita, resume una dimensión esencial de lo humano. Marco capta la soledad infinita, la potencialidad creadora, incluida en la acción de erigirse, de mantenerse en el estado vertical y mantener el aplomo, la fuerza necesaria para avanzar y oponerse a cualquier inclemencia. Capta la interioridad energética, como lo hacen las esculturas de Perelló que tienen el poder de captar el vacío, todo el espacio que las rodea, manifestando la relación íntima entre la escultura y su afuera, y no con el afuera en general, con el espacio abstracto, puramente mental. Como dice Bozal, “*la paradoja heideggeriana nos dice que el tiempo habita en nosotros como lo abierto de un futuro que se cumple con la muerte en*

---

<sup>61</sup> RAMBLA ZARAGOZÁ, Wenceslao, *Seis poéticas figurativas en la plástica de Castellón (1955-85)*. Diputación de Castellón, Castellón, 1990, p. 185-86.

*lo abierto del ser*". Y añade "La reflexión de Levi, por el contrario, sitúa el "ya no es" en el "siendo" cotidiano. La muerte no está en lo abierto del ser, le acompaña en lo cerrado del "mañana por la mañana"<sup>62</sup>. Como señalaría el propio Heidegger: "Siempre hay algo que todavía no ha terminado, siempre estoy en camino con mi ser-ahí. Siempre hay algo que todavía no ha terminado. Al final, cuando ese algo no falta, el ser-ahí ya no es. Antes de este final nunca es estrictamente lo que puede ser; y cuando es lo que puede ser, entonces ya no es"<sup>63</sup>. El movimiento es la base de o humano como ser-con-los-demás, hace surgir la temporalidad, sin la cual nada sería, sin la cual nada aspiraría a ser. Sólo nos queda andar, andar para activar el corazón y el entendimiento, para ser, ... y no sucumbir al frío.

---

<sup>62</sup> BOZAL, Valeriano, *El tiempo del estupor*. Siruela, Madrid, 2004, p.36.

<sup>63</sup> *Ibíd.*



### 1.3.1 Marco. Expresionismo hispánico.

“*Mi inspiración está y estará siempre en España*”<sup>1</sup>. A. Marco.

Aunque su forma de hacer vendría de más lejos y va más allá de cualquier simple y confusa etiqueta, sin duda podríamos vincularla a las más hondas tradiciones españolas, a eso que Elías Tormo llamó la *veta brava* de la pintura de nuestro país. Destacará, en el caso de Marco, su predilección por la materia, el interés por la textura, el vigor, la garra, el valor gestual del trazo, la originalidad, la sobriedad cromática, y por supuesto la vocación por el paisaje, de la que hablaremos más adelante. En cuanto al sentido de renuncia, de síntesis, de parvedad ambiental y esencialización que muestran sus óleos, también entra dentro de la austeridad tradicional de la pintura española representativa. Vemos cómo su pintura excluirá todo aquello que pueda ser anecdótico, superfluo o accesorio, mostrando los elementos básicos de lo que recrea en sus cuadros, buscando, como Kandinsky, lo espiritual de cada forma, lo anímico. Como ha manifestado Victoria Combalía<sup>2</sup>, España es un país de pintores y la tradición renovada no se pierde, la figuración de corte no académico siempre tiene y tendrá sus continuadores. Siempre habrán artistas que intenten expresarse con rotundidad sin abandonar el canon de lo humano, intentado trazar una topografía del alma, intentando canalizar en su obra todas sus ansiedades, los motivos que les conmueven, comprometidos con el arte y con la vida. Si calificamos al pintor castellanense de expresionista, como aclara Rodríguez Culebras: “*no es por encasillarlo. Lo es como una orientación, para certificar así su entronque con una de las constantes del arte español que pasa por artistas como Goya o Solana entre otros tantos. Y con un aspecto vigente –desde siempre-, pero también hoy, en el arte de nuestro tiempo, independientemente del expresionismo alemán o francés, de los cuales, el arte de Antonio Marco no es, ni mucho menos, satélite*”<sup>3</sup>.

Y es que este arte expresionista, donde prima la emoción personal, encuentra el clima más apto, como señala Plazaola, *en la psiqué fogosa del español*, de sentir ardiente e impetuoso, ese que según Picasso “*se deleita en derramar sangre ajena*”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Cit. por R. R., “Entrevista”, *Burris-ana*, Burriana (Castellón), 1964, p. 9.

<sup>2</sup> Véase COMBALÍA, Victoria, *Comprender el arte moderno*. De Bolsillo, Barcelona, 2003.

<sup>3</sup> Cit. por RAMBLA ZARAGOZÁ, Wenceslao, *Seis poéticas figurativas en la plástica de Castellón (1955-85)*. Diputación de Castellón, Castellón, 1990, p. 181.

<sup>4</sup> Cit. por ROJAS, Carlos, *El mundo mítico y mágico de Picasso*. Planeta, Barcelona, 1984, p. 126.

Así, podemos constatar numerosos ejemplos de pintura expresionista, a lo largo de muchos siglos dentro de la pintura hispánica, sirva como ejemplo la obra de El Greco, Goya, Gutiérrez Solana o Saura. Esta postura artística se ha dado también entre muchos de nuestros grandes paisajistas del siglo XX, ahí está esa gran tradición pictórica que Moreno Galván llama “*Expresionismo del paisaje*”, a la que pertenecen creadores como Pinazo, Beulas, Delgado, Michavila, Redondela, Martínez Novillo o Lozano, entre otros; una vivencia expresionista que se ha extendido hasta la actualidad y que sin duda continuará en el futuro, pues siempre habrán artistas en cuya obra tenga prioridad la fuerza de la expresión sobre cualquier otra cuestión. Esta actitud que entiende el arte como revelación del propio carácter siempre ha existido, y siempre han existido en España pintores que utilicen el arte para dar escape a emociones y mensajes de una gran carga emocional, que lo usen para transmitir, incluso con crudeza, experiencias personales, utilizando un lenguaje sintético y significativo, aunque durante determinadas épocas hayan sido marginados. Títulos o encasillamientos como el enunciado de “Nueva figuración” de los sesenta o el “neoexpresionismo” en los años ochenta, como sabemos responden a criterios únicamente comerciales, son encasillamientos “fáciles”, inventados por ciertos críticos influyentes al servicio del mercado. Sería mejor, aunque más arriesgado, hablar de individualidades, que de movimientos; también sería didácticamente más complejo y problemático.

Creo que sería pecar de reduccionismo, de esa manía clasificatoria que a todos nos arrastra, a veces inconscientemente, si encuadráramos a Marco, como se ha insinuado, dentro de algunos de las corrientes figurativas que a comienzos de los 60 empiezan a ocupar la atención del público, críticos y artistas, como el Pop Art, el Nouveau Realismo o la Nueva Figuración que, en realidad, no es más que una de esas “corrientes”, de esas olas que forman parte del gran océano expresionista, de eso que, como señala Rafols, fluye y refluye a lo largo de la historia del arte<sup>5</sup>. Aunque sí es verdad que es en esa época, quizá por el clima social y artístico, cuando mayor aceptación tiene su obra entre las instituciones y los galeristas, y que su pintura está muy relacionada con esas tendencias como Estampa Popular o Crónica de la realidad, que se gestan en Valencia en esa época, integradas por “*una serie de pintores jóvenes provenientes del expresionismo cuyo problema central era encontrar una forma de*

---

<sup>5</sup> RÀFOLS, J.F., *Historia del Arte*. Óptima, Barcelona, 2001, p.439.



*expresión realista que fuera socialmente eficaz*”<sup>6</sup>, jóvenes que se aprovechan del empuje del arte como medio de comunicación y que desean intentar la tarea de “culturización ética” de la sociedad<sup>7</sup>. Marco seguirá un camino paralelo realizando a través de su pintura un análisis crítico de los comportamientos sociales del cual extraerá posiciones éticamente muy significativas, pero su pintura no tendrá el mismo carácter propagandístico y no siempre se referirá a fenómenos que se manifiestan a nivel social, sino que se centrará en el eco que lo social tiene a nivel psicológico individual, además nuestro creador, no renunciará, como por ejemplo los pintores que se han encasillado dentro de la corriente del realismo social, como el Equipo Crónica, Genovés, el Equipo Realidad o Antoni Miró, a la creación, a la arrebatada expresión vivificadora y poderosa, que él juzga como más eficaz para su propósito.

Hilando muy fino, sí podríamos vincular a Marco, por la pluralidad de formas de hacer de sus componentes, por su individualismo y la caligrafía personal que emplea (que huye de la llamada tradición realista); por sus formas alejadas de la superficialidad, con la Nueva figuración, corriente formada por una gran legión de pintores españoles (Delgado, Barjola, ...) que ejecutaban un arte inconfundiblemente de su tiempo y a tono con el rechazo académico propugnado por la Escuela de Madrid, acreditado, aceptado y criticado por haber entrado por aquel entonces en una postura –a nivel general- menos combativa que la precedente. Sánchez Marín, escribirá en 1964 sobre esta tendencia: “*Creemos que en el fondo de lo que estamos llamando “Nueva figuración” – y que no es otra cosa que las formas más recientes adaptadas por el expresionismo- existe la necesidad de concretar el entorno social del hombre, de configurarlo de alguna manera, sin renunciar a los hallazgos plásticos aportados por el informalismo*”<sup>8</sup>. Precisamente una corriente, la informal, que floreció entre 1945 y 1960, gracias a la potencia del expresionismo abstracto norteamericano, y que tuvo en esa época los mejores representantes que jamás ha habido en esta tendencia (Guerrero, Feito, Sempere, Hernández Pijoan, Palazuelo, Muñoz, Millares, Guinovart, Zóbel, Viola, Canogar, Mompó, Torner, Rivera o Tàpies entre otros), debido a su formación técnica, a que llegan al abstracto a través de un proceso de simplificación, de

---

<sup>6</sup> MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social en la plástica valenciana (1964-75)*. Nau llibres, Valencia, 1981, p. 183.

<sup>7</sup> Definición de Tomás Llorens. Cit. por MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social en la plástica valenciana (1964-75)*. Nau llibres, Valencia, 1981, p. 184. Según Llorens (Ibíd., p.185): “*una obra de arte será tanto más importante y coherente con su contexto social cuanto más fielmente coincida con uno de los valores éticos fundamentales de el contexto social*”)

<sup>8</sup> Cit. por MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal, Madrid, 2001, p.24.

destrucción de la forma, pues, como decía Picasso, para saber destruir, primero hay que saber construir, algo que se echa de menos en el arte actual, donde la mayoría de los pintores abstractos no consiguen la calidad de texturas, cromática ni compositiva de los autores mencionados.

Aguilera Cerni confirma que simplemente estamos ante la continuidad de la pintura figurativa: *“Sin embargo, las fronteras de la Nueva figuración están todavía por definir. Suponemos que podría ser una superación de los presupuestos agónicos y decadentistas del informalismo. Podemos decir provisionalmente que se trata de una serie de esfuerzos individuales para innovar la imagen y sus posibilidades de comunicabilidad, pero sin alterar sustancialmente la tradicional correlación entre forma y contenido. Por consiguiente, mientras no se demuestre lo contrario, el problema de la alienación y del compromiso moral no se plantea ligado a la posible configuración de una eventual corriente artística, sino al modo y a la voluntad de cada artista”*<sup>9</sup>. Y añade: *“La nueva figuración no pudo configurarse como tendencia coherente. En gran medida, estaba contaminada por la herencia del informalismo. Presuponía la “artisticidad” intrínseca del arte, la validez de la dicción personal y de la visión subjetiva. Por consiguiente fue un esfuerzo para salvar los ritos individualistas que en su día encarnó el expresionismo, luego disueltos en la indeterminación informal. No hubo una verdadera Nueva Figuración, sino un transitorio resurgimiento neofigurativo que mezclaba actitudes tan dispares como las del Grupo Cobra, De Staël, Dubuffet o Bacon... en algunos casos, sólo se trataba de una salida de emergencia para la crisis del mercado del informalismo “programático”, en otros, era la supervivencia del “artista” y la valoración de lo “personal”, según las tradiciones del consumo cultural de la burguesía, según sus pautas coleccionísticas y museísticas”*<sup>10</sup>.

En realidad, la pintura de Marco, arranca desde sus inicios más influida por la tradición expresionista española de la que siempre ha habido buenos representantes, que por los figurativismos expresionistas internacionales, como otros de los pintores neofigurativos contemporáneos a nuestro artista, como Barjola, Saura o Estruga o con los que estuvieron más relacionados con el informalismo como Vento o Fraile, que cedieron todo el protagonismo de la figura, como señala Ana María Guasch<sup>11</sup>, al espacio. Si tenemos que comparar la obra de Marco con la de sus contemporáneos, creo

---

<sup>9</sup> AGUILERA CERNI, Vicente, *Posibilidad e imposibilidad del arte*. Fernando Torres, Valencia, 1973, p. 94.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p.194.

<sup>11</sup> GUASCH, Ana M<sup>a</sup>., *Los manifiestos del arte postmoderno*. Akal, Madrid, 2000, p.137.

que por la importancia en su pintura del elemento social, como hemos dicho, estaría muy cerca de aquellos que practicaron un realismo crítico-social como Ortega o los integrantes de Estampa popular, como Ibarrola o Duarte, en cuyos grabados denuncian las duras condiciones de vida del campesinado y del proletariado, desarrollando un arte de denuncia y testimonio. Muchos de los artistas que en ese momento, como un grito sesentiochista, practican este tipo de arte comprometido, como Ràfols-Casamada, Anzo o el mismo Ibarrola más tarde, les veremos practicando otro tipo de forma de hacer, pero Marco seguirá, hasta la actualidad, practicando un arte pasional, con un gran contenido ético, siempre de acorde con su temperamento. Marco no se dejará seducir por ninguna moda pasajera, siempre tendrá su objetivo puesto en el ser humano y siempre concebirá la experiencia creativa como una “vivencia total”, como una forma de conciencia. Nunca renunciará a la figuración, aunque algunos críticos, como hemos insinuado, inventen puntualmente, movimientos que “retornan a las imágenes”, para cambiar la moda y avivar el mercado (llámense Nueva figuración, Neoexpresionismo, etc.). Le veremos desde los años cincuenta, desde la posguerra, practicando un lenguaje donde manifiesta su visión trascendente de la tragedia humana, un idioma con un gran componente simbólico, expresivo y por supuesto ético, y con total sinceridad seguirá trabajando, en su línea, al margen de cual sea la moda impuesta. Ya en 1971 Pedro Antonio, en el periódico *Levante*, hace referencia a esta cuestión: “Antonio Marco es uno de los pocos pintores ajenos a posturas vanguardistas, no tiene más vanguardia que la propia, por eso su obra es trascendente y personal”. El propio pintor añade en el mismo artículo: “El enfoque y la visión de conceptos es lo que apporto de nuevo. He aprendido a ver las cosas a través del hombre. Mi visión es puramente humana, como decía antes; y desasosiega mis sentimientos cuando me encuentro ante el hombre que sufre y no tiene más recursos que sus brazos, sin horizontes... y con la resignación a cuestas....No se a dónde puede conducir mi obra. Lo que sí sé es que es fruto de mi forma de ser y de mi forma de concebir la vida”<sup>12</sup>.

Destacará en el lenguaje de Marco pues su predilección por la materia, el vigor, la garra, la originalidad, la violencia idiomática, la sobriedad cromática<sup>13</sup>, la intensidad, la elementalidad o la potencia, como iremos viendo más adelante. Su paleta huirá de los grandes contrastes cromáticos, prefiere asordar la intensidad del colorido que, pese a esa

---

<sup>12</sup> ANTONIO, Pedro, “Diálogo con Antonio Marco. Expone en Mateu”, *Levante*, Valencia 21-02-1971.

<sup>13</sup> Como dice Rafael Alfaro: “La sobriedad cromática y la ternura con que trata sus temas humanos constituyen, a mi entender, las dos características más conspicuas de la obra pictórica de Antonio Marco” (ALFARO, Rafael, “Antonio Marco en Galería Nike”, *Hoja del Lunes*, Valencia, 1976).

sobriedad, está compuesto por una riquísima y extensa gama de grises que transmiten una gran potencia expresiva al unirse a la soltura de sus pinceladas. Este color, aunque es tratado sin ningún halago, es infinitamente jugoso y juega y se alía a la tensión plástico emocional de la forma. Lleva así este artista a su extremo límite la fusión de materia, forma y color, meta ideal de la mejor pintura occidental de todos los tiempos.

En cuanto al sentido de renuncia, de síntesis, de parvedad ambiental y esencialización que muestran sus óleos, también entra dentro de esa austeridad tradicional de la pintura española figurativa. Vemos como su pintura excluye todo aquello que pueda ser accesorio, mostrando sólo los elementos esenciales de aquello que recrea en sus cuadros, aunque sin perder sus contornos narrativos y definatorios, que quiere conservar a toda costa, haciendo gala de una figuración no convencional, dotada de gran interés, pues aún conserva una base técnica muy consolidada. Deja así entrever una pretensión de modernidad en el marco de la tradición y sin renunciar a ella, similar a la de otros pintores valencianos de su generación, formados durante la posguerra, como Aurora Valero, Monjalés, Michavila, Vento, Ribera Berenguer o Genovés. Será pues un pionero de la modernidad, al estar ligado al movimiento renovador valenciano que comienza tímidamente a despertar en Valencia a mediados del pasado siglo. Como otros jóvenes pintores formados en la Escuela de San Carlos, su pintura se caracterizará pronto por buscar una expresión nueva capaz de plasmar su personal visión de la realidad, una pintura que no se plegará a férreos condicionamientos académicos y que intentará, desde un principio, despegarse de la tradición sorollesca, del luminismo y colorismo con el que falsamente se identifica lo levantino (como contraposición, convencional y muy reduccionista, a lo mesetario). Estos jóvenes aprovecharán los hallazgos plásticos de las vanguardias históricas y de las nuevas corrientes como el informalismo, también tendrán otros referentes cercanos como Pinazo o los paisajistas de la mal llamada “Escuela de Madrid”.

Según Fernández Arenas, “*Abstraer es un acto de la inteligencia, que consiste en eliminar las partes materiales de un objeto conocido hasta quedar sólo con la esencia o substancia, que permite su conocimiento intelectual, gracias a la imagen inmaterial así producida*”<sup>14</sup>. Así se puede hablar de diferentes grados de abstracción; en el arte abstracto no hay problema de forma, cada artista ahondará más o menos según sus pretensiones hasta encontrar “lo espiritual” de cada forma, expresión material de ese

---

<sup>14</sup> FERNÁNDEZ ARENAS, A., *Arte Sacro Moderno*. OPE, Pamplona, 1964, p. 116.

contenido abstracto. Perelló La Cruz, respecto a esta cuestión ha manifestado: “*Lo fundamental no es la apariencia el objeto –lo que llamamos obra artística- sino el alma de ese objeto. Ese algo no visible que está tras lo visible, ese algo que no se oye y se oculta tras lo que se oye*” Y añade: “*Todo el mundo oye música y ve una escultura o un cuadro, pero sólo quienes penetran en su alma descubren su belleza. El valor estético lo da, no la forma, sino el fondo estético, el alma*”<sup>15</sup>.

El pintor expresionista alemán Rainer Fetting señala que la abstracción, que puede ser más o menos intensa, significa “*más concentración*”. Y añade: “*abstracta es cualquier cosa que sale de la cabeza, que uno abstrae igual que hay que hacerlo en todas partes, en la pintura, en la poesía, en la música. Cuando está bien hecho y la cosa sale comprimida, entonces para mí es abstracta...Yo no puedo representar la realidad, sino sólo mi realidad*”<sup>16</sup>. Así pues, como pensaba el iniciador de este Arte, Wassily Kandinsky, la esencia de este arte no está en la forma abstracta, sino en el contenido abstracto. Desde este punto de vista, al arte de Marco también se le puede catalogar de abstracto, más incluso que otros, pues mientras que algunas de las obras de artistas actuales considerados abstractos no son en realidad sino puros juegos de formas sin espíritu, él lucha infatigablemente en busca de la espiritualidad del hombre.

Al fin y al cabo, el dibujo, como insinúa Gómez Molina<sup>17</sup>, es una operación mental, un proceso reflexivo complejo, de síntesis y abstracción, de conocimiento, de autoconocimiento, en definitiva. Es equivalente a pensar, como señala Nauman<sup>18</sup>. Por otra parte, cuando hablamos de expresionismo a la española, nos referimos a que en su lenguaje la técnica no es lo más importante, en su búsqueda de lo expresivo deja en un segundo plano factores como el color o la forma y se centra sobre todo en traducir el estado de su espíritu en su estado puro, espontáneamente, sin filtros técnicos o temáticos que puedan entorpecer su expresión. La furia con la que se emplea tanto desde el punto de vista técnico (empaste violento, pincelada crispada, el empleo de, lo que el poeta José Hierro llama la “*salsa parda*”<sup>19</sup> en el color), como desde el representativo (atmósferas tensas, modelos ásperos y decididamente feos, “*tremendismo*”, afán por lo desmesurado junto a lo cotidiano, temáticas trágicas), es característica de algunos de

---

<sup>15</sup> Entrevista personal con el autor.

<sup>16</sup> Cit. por MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal, Madrid, 2001, p. 447.

<sup>17</sup> Véase GÓMEZ MOLINA, Juan José y otros, *Las lecciones del dibujo*. Cátedra, Madrid, 1999.

<sup>18</sup> Cit. por Juan J. Gómez en GÓMEZ MOLINA, Juan José y otros, *Las lecciones del dibujo*. Cátedra, Madrid, 1999, p.33.

<sup>19</sup> HIERRO, José y otros, *Ribera Berenguer. El mar y la materia (1953/1996)* (catálogo). Autoridad Portuaria de Valencia, Valencia, 1996, p.12.

nuestros artistas más destacados como El Greco, Herrera el Viejo, Valdés Leal, García Ochoa, Clavé, Millares, Saura, Delgado o Bárjola, entre otros.

Forma parte del tronco español, con Goya, con Solana, con Mateos, con Saura, de eso que algunos críticos han llamado “*hispanismo negro*”<sup>20</sup>, por la severidad y tristeza de su paleta, por su sabia dolorida, burlesca, satírica, por su manejo sabio de la ironía tan decisiva en el arte; por su gran amor y respeto a la nobleza del pueblo, por su alejamiento de la afectación y el truco, por la autenticidad y veracidad que destilan sus creaciones. Marco hereda de la tradición española entre otras cosas el menosprecio de lo ambiental-accesorio y la exaltación del manifiesto existencial, la tendencia a la fenomenología plástica y al uso de una gran economía de medios y una cierta rudeza expresiva. Sus obras serán signos de ese “misterio” español del que habla Saura. Respecto al proceso de esencialización de la pintura expresionista nos llama la atención las palabras de Goya: “*Yo no distingo en la naturaleza más que cuerpos luminosos y cuerpos oscuros, planos que avanzan y planos que se alejan, relieves y concavidades. Mi ojo no percibe nunca líneas ni detalles, ni se me ocurre contar los pelos de la barba de un transeúnte o la botonadura de su abrigo. Estas minucias no distraen mi atención. Y mi pincel no debe ver más y mejor que yo*”<sup>21</sup>; respecto a esto también Marco se ha pronunciado: “*Mi obra tiene el aspecto de inacabada pero contiene la esencia misma de un sentir profundo y una estructuración directa y apasionada, fruto, todo ello, de unas vivencias personales y llenas de emoción*” y añade “*La obra de arte nunca puede considerarse como acabada; siempre existen sugerencias, nuevas posibilidades, y uno la deja abandonada no porque el cuadro esté acabado, sino cuando en él está suficientemente expresado lo que el artista siente y desea transmitir*”<sup>22</sup>, y es que lo que verdaderamente importa es la capacidad del artista para materialidad su interior, esos que D’Ors llama el “*yo invisible*”, para desnudar su alma. Por eso, como indica el padre Alfons Roig:, “*todo expresionismo auténtico supone un acorde interior, necesario para abordar cada una de estas realizaciones*”<sup>23</sup>, para lograr ese acorde, el artista ha de huir del exterior, se hace necesario un gran trabajo introspectivo, el artista ha de buscar la soledad, aislarse, evitar el éxito que entorpece la originalidad, el halago que debilita; ha

---

<sup>20</sup> Igual que, por ejemplo, llaman “expresionismo nórdico” al grupo Cobra (Véase ARACIL, A. y RODRÍGUEZ, D., *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte moderno*. Istmo, Madrid, 1983, p. 380)

<sup>21</sup> Cit. por SAURA, Antonio, *Goya. El Mundo de los grandes genios, Vol. 4. El Mundo y Orbis-Fabbri*, Madrid, 1989, p.96.

<sup>22</sup> Cit. por RAMBLA ZARAGOZÁ, Wenceslao, *Seis poéticas figurativas en la plástica de Castellón (1955-85)*. Diputación de Castellón, Castellón, 1990, p. 188.

<sup>23</sup> ROIG, Alfons, en FUSTER, Joan y otros, *Alfons Roig i els seus amics*. Diputación de Valencia, Valencia, julio 1988, p. 211.

de conservar su autonomía, liberarse de condicionamientos políticos, económicos o sociales, mantenerse al margen de modas o ismos, ajeno a las sacudidas estéticas. Eso tan difícil, tan exigente, es lo que ha hecho Marco, como veremos, así su personalísimo estilo que obedece a sus propios dictados internos y a la necesidad, que esgrimió Nolte de encontrar a lo largo de la vida medios de expresión sinceros y adecuados a nuestros temperamentos y a nuestras capacidades, si es que tenemos alguna. Un estilo que se gestará en los años cincuenta, y evolucionará lentamente a la par que sus sentimientos, con mucha coherencia y conservando siempre su autonomía. Se mantendrá hasta nuestros días con absoluta fidelidad a sus principios, a su modo de ver esencialmente la vida y sufrirla. Con una pictórica tipología personal y una medular contestación alrededor de temas perennes- el trabajador, los poderes fácticos e ideológicos, la marginación hecha carne.

Desde un principio veremos en Marco un mismo espíritu rebelde, independiente, emancipado, exigente e intransigente, tenaz. Los años 50, los de su formación y aprendizaje, serán decisivos en la conformación de su ideología y su lenguaje, por eso habrá que detenerse en ellos para analizar unas circunstancias políticas y artísticas que van a ser determinantes.

---

**“España negra”**. (Imagen nº 44. Marco)



*“La contemporaneidad de una obra de arte reside en su sincrónica exactitud con el tiempo que transcurre, en la coincidencia dialéctica entre la materialidad creada y la necesidad inmanente del momento histórico”<sup>24</sup>. Josep Renau.*

Esta obra de 1974, tiene mucho que ver con otras como **“Mosaico ibérico”** o **“Gran Burdel”**, ésta de 1988 (nº 89 y 126), el mismo horror vacui, el mismo sabio manejo de la ironía, los mismos personajes sórdidos, de doble moral, banqueros, ricos hombres del régimen, respetables y honrados padres de familia, píos católicos, que tras sus gafas oscuras y sus caretas explotan sexualmente a pobres mujeres ajadas, trabajadoras del sexo, vigiladas, en **“Gran Burdel”** (nº 126), por una celestina que aparece en primer plano, de figura enlutada y de mirada inquietante. La misma hipocresía, las mismas injusticias de un corrupto sistema, convertido en un gran burdel, un mundo grotesco, tétrico, esperpéntico, valleinclanesco, solanesco.

Tanto el continente como el contenido, la forma y el fondo de la pintura de Marco revelan la rotunda españolidad de su carácter<sup>25</sup>. Como Goya, Solana o

---

<sup>24</sup> RENAU, Josep, *Función social del cartel*. Fernando Torres, Valencia, 1976. p. 57.

<sup>25</sup> En una entrevista afirmó: “...¿Mi aspiración?... Ser libre. Dejar, cuando me muera, cuadros pintados con dignidad y con mensaje; que sugieran, me hagan pensar, que ayuden a comprender



Barjola, se detiene a plasmar los ecos de la España negra, la España profunda, retazos dramáticos, fragmentos de su miseria y es que le ocurre lo mismo que a Barjola cuando exclama: “*Soy hijo de la España profunda y los cromosomas no se cambian*”<sup>26</sup>. El ADN de Marco también acarrea un dolor genérico inoculado con raciones de desdicha e intolerancia. Marco también mostrará la incompreensión secular y el atávico atraso en un país que durante años fue a remolque de la historia. Ese pesimismo tatúa el oscuro paisaje de una retrovisión histórica. El acontecer social detenido, como petrificado en esa peculiar mezcla que durante años fueron los ingredientes esenciales de la llamada idiosincrasia española. Sus obras se convierten en un largo inventario del atraso, aislamiento, pobreza, analfabetismo, el oscuro poder de la Iglesia, la corrupción, el despotismo casi medieval del poder o la violencia institucional. Marco, con ironía dispara una foto fija de la sociedad de la época, asumiendo, como Albert Boadella, el papel no de adulator, sino el del comediante que pone el dedo en la llaga, que sitúa al espectador (y a la sociedad) ante un espejo no del todo placentero, que se hace eco de la conciencia que muchos quisieran esconder. Rompiendo tabúes, hace de agitador y revulsivo. Erasmo insistió en que los bufones siempre decían la verdad. Como subraya Bozal “*las figuras grotescas tienen la virtud de hacernos ver las cosas*”<sup>27</sup>.

Construye para lo trágico un espacio cerrado, claustrofóbico, un espacio como el del infierno sartreano de *Huis clos* o el infierno buñuelesco de *El ángel exterminador*. Un espacio asfixiante, donde las figuras se agolpan, se solapan, para destacar la opresión del régimen totalitario, que tras la guerra impone una ideología que, como señala Bozal, se extiende por todas partes, “*en los medios de comunicación, en los discursos, la vida cotidiana en su conjunto, llegó a sofocar el pensamiento.... Aquella ideología relleno con retórica y ruido su vacío, y esa retórica y ese ruido estaban en todas partes. La retórica podía ser la de los discursos que hablaban del talante joseantoniano o de la “unidad del destino en lo universal”, los discursos de las autoridades eclesiásticas y civiles, las*

---

a la gente de los pueblos de España” (ARAZO, M<sup>a</sup> Ángeles, “Antonio Marco”, *Las Provincias*, Valencia, 1976).

<sup>26</sup> PATIÑO, Antón, “*Pasión de la Mirada: Juan Barjola*”, en Patiño, Antón y otros, *Juan Barjola: Colección del artista (1959-1986)*. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1986, p. 33.

<sup>27</sup> BOZAL, Valeriano. *El tiempo del estupor*. Siruela, Madrid, 2004, p. 150.

*consignas pintadas en las paredes, lo vítores en letras estarcidas, el botafumeiro de los palios, las predicaciones de los ejercicios espirituales. El ruido también era el de la retórica, pero sobre todo el de los desfiles, el de los corrajes, el de las consignas, y por qué no, el de los gritos que podían darse en las colas, las del mercado, las de los espectáculos, etc. El ruido era una forma de violencia y se difundía como violencia y poder, producía miedo, pánico en muchas personas y ponía constantemente de relieve la condición de los vencidos: sobre ellos podía ejercerse sin disimulo y sin cautela". Y añade "Daba la sensación de que se pretendía ocuparlo todo, llenarlo todo, no dejar resquicio alguno para un pensamiento independiente o en libertad"*<sup>28</sup>.

Construirá un espacio trágico, como trágica es la gran pintura española que nace en los Beatos, en los comentarios que ilustraban el Apocalipsis y llega hasta nuestros días, impregnando la obra de Marco. Una tradición de crueldad, en el sentido que Antonin Artaud daba a esta palabra; crueldad no ya de las mutilaciones, del despedazamiento de los cuerpos, sino de la violencia del destino que se abate sobre los seres, violencia sacrificial y catártica. Lo trágico que Masson echaba de menos en la pintura francesa nunca faltó en la pintura española. Hechos dramáticos como nuestras guerras civiles o las corridas de toros, se reflejan en la creación como se puede ver en la poesía del Siglo de Oro o en las pinturas del Greco, Ribera o Goya. Efectivamente, la obra de Marco tiene, como señala Santos Torroella, un "*trasfondo goyesco*"<sup>29</sup>, del Goya moderno, cronista satírico del que habla Saura, "*heredero de la gran corriente del barroco y también, que duda cabe, de un "misterio" español cuyos signos*

---

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 124. También dirá a continuación de lo expuesto: "algunos artistas, frente a tal estado de cosas, optaron por el silencio, redujeron la materialidad de sus obras y mostraron las posibilidades de una estética que huía del exceso y la violencia expresivas. ...Otros asumieron caminos diferentes, quizá complementarios, en los que las imágenes podían "rasgar" el sofoco de la situación. Pues si algo parecía claro para el régimen, era que todo estaba previsto, que nada nuevo o impensado podía hacer acto de presencia, que el totalitarismo se proyectaba sobre el futuro en la interpretación manipulada de un pasado histórico huero. La pretensión de heredarlo, e incluso de revivirlo, chocaba con la realidad cotidiana, miserable, pero la retórica, en sus dos caras, se encargaba de ocultar ese choque.

<sup>29</sup> SANTOS TORROELLA, Rafael, "Antonio Marco", *Noticiero Universal*, Barcelona, 05-12-1972. Santos Torroella dirá: "...*Tiene un trasfondo goyesco –del Goya de las pinturas negras y los Disparates-, a veces hasta en su títulos (como "si fuera preciso" "Mas bien tiene frío" o "No se puede eclipsar el sol con una vela") y evidente es en él también una actitud crítica que, al propio tiempo , comporta censura y condolencia....nota de larvado lirismo....le impide caer en lo excesivamente caricaturesco o panfletario*".

más evidentes serían la importancia dada al manifiesto existencia en menosprecio de lo ambiental-accesorio, la tendencia a la fenomenología plástica y al uso de una gran economía de medios, una cierta rudeza expresiva que favoreciendo la expresividad no excluye la elegancia”<sup>30</sup>.

Pero además de lo goyesco en lo formal o lo conceptual, también hay que reseñar otra cuestión: el trasfondo goyesco de los títulos de sus obras, la gran expresividad y elocuencia con que bautiza sus obras, como lo hizo Goya, Saura o Barjola, por ejemplo. Algunos de estos lemas tan contundentes son: “*Noche de perros*”, “*Verdades como puños*”, “*No se puede eclipsar el sol con una vela*”, “*Algo tarde*”, “*Saben más de lo que parecen*”, “*De dónde viene la sangre azul*”, “*Como reyes*”, “*Sala de espera*”, “*Vida sedentaria*”, “*Sobre todo*”, “*Humanidad*”, “*Pías confianzas*”, “*Tercera clase*”, “*Démoste gracias señor*”, “*Con cualquier cristal que se la mire*”, “*El Hombre acecha*”, “*El fantasma del paro*”, “*Sólo siente amargura*”, “*El que no corre vuela*”, “*Vida en vilo*” o “*El hacha del rencor*”. Los títulos de los cuadros elegidos “*con quevedesca, goyesca intención, ya indican sentimientos y pesares claros*”<sup>31</sup>, “*resultan bastante expresivos, de la preocupación social y, sobre todo, humana del artista*”<sup>32</sup>.

Cuando Aguilera Cerni habla del arte español de posguerra destaca en los artistas españoles ciertos elementos comunes que, “*sin duda, brotan de un talante cultural y humano ante la sociedad y la existencia*”<sup>33</sup>. Y añade: “*El nivel embrionario de sus factores ideológicos pudo convertir las “ideas” en gestos y comportamientos*”. Según Aguilera: “*... la efímera y frustrada “nueva figuración” que sólo fue, en rigor, un retorno a los factores figurativos presentes en la elaboración el complejo informal. El culto a la violencia idiomática, el contenido de protesta, el deliberado tremendismo, la mitología enloquecida de los dramas españoles y la exhibición de una especie de pornografía negativa, formaron y forman parte de un lenguaje pictórico abiertamente en guerra con las exterioridades de la cultura, pero cuya premeditación anticultural no puede*

---

<sup>30</sup> SAURA, Antonio, *Goya. El Mundo de los grandes genios*, Vol. 4. El Mundo y Orbis-Fabbri, Madrid, 1989, p. 96.

<sup>31</sup> D. V., “Antonio Marco en Galería Nike”, *Las Provincias*, Valencia, 23-10-1973.

<sup>32</sup> SENTÍ ESTEVE, Carlos, “Antonio Marco en Nike”, *Levante*, Valencia, 24-10-1973.

<sup>33</sup> AGUILERA CERNI, Vicente. *Iniciación al arte español de la posguerra*. Península, Barcelona, 1970. p. 100.

*negar sus muchas originaciones culturales (...) Precisamente por encerrar tantos gérmenes, la síntesis tiene una auténtica cualidad explosiva. Tales tensiones pueden resumirse mediante las existentes entre las pretensiones de espontánea afirmación vital y la base de cultura, entre la negación de las fuentes culturales y la culta metamorfosis que irremediabilmente se opera en todo anticulturalismo, entre la voluntad crítica –embrionariamente ideológica- y la dicción anárquica, entre la explotación extremada de los dramas españoles y el fondo de desesperanza o indiferencia anidado en las exacerbadas mitificaciones de las tragedias verdaderas...”<sup>34</sup>.*

Su concepción de la pintura, como acto existencial, como expresión de un conflicto de valores, es puramente romántica. Una poética agresiva que se convierte en un lenguaje de protesta, de insulto y airada indignación. Como manifestó Miralles, se pretende “*atrapar de mala forma la enteriza salud de la palabra oscura en el estiércol que es este hoy*”.<sup>35</sup>

Este óleo, también tiene mucho que ver con uno que realiza una año más tarde, en 1989, y que lleva por título “*Hipocresía*” (nº 128). En él se aprecian también todos los componentes esenciales de la pintura de Marco, su carácter irónico, simbólico, expresivo, también la austeridad en el color, la abstracción formal, el primitivismo de su grafía, el horror vacui, su afán por llenar todo el espacio para crear una atmósfera asfixiante, para limitar su espacio vital y existencial, que limita también el grosor de la línea que conforma cada figura. Líneas que aíslan que, como acotación y sostén, fija y consolida su voluminosa edificación humana, terrenal, arcaica<sup>36</sup>. También podemos ver la expresividad característica de sus gestos, el singular lenguaje corporal de sus manos, el juego de sus miradas, con esos ojos descomunales y misteriosos que confieren a la obra ritmo y tensionalidad. Es magistral el empleo de la diagonalidad, como eje inestable que vertebra su figuración, los gestos y miradas (inquisitoriales, de incredulidad, de duda, de desorientación, de desprecio o de escepticismo), donde localiza los planos emocionales, conforman una maraña de pequeños ejes

---

<sup>34</sup> Ibídem.

<sup>35</sup> Ibídem.

<sup>36</sup> También Carlos Sentí en un artículo en *Levante* habla de las negruras de la línea y las sombras de fondo (SENTÍ, Carlos, *Levante*, Marzo, 1973).

inclinados que confieren dinamismo a la escena, producen zozobra dentro del equilibrio compositivo, vitalidad, movimiento. Se observa también el grosor de su textura, su gran riqueza táctil y densidad matérica, la gran solidez plástica que caracteriza sus producciones. Esta textura, por su grosor, empaque o densidad, también colabora en la articulación del espacio plástico y propicia la ilusión de profundidad, como el color o el tamaño de los personajes. Normalmente situará en el plano mas cercano al espectador al elemento humano aunque en esta ocasión llenan todo el espacio, integrando las figuras con gran acierto en una cuidada composición, de un gran poder narrativo, con los personajes en un plano corto, muy cinematográfico, para destacar la expresión como espejo de un trasfondo anímico de gran peso.

Destaca la frontalidad de las figuras de sus cuadros, que aparecen traslapadas, y el uso del método de proyección ortogonal de los egipcios en los rostros que aparecen de perfil pero conservando la vista frontal del ojo, para acentuar su simbolismo, como vemos en esta composición que nos muestra su personal e irónica mirada. En 1973 en la publicación “*Serra D’Or*” se hará mención a estas característica: “*les cares –totes idèntiques- amaguen els ulls en l’ombra de la conca o si els mostren són ulls d’al.lucina*”<sup>37</sup>.

Por otra parte, también destacan en estas obras, la presencia de algún enmascarado. Como en “*Mascarada*” (nº 127) o en su serie “*Máscara natural*” (Ej. nº 160), utiliza la máscara, la careta, para aludir a la dualidad de la naturaleza humana, su capacidad para fingir, para cambiar de aspecto y discurso, para cambiar de papel, de personaje, en el patético escenario en el que se mueve. Denuncia aquí un mundo que aparece colmado de hipocresía, que para el comediógrafo Moliere es el colmo de todas las maldades. Un mundo donde la mentira campa a sus anchas, donde la simulación y el disimulo se imponen, donde nadie quiere ser lo que es, donde todos quieren ser “demasiado”, como dijo Nietzsche del español, y que también insinuó el escultor Macho<sup>38</sup>. El hombre se mueve por el mundo dando vida, según sus circunstancias, a tantos personajes como exige el guión tragicómico que le marca un irónico destino, porque el

---

<sup>37</sup> G-4, en Publicación Serra D’Or , Abadía de Montserrat, Barcelona, 15-01-1973, nº 160.

<sup>38</sup> Véase MACHO, Victorio, “El Yo Español”, *Memorias*. G. Del Toro Editor. Madrid, 1972, p. 101 a 103.

hombre no vive, tan sólo interpreta. Interpreta para escapar de una realidad que le supera, mostrando su mejor perfil ante la cámara, su mejor plano, su sonrisa más falsa, interpreta y convierte la vida en una función absurda, en un film de clase B, donde su grotesca máscara de actor secundario le ayuda a mostrarse tal como es en la escena; aunque sus ojos, como se aprecia en la imagen, lo delatan. Se asemeja esta obra en su concepción al cuadro "*Multitud*" de Carlos Mensa.

Quiere Marco mostrar la necesidad del valor de la sinceridad en la vida, pero igualmente en el arte, donde también se ha impuesto la hipocresía. Con su intachable ética y la franqueza que sólo poseen los sabios, nuestro artista sí intenta y creo que ha logrado ser él mismo, algo muy difícil en los tiempos que corren. Quiere Marco, con su arte moralizado, revelarse contra la alienación total, ya que como ha clarificado Tapies, esa es la misión del arte: "*Recordar al hombre lo que es en realidad, darle un tema de meditación, producirle un choque que le despierte del frenesí de lo inauténtico...*"<sup>39</sup>. Nuestro artista hace suyas las palabras de Renau: "*En la dura etapa de lucha que nos queda aun por vencer, pintar, como escribir o pensar, debe ser ante todo un medio de establecer y consolidar la consubstanciación humana, la ligazón sanguínea y espiritual entre hermanos en dignidad y ambición... Tanto el cartelista siguiendo la ruta de su misión, como el pintor en su utópica libertad, coinciden en la necesidad de humanizar el arte, de llenarlo de contenido social, de volver otra vez a la vida...la historia de la plástica moderna, en esta etapa de deshumanización, es la historia de la derrota del hombre, sobre el intento de transmutar su condición humana en valores abstractos*"<sup>40</sup>

En estas obras muestra la cara más oscura del hombre, en la mayoría a la vez suele asomar la más tierna y amable, como en "*Jornaleros*", "*Conjunto musical*" o "*Hijos mal nutridos*" (nº 42, 45 y 8), entre otros; o más explícitamente en "*El hombre acecha*" o "*Bestiario. Agresividad II*" (nº 59 y 135) o en gran parte de su "*Bestiario*". Aparecerán hambrientos y devoradores, humildes y poderosos, ramera y proxenetas, trabajadores oprimidos y caciques opresores con sus "*Perros de presa*" (nº 97), predicadores embaucadores e

---

<sup>39</sup> Cit. por AGUILERA CERNI, Vicente, *Posibilidad e imposibilidad del arte*. Fernando Torres, Valencia, 1973, p. 87.

<sup>40</sup> Véase RENAÚ, Josep, *Función social del cartel*. Fernando Torres, Valencia, 1976, p. 56 y 24

ingenuos, seres grises, ni blancos ni negros, en unas imágenes que conforman la gran película de la vida, una película que salpica, con humanismo y sencillez, ironía y sátira, como una película tragicómica de Berlanga, otro genial valenciano.

*“El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos, reflejados en los espejos cóncavos, dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”*<sup>41</sup>. Valle Inclán.

---

<sup>41</sup> Max en la escena duodécima de *“Luces de Bohemia”*.





### 1.3.2. Perelló. Vitalismo expresionista.

“*La energía es un deleite eterno*”<sup>1</sup>. William Blake.

En el caso de Perelló también podemos destacar ese interés por la síntesis, la economía de medios, los valores gestuales y matéricos, la potencia, la intensidad o el misticismo. Sobre todo en su primera etapa, en obras como “*Beso*”, “*Opus 10 n° 3 de Chopin*”, “*Virgen de la paz*” o “*Crucifixión*”, el esquematismo rítmico, el hieratismo y la rigidez de la escultura románica, la estilización y la depuración de los volúmenes de la estatuaria gótica, el patetismo de Berruguete, el vigor y la limpieza de líneas, la austeridad y el carácter trascendente de Victorio Macho, la rotundidad y el orden geométrico de Capuz o Adsuara, o la elegancia y la abstracción de Ballester o Boix; también se aprecian en su ecléctica obra las influencias de las vanguardias, como el cubismo picasiano y de artistas foráneos como Barlach, Lehmbruck, Moore, Giacometti o Manzú, sobre todo. Una síntesis que con el tiempo se convertirá en una poética intimista y singular, de una gran originalidad y tremendamente vital.

Como iremos viendo, Perelló es un autor que se ha empapado de toda la tradición de la escultura, que conecta tradiciones y estilos, su escultura recoge de las corrientes renovadoras de la escultura que se dieron en el pasado siglo muchas de sus preocupaciones, algunas de las cuales éste intenta desarrollar como: la utilización de nuevos materiales (respecto a los tradicionales), la valoración del espacio y de la forma escultórica en sí misma, la valoración de la luz como elemento escultórico, también de los volúmenes y de los planos escultóricos, las nuevas temáticas, el interés por las texturas, la tendencia a la simplificación formal, el interés sinestético, el movimiento, la individualidad, la captación psicológica o la búsqueda de la expresividad.

Si Antonio Marco ha manifestado su interés por expresar y transmitir sus emociones apasionadamente, a través de sus obras, dejando en un segundo término cualquier aspecto formal, algo similar ocurre con la obra de Perelló. Y es que para materializar eso que Eugenio D’Ors llama el “*yo invisible*”, para materializar su interioridad, desnudar su alma a los demás, se hace necesario un expresionismo.

Quizá en la última etapa de Perelló, en su intento por dirigirse no hacia la verdad de las apariencias y de su reproducción, sino hacia esa verdad que va más allá de

---

<sup>1</sup> Cit. por READ, Herbert, *La escultura moderna*. Destino, Barcelona, 1994, p. 225.

los sentidos, domine incluso lo trágico. Ésta es una etapa dramática para él y ese tragicismo se refleja claramente en su obra, fruto siempre de sus circunstancias.

Quizá sea precisamente su actividad artística, la que le ayude a salir de este periodo de crisis emocional, le sirva como válvula de escape y sean buenas las palabras de Matteo Marangoni<sup>2</sup>: *“El tormento moral se purifica en el tormento plástico”*. *“Late por tanto, una emoción religiosa en sus esculturas- señala Ricardo Signes, refiriéndose a Perelló - pero no fruto de una devoción acomodaticia, sino del dolor y la duda: un grito y un desgarró”*<sup>3</sup>.

Picasso creía que el arte es hijo de la tristeza y el dolor. Según el historiador de arte Arnold Hauser *“Por la mera representación, el arte mitiga la consideración objetiva y atenta de las cosas que en la vida se nos ofrecen azorantes, atormentadoras y, a veces, insoportables. En ocasiones, logra convencernos de que nuestro sufrimiento es una especie de tributo que tenemos que pagar por el hecho de existir. Pero puede también aplacar la violencia de nuestro dolor (...). Aplaca y mitiga, sobre todo, gracias a la facultad del artista de elevar su voz contra la fuerza abrumadora del destino, de enfrentarse crudamente con el dolor, y de describir su desdicha, en lugar de soportarla mudamente. Todo ello tiene su parte en la vivencia esencial de la obra artística como un triunfo sobre la brutalidad y falta de sentido de la vida; no obstante lo cual, sería erróneo hablar de un efecto narcotizante del arte, ya que precisamente de las mayores obras artísticas nos hacen más profunda, al contrario, la conciencia del sufrimiento”*<sup>4</sup>. El mismo autor señala: *“El arte socorre sólo a aquel que busca en él ayuda, a aquel que se acerca a él con conflictos de conciencia, dudas y esperanzas”*. Y añade *“El artista, al contrario que el ensoñador corriente, posee la facultad de expresar sus fantasías de tal modo que constituyen un gozo para otros, y que le es posible velar de tal manera su origen, que uno se olvida del dolor que se halla en su raíz”*<sup>5</sup>. Y es que como subraya este autor *“El arte es siempre una escapatoria; se aleja de la realidad o la violenta, para hacerla más soportable y más fácilmente manejable; incluso el naturalismo más radical tiene ante sí imaginariamente una visión de la vida más humana y con mayor sentido que la vida misma. El arte racionaliza y humaniza la existencia, y encuentra, si no la solución, sí, al menos, una expresión para sus*

---

<sup>2</sup> MARANGONI, Matteo, *Para saber ver*. Espasa- Calpe, Madrid, 1951, p. 185.

<sup>3</sup> SIGNES, R., “Vicente Perelló”, *La Tierra*. Nevada Comunicación, Búñol (Valencia), 27-6-97, nº 6, p. 27.

<sup>4</sup> HAUSER, Arnold, *Introducción a la Historia del Arte*. Guadarrama, Madrid, 1968, p. 89-90.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

*problemas, indefinibles e inexpressables por otro camino*”<sup>6</sup>. Más adelante recalca “*La vivencia de un arte severo, conmocionador y revolucionador como el de la tragedia, representa una especie de tratamiento psicoanalítico; es una evidencia que nos fuerza a conceder la existencia de dificultades, conflictos y peligros y que sólo nos permite reconquistar nuestra libertad espiritual una vez que hemos adquirido conciencia de las tensiones en nuestro interior y hemos renunciado a toda ilusión y a todo engaño frente a nosotros mismos. La teoría aristotélica de la tragedia, como una purificación espiritual y moral (...)*”<sup>7</sup>. De hecho, “*las obras trágicas se elevan a la paz cuando son grandes*”<sup>8</sup>. Esto le ocurre sin ir más lejos al “*Cristo de Avignon*” de Picasso, que “*debería causar horror y sin embargo, causa una devoción de la cual no está ausente cierta ternura*”. Lo mismo ocurre con la “*Crucifixión*” de Grünewald o con cualquiera de los “*Cristos*” de Perelló.

La expresión también es vital en la obra de músicos como Schoenberg : “*Hay que componer con el corazón, dar prioridad a la expresión*”<sup>9</sup>, también la actitud de nuestro escultor es claramente expresionista, su intención es dar rienda suelta a su impulso espiritual, a esa “necesidad interna” de la que hablaba Kandinsky, el mismo que regía en las obras de Bach o Wagner, de Mozart o Beethoven, autoexigiéndose un rigor técnico y moral tremendo. Una necesidad interna, que como dijimos en el primer apartado, tiene mucho que ver con el ficcionalismo romántico que concibe la imaginación artística como principio libre y orgánico en nuestras tareas de conocimiento. Al distinguir la forma autónoma de lo artístico, sería como lo que Kant llamó “*finalidad sin fin*”.

Luccy Lippard remarca la existencia de dos grandes tendencias dentro del gran abanico de estilos del arte contemporáneo: un arte de ideas y un arte de acciones. En el primero se rechaza el objeto artístico, la materia, y la sensación, como dice Victoria Combalía, se convierte en *concepto*; en el segundo, *la materia se transforma en energía y en tiempo-motor*<sup>10</sup>. A esta segunda, pertenecería la forma de hacer de Perelló. Dada su fuerza, su energía y facultad de expresión su escultura tendrá mucho que ver con el Vitalismo, corriente dentro de la escultura moderna cuyo principal inspirador fue Picasso, pero que ha estado dominada por el genio de Henry Moore. Según Moore, “*una*

---

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> ROIG, Alfonso, *Alfons Roig i els seus amics*. Diputación de Valencia, Valencia, 1988. p. 211.

<sup>9</sup> Cit. por DELGADO, C., “Superar la tonalidad”, *Amadeus*, RBA Editores, Madrid, 1999, n° 77, p. 52.

<sup>10</sup> COMBALÍA, Victoria, *Comprender el arte moderno*. De Bolsillo, Barcelona, 2003, p. 105.

*obra debe tener primero una vitalidad propia, ... ha de tener una energía interior, una vida propia e intensa, independiente del objeto que pueda representar. Cuando una obra tiene esa vitalidad poderosa no relacionamos con ella el término Belleza. La Belleza, en el sentido griego tardío o renacentista, no es la finalidad de mi escultura. Entre la belleza de la expresión y el poder de la expresión existe una diferencia funcional. La primera tiene por finalidad agradar a los sentidos; la segunda tiene una vitalidad espiritual que a mi juicio conmueve más y más profundamente que lo que llega a los sentidos. Puesto que una obra no tiene como finalidad reproducir apariencias naturales, no hay en ella una huida de la vida; puede ser, más que eso, una penetración en la realidad (...), una expresión de la significación de la vida, un estímulo para esforzarse más en vivir”<sup>1112</sup>. Perelló deforma los rasgos de sus figuras para conseguir reflejar sus emociones, transmitir su mensaje, alcanzar la verdad interna de la naturaleza humana. No busca acercarse al ideal clásico de belleza, busca mostrar las cosas no como son, sino como él las ve y las siente. Como iremos viendo, su escultura es puro gesto de sinceridad y de coraje, de autenticidad vital. Sus creaciones contienen ese sentido expresionista que Huyghe –pecando de afán reduccionista- atribuye a lo español.*

Una intensa necesidad de dar escape a las emociones e inquietudes que lleva dentro y que es típicamente romántica. Romántico será también el carácter abstracto y místico que imprime a muchas de sus obras. Como las sinfonías de Mahler o de Bruckner, sus composiciones poseen una fuerza vitalista, primitiva incontenible, y de una profunda espiritualidad. *“El romanticismo en Bruckner, como bien señala Alfred Einstein, se manifiesta en su concepción mística del sonido. Bruckner es romántico porque ve en la música un medio de transmitir unos conceptos y unas ideas, unos sentimientos que no pueden ser expresados de otra manera, es a través de la música como lo inefable, lo misterioso, se hace palpable. Su romanticismo se basa en el misterio, en su misticismo”<sup>13</sup>. Un misticismo claramente perceptible también en la obra del escultor valenciano, que posee una espiritualidad extrema. Ese intento de reflejar esa existencia que va más allá de las apariencias sensibles, tendrá mucho que ver con el simbolismo.*

---

<sup>11</sup> READ, Herbert, *La escultura moderna*. Destino, Barcelona, 1998, p. 163.

<sup>12</sup> Es clara la influencia en Moore, como en tantos otros del pensamiento de Hegel que reclamaba en la obra de arte una energía vital en la cual lo universal se hiciera presente como un elemento activo en unión con el alma y las emociones.

<sup>13</sup> MORENO, Juan Carlos, “El trovador de Dios”, *Amadeus*, RBA Editores, nº 46, Madrid, 1996, p. 37.

También es simbolista la profundidad de su mensaje, sugerente y evocador, la búsqueda de la síntesis, intentando prestar mayor atención a lo esencial, como lo hicieron los Nabis, en el pasado, e incluso su actitud en busca de lo misterioso, de lo sobrenatural. Entre los simbolistas más destacados, aunque personalmente no han aportado gran cosa al arte religioso, excepto Maurice Denis o Gauguin, podemos destacar entre otros Puvis de Chavannes, Odilon Redon, y los escultores Rodin, Maillol y Bourdelle. Este último de ideas más avanzadas, que intentó poner en práctica una figuración deformante producto de su propia sensibilidad. Sin embargo, aunque como movimiento el simbolismo se consideró acabado hace muchísimo tiempo, sus postulados de desprecio de la apariencia material y la búsqueda de lo trascendente, han sido recogidos por otros movimientos y siguen hoy en día en vigor. Uno de estos movimientos es la Abstracción, tendencia con la que nuestro escultor que, como Marco, busca con tesón la espiritualidad del hombre, tiene mucho que ver, tanto por esa premisa de intentar comunicar una emoción, huyendo de la representación mimética de la realidad, como por la síntesis y desintegración de las formas, buscando la imagen espiritual. Pero, cuando el arte abstracto es entendido en su forma no figurativa, ¿puede entrar en las iglesias?, ¿Es posible una imagen abstracta sobre un tema religioso?, ¿Es posible un arte inobjetivo, basado más en el signo más que en la forma, ser aplicado al templo? Críticos como Gaya Nuño o escultores como Marc Hénard, han manifestado, precisamente, que por su ausencia total de figuración, “*Hoy, (...), la única pintura religiosa es la pintura abstracta*”<sup>14</sup>, o “*el arte abstracto es el arte religioso por excelencia*”<sup>15</sup>.

Los defensores del arte abstracto llevado a sus últimas consecuencias como el verdadero arte religioso se basan en la ausencia de figuración de religiones como el primitivo judaísmo o el arte musulmán, también en la capacidad de emocionar que tiene este arte, análogo al arte de la música, el arte más inmaterial y más intenso. De hecho las obras de Vicente pese a que sus formas son totalmente perceptibles, tienen bastante que ver con la música, muchas de sus realizaciones tienen nombre de composiciones musicales, y en cierto sentido, buscan la misma inmaterialidad con el fin de conferirles una expresividad y un ritmo musical, las formas se confunden con los acordes. Como señala Emile Bernard, “*Todo arte que se musicaliza está en camino de su perfección*

---

<sup>14</sup> Cit. por FERNÁNDEZ ARENAS, A., *Arte Sacro Moderno*. OPE, Pamplona, 1964, p. 104.

<sup>15</sup> Cit. por PLAZAOLA, Juan, *El Arte sacro actual*. Católica, Madrid, 1965, p. 441.

*absoluta. En el lenguaje se convierte en poesía, en la pintura se convierte en belleza*<sup>16</sup>. También la música de Berg o de Schoenberg, es una música totalmente abstracta. La música dodecafónica, la de los sentimientos puros, con su renuncia a la base tonal, como ha señalado Sedlmayr<sup>17</sup>, es análoga a la pintura absoluta de formas puras, pero capaz de generar en el oyente, diversos estados de ánimo.

Como Debussy, que mostró su adhesión a los postulados simbolistas, Perelló La Cruz no pretende mostrar la realidad, sino sugerirla, evocarla. La forma nace a cada instante, hay una aceptación total de la realidad, como un fluctuar incierto de formas, como un efímero destello de ritmos y matices. Un ritmo que altera el equilibrio de la obra, de forma similar a como Bartok o Stravinsky trastornan con sus síncopas del acento el equilibrio del compás. Las sugerencias evocadoras se resuelven de modo más claro aún en una dimensión puramente musical, en una esfera abstractamente musical.

A partir del Concilio Vaticano II la Iglesia recomendará el uso de sagradas imágenes, aunque aconsejando que sean pocas las que se exhiban en los lugares de culto “y guarden entre ellas el debido orden, a fin de que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni favorezcan una devoción menos ortodoxa”<sup>18</sup>. Se propician también las manifestaciones abstractas combinadas de manera armónica con lo figurativo. Juan Plazaola, en relación con este aspecto, ha señalado: *Al arte abstracto, además, le debemos el haber aprendido a “mirar” la iconografía. La contemplación de millares de obras de arte figurativo no ha conseguido enseñar a algunos a gustar la simple armonía de líneas y de colores y su desnuda potencia expresiva. En cambio, una forzosa adaptación a la óptica necesaria para interpretar y saborear las obras no figurativas, es la mejor preparación para saber juzgar y gustar el arte figurativo de todos los tiempos*<sup>19</sup>.

M<sup>a</sup> Teresa González Vicario, se plantea la cuestión de hermanar la abstracción con la figuración: “*El hombre siempre ha sentido la necesidad de representar lo divino y, sin embargo, es misma necesidad le ha enfrentado a su propia limitación al intentar encerrar dentro de una forma lo que es superior*”<sup>20</sup>. Y se hace la pregunta de que, aunque el fiel necesita la figuración dentro del arte religioso, ¿no podría estar

---

<sup>16</sup> Cit. por PLAZAOLA, Juan, *Historia y sentido del arte cristiano*. Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1996, p. 38 y 39.

<sup>17</sup> Véase SEDLMAYR, Hans, *La revolución del arte moderno*. Biblioteca Mondadori, Madrid, 1991.

<sup>18</sup> “*Concilio Vaticano II. Capítulo VII: El arte y los objetos sagrados*”. En PLAZAOLA, Juan, *El Arte sacro actual*. Católica S.A., Madrid, 1965, p. 547.

<sup>19</sup> Cit. por GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa, *Escultura religiosa contemporánea en Madrid*. UNED, Madrid, 1987, p. 48.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

simbolizado por la abstracción al mismo tiempo lo misterioso, lo inasequible, aquello que la fe acepta?, ¿aquello cuya representación es imposible, inalcanzable? Y añade: “*Si el arte figurativo sirve para representar a Dios hecho hombre, ¿no sugeriría el arte abstracto a la sensibilidad humana el misterio de lo divino? ¿Por qué excluir tajantemente del arte sacro esta tendencia artística siempre que sea una obra de calidad, sin llegar a posturas extremas que provoquen la falta de comunicabilidad, rompiéndose con ello el necesario equilibrio*”<sup>21</sup>.

La verdad es que ha quedado demostrado que el arte abstracto puede entrar en el espacio religioso, si no como anuncio del misterio en forma de imagen figural, sí propiciando la creación de un ambiente adecuado para la oración cultural. Ejemplos de que con recursos no-figurativos pueden lograrse sorprendentes efectos expresivos lo habían demostrado los artistas antiguos y lo siguen demostrando los actuales, no hay más que ver los vitrales abstractos de la capilla de Les Bréseux de Manessier, o los de Rafols Casamada en la Virgen del Camino de León, las pinturas de J.J. Tharrats en la capilla de los Hogares Gironella-Mundet de Barcelona, o la composición de Lucio Muñoz para Aránzazu. El artista abstracto, pues, puede crear un clima sacro, un ambiente de recogimiento, de paz, de silencio interior, de contemplación, el ejemplo más destacado, es la Rothko-Chapel de Houston, donde el converso Rothko crea con sus lienzos monocromos, repletos de místicas implicaciones, un espacio único para la meditación, para la reflexión, para el aislamiento, para ser utilizado por los hombres de cualquier credo<sup>22</sup>. En la misma instalación otro padre del ilusionismo abstracto, Barnett Newman concibe una escultura que se instala en un estanque, que también es ejemplo, como dice Kirili, de cómo el arte puede brindar una posibilidad espiritual aún *sin ser religioso*. Otra prueba la tenemos en el artista abstracto David Smith que también perseguía el ideal de Lipchitz: “*Que el Espíritu (aún) pueda reinar*”<sup>23</sup>.

Plazaola proclama que “*el arte religioso actual no quiere*” contar” sino “cantar”. *No es didáctico. Intenta comunicar una emoción, o mejor, una disposición espiritual. Desecha la alegoría y su largo camino discursivo para dar en el signo de una realidad plástica la cifra del misterio que quiere presenciar*”<sup>24</sup>. Como señala Ramón Vargas: “*el arte sacro debe servir para aproximar el hombre a Dios, para*

---

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Véase: ARA, *Arte Religioso Actual*. Madrid, Movimiento Arte Sacro. Año XI, 1974, nº 42, p. 134 a 139.

<sup>23</sup> KIRILI, Alain. *Estatuaria*. IVAM, Valencia, 2003, p. 37-38.

<sup>24</sup> PLAZAOLA. Juan, *El arte sacro actual*. BAC, Madrid, 1965, p. 440.

*facilitar la oración; lo cual no requiere comprensión alguna, sino provocación de un sentimiento y deseo de aproximación. El ambiente adecuado para ello se obtendrá mediante un arte que no choque y escandalice, sino que encauce la sensibilidad hacia ese estado de contacto con Dios. Para que un arte no escandalice es necesario educar al espectador. Educar significa enseñar a ver, muchas veces incomprendiendo, pero siempre sintiendo. Para ello es indispensable ofrecer obras de arte auténticas y no pseudo-arte que pueda satisfacer momentáneamente su incultura. Es obligación de todos educar al pueblo con todas las aportaciones de la creación humana. Es inmoral suministrarles un pseudo-arte que les lleva a la confusión, la mentira y la deseducación definitiva. La mayor garantía para que una obra de arte sea religiosa es que esté realizada por un artista auténtico, religioso, y que sea ejecutada libremente. Si el hombre es artista y actúa con plena libertad, su obra será auténtica y sincera, por lo cual reflejará sin duda la religiosidad de su autor, como reflejan todas sus otras cualidades y defectos”<sup>25</sup>.*

Nuestro escultor formará, pues, parte de esa serie de grandes individualidades marginales como Balthus, Lucian Freud, Bacon o Giacometti. Un conjunto de creadores en los que “lo que decir” aparece con una fuerza superior a “como debe decirse”. En las que su mundo personal se impone sobre las convenciones aceptadas, y parece, al mismo tiempo, continuar y contradecir una cierta trayectoria tradicional más aparente que real. Perelló comparte con otros artistas actuales ese “*Yo plural*” del que habla Marchán<sup>26</sup> ese sentir ecléctico, esa libertad que hace que no este constreñido en un estilo determinado. No sabemos si el artista elige el estilo o es el estilo el que lo escoge a él, en realidad, como señala Herbert Read, *el estilo es la expresión del hombre mismo*<sup>27,28</sup>, y basta

---

<sup>25</sup> Cit. por GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa, *Escultura religiosa contemporánea en Madrid*. UNED, Madrid, 1987, p. 49.

<sup>26</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal, Madrid, 2001, p. 342.

<sup>27</sup> READ, Herbert, *Arte y alienación*. Ahimsa, Valencia, 2000, p. 70.

<sup>28</sup> Algo parecido a lo que escribió Bufón: *le syle c'est l'homme même* o Herder: *La naturaleza del hombre es el arte* (Citado por SUBIRATS, Eduardo, *El final de las vanguardias*. Anthropos, Barcelona, 1989, p. 140). Perelló también se ha manifestado sobre este tema: “*Al contemplar la Naturaleza en cierto modo nos hacemos artistas. La excitación provocada por nuestras facultades estéticas receptoras, producen a su vez la excitación de las creadoras. Es decir, que la contemplación de la belleza nos impele a crearla, contemplación en la cual, en cierto modo, nos hacemos artistas. Idéntica excitación se da ante las obras artísticas. En consecuencia, salvando las diferencias y sin caer en extremadas exageraciones, todos somos artistas en potencia. Otra cosa bien distinta, es que unos estén capacitados para saber exteriorizar y otros no. Sin exteriorización no hay arte. Y añade: “Partiendo de esa exteriorización como consecuencia de ese proceso visual-receptivo, la personalidad del artista yace, debe yacer, en el fondo de la obra. Ver la obra como producto de una personalidad, es el único modo de verla adecuadamente”.* Concluyendo: “*La obra de arte refleja la personalidad de quién la hace, pues, por lo menos, indirectamente, se manifiesta en ella. Su personalidad es su particular expresión y sus tipos tienen aire*



describir al hombre para definir su modo de hacer; pero si tenemos que definir la escultura religiosa de Perelló La Cruz dentro de un estilo, si tenemos que encasillarla de alguna forma, siguiendo eso que Saura llamó la *manía clasificatoria* de los historiadores del Arte<sup>29</sup>, diríamos que es abstracta por el valor espiritual de su contenido y expresionista por el valor fuertemente emotivo y comunicativo de sus formas. Una escultura que tiene muchas analogías con el lenguaje musical. Por lo tanto, también su forma de hacer se adapta plenamente a las premisas de lo que debe ser escultura religiosa.

---

---

*de familia. Cada artista aporta su contribución personal y le da la nota propia. Originalidad significa que el artista ha logrado estilo propio”.*

<sup>29</sup> Véase SAURA, Antonio, *Visor sobre artistas*. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2001.

**“Resurrección II”.** (Imagen nº 35. Perelló)



*“Después de tres días resucitaré”<sup>30</sup>. Mateo.*

En la **“Resurrección II”**, también reflexiona, nuestro escultor, como Mahler o Brahms, sobre el misterio de la vida después de la muerte, sobre el sentido de nuestra existencia, muestra la esperanza de todo espíritu por elevarse. Las figuras aparecen, como los seres de Marco, acuciadas por la soledad vagando por un escenario desolado, poniendo de manifiesto su propia angustia existencial, buscando un dios que como a Jesucristo, les ha abandonado. Igual que hace en sus autorretratos de los años sesenta, nuestro autor se retrata como Cristo, el paradigma del hombre que sufre; se encarna en el hombre que murió para salvar su espíritu, se convierte en espíritu. Cumpliría pues esta imagen simbólica, el canon de belleza romántico, en cuanto a encarnación singularizada de la “idea” mental. La expresividad es tremenda, las partes del cuerpo están trabajadas con una alucinada tensión. Prescinde de las extremidades y todo detalle anecdótico será concebido de forma abstracta, quiere hacer olvidar la materia. Este concepto

---

<sup>30</sup> Mateo, 27,63.

se puede apreciar también en el relieve “*Resurrección*”, en la figura “*Resurrección*” o en “*Transfiguración*” (nº 32, 34 y 36), de una emotividad tremenda, que con una ingravidez acusada, también se dispara como una flecha hacia el infinito. Los miembros del cuerpo van desapareciendo para potenciar el eje ascendente con un tratamiento simplificado y parco en detalles, como es habitual en sus obras de esta etapa. El movimiento y la luz, hacen que el cuerpo se desintegre, “la carne efímera adelgaza su forma corruptible y transfigura su magma terrestre en nimbos etéreos”. Aquí lo material se encuentra con lo espiritual, la materia de la desmaterialización. El espíritu vence a las formas, se escinde de la naturaleza, siguiendo las tesis hegelianas, que dan paso a la modernidad. El espíritu se eleva para alcanzar lo Absoluto, la Idea, en una especie de fe idealista o neoplatónica. Hegel, influido por las tesis kantianas, considerará al arte como manifestación sensible de la Idea, el lugar donde se materializa el Espíritu. Es como si Perelló, quisiera volver al caos originario de su naturaleza, como preconizó Schlegel, para sentir la unidad primaria de lo humano con esa naturaleza, para sentir su propia naturaleza, donde se aúnan lo espiritual y lo sensible. El cuerpo transparente, se alza para llegar a ella, a través de la reflexión, de la autoconciencia, de la abstracción. La inmaterialidad de sus formas, será expresión de emoción, búsqueda de la verdad, manifestación de la utopía, como diría Wilhelm, “*poesía de la poesía*”. Porque “*hay ideas que piden el verso, otras que reclaman la prosa*”<sup>31</sup>.

Esta es otra de esas imágenes sintetizadas, simbólicas, efectistas, que parecen mediar entre las fuerzas primitivas y el orden metafísico. Imágenes, como la cabeza anterior que son expresión del “Angst” o desesperación, como las obras de Manzú, Richier, Chadwick, Armitage, Marini o Lipchitz. Una angustia vital que se opone la perspectiva utópica, pero que, a la vez deja entrever un atisbo de esperanza. Como dice Read: “*El artista proyecta inconscientemente las angustias de su época, pero no tendría energía creativa si estuviera invadido del todo por la desesperación. Cada artista actúa desde la suposición expresada por William Blake: La energía es un deleite eterno*”<sup>32</sup>. Esa

---

<sup>31</sup> SPENDER, Stephen, “El último príncipe de los poetas”. En BEUTLER, Ernst y otros, *Goethe. Textos de homenaje. 1749-1949*. Gráfica Panamericana, México D. F., 1949, p. 168.

<sup>32</sup> READ, Herbert, *La escultura moderna*. Destino. Barcelona, 1994, p. 225

energía, ese *Ch'i*, que según las filosofías orientales y animistas, tiene el poder de animar la materia.

Como destaca Brancusi, “*la simplicidad no es una meta, pero uno llega a la simplicidad a pesar de sí mismo, tal como uno se acerca al significado de las cosas*”<sup>33</sup>. Pero pese a la abstracción formal de estas imágenes, Perelló compartirá la misma preocupación por los distintos valores escultóricos, que reivindicó Rodin<sup>34</sup>, por la sensibilidad por el volumen y la masa, el juego de huecos y relieves, la articulación rítmica de planos y contornos, la unidad de la concepción. El ritmo se convierte en una danza que trasciende al cuerpo, que busca lo sobrenatural, lo que no es corporal, lo misterioso, lo espiritual.

Según Wundt, el ritmo es “*un método de expresar sentimientos en términos de tiempo*”<sup>35</sup>. Para Vygotsky, “*Una forma rítmica concreta es la expresión de un flujo de sentimientos, pero como quiera que la ubicación temporal del flujo de sentimientos forma parte del afecto, la representación de este método en forma de ritmo provoca el afecto como tal. De este modo, la importancia estética del ritmo es su función como causa de afectos. En otras palabras, el ritmo genera el afecto del cual forma parte a través de las leyes psicológicas de los procesos emocionales*”<sup>36</sup>. Así, la obra se convierte en una imagen de su psique, de sus conflictos internos; la energía nerviosa se convierte en una descarga explosiva que destruye la armonía entre forma y contenido. La luz, como en la estatuaria del mismo Rodin, será el elemento en el cual se revelará la forma que se dibuja en el espacio, ese espacio del que se servía González, como si fuera un material más donde proyectarse; un material que será fundamental en Oteiza. La forma será símbolo de una idea abstracta<sup>37</sup>, del movimiento de los sentimientos; forma que hace meditar.

En esta obra existencialista, Perelló vuelve a incidir en la humanización de Cristo, en apostar por la fe en el hombre, al margen de la existencia de Dios.

---

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 187.

<sup>34</sup> *Concibe la forma en profundidad. Indica claramente los planos dominantes. Imagina las formas como dirigidas hacia ti; toda vida surge de un centro, y se expande de dentro a afuera. Al dibujar, observa el relieve, no el perfil. El relieve determina el contorno. Lo principal es ser conmovido, amar, esperar, temblar, vivir. ¡Se un hombre antes que un artista!*

<sup>35</sup> Cit. Por VYGOTSKY, Lev, *Psicología del arte*. Paidós, Barcelona, 2006, p.264.

<sup>36</sup> *Ibíd.*

<sup>37</sup> Para Julio González, la simbolización es representar una idea abstracta. Véase AGUILERA CERNI, Vicente, *Julio González*. Polígrafa, Barcelona, 1973, p. 232.

Dios a muerto y ya no auxilia al hombre como ocurre en este misterio del Gólgota, sino que ahora la resurrección debe ser consumada por el propio hombre, y, como escribiría Beuys, sólo un ser libre puede llevar a cabo esa autodeterminación. Perelló está padeciendo y se mete en la piel de Cristo, emblema del hombre en crisis, de la humanidad. Actuando ésta obra como una especie de amuleto, de fetiche taumaturgo, de manera similar a como Picasso concebía alguna de sus obras, como es el caso de las Señoritas de Avignon. El sufrimiento, la liberación a través de la inmolación o el artista en víctima propiciatoria, serán asuntos muy difundidos por el movimiento Romántico, que convierte al artista en una especie de sacerdote de una nueva religión; una cuestión que el romanticismo compartirá con la vanguardias que se convierten en nuevas formas de programas románticos (Para el Romanticismo el artista genial será un médium o profeta) André Malraux, llegará a decir “*El siglo XX será religioso o no será*”. Como en el caso de Perelló, habrá una búsqueda, en la época moderna, de nuevas formas de representar a Dios, así como también una vuelta a la recuperación de iconografías tradicionales vistas de una forma novedosa.

El escultor se transforma otra vez en el hombre-crisis que supera el dolor y renace de sus cenizas, a través de su obra, sale fortalecido espiritualmente. El arte se convertirá en un medio de salvación en un mundo en decadencia, el medio de reencontrar la espiritualidad perdida, de renacer. En un rito de iniciación dramático, una experiencia catárquica donde el sujeto desciende al infierno de lo imaginario y vuelve al cotidiano transformado. Su vivencia subjetiva, descubre su verdadera esencia, afirma la libertad y la necesidad de trascender, de superarse, de reivindicar el ámbito de lo humano. Sus nuevos proyectos vitales, le mueven a la acción y al compromiso moral, da sentido a su existencia, venciendo cualquier la angustia o desesperación. Se convierte en un proyecto, se proyecta. Se transforma en un ser libre y vinculado a la colectividad, a través de la intersubjetividad. El arte conduce a la verdad y la confronta con la realidad, es lo que Freud, llamaría una terapia, donde, a través de la tragedia, del desequilibrio de las pasiones, se pasaría al sentimiento placentero, de la locura a la conciencia, de la perturbación a la acción. Como señala Eugenio Trías: “*Elaborar como placer lo que es dolor, tal es el humanitarismo del arte, hijo del miedo. Sea cual*

*sea la intención del realizador, un eructo general espetado contra la humanidad toda, filantropía o cobardía, el arte produce siempre, cuando es arte, un efecto benefactor, placentero: linda el límite de lo soportable y de esa fuente de horror extrae beneficios que producen intensificación vital, elevación de poder propio en el agente y el paciente. Sólo el arte es capaz de producir verdadero consuelo en un mundo sin religión; mejor consuelo, en efecto, que cualquier religión; el arte es liturgia religiosa ilustrada, síntesis de razón y religión: trasciende la inmanencia en su interrogación sensible acerca del misterio e ilumina de modo elíptico esa trascendencia con ideas estéticas que en la obra se encarnan si el concurso de conceptos.... Es creencia iluminada, que no postula adhesión a dogmas sobre el misterio, pero que retiene de la fe su momento hipnótico-narcotizante. ... Pero el arte hipnotiza de tal modo que el efecto resultante de posesión que produce en el gozador es un efecto también en su razón, en su consciencia”<sup>38</sup>.*

Perelló nos mostrará pues, el carácter propedéutico de la belleza, del arte, como vía de ascenso hacia el bien (Platón), como vía de conexión con la *physis* (Aristóteles), aunque su concepto de la belleza, del arte, sea más parecido al de Hegel, entendiéndola como una manifestación trascendente de la verdad. Heiddgger, Coloca al arte entre las actividades superiores de la existencia humana, para el poetizar será “*poner a la obra la verdad*” <sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, Barcelona, 2006, p. 81.

<sup>39</sup> VILAR, Gerard, “La producción estética”. En XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003, p. 119.

#### 1.4 Lo feo y lo verdadero. Lo sublime. Lo primitivo.

“*La belleza es el carácter y la expresión*”<sup>1</sup>. Rodin.

En el siglo XVIII, con la transformación del concepto de belleza y de las cualidades estéticas se produce una ruptura con las notas esenciales del concepto pre-estético de belleza. A partir de ahora la belleza deberá ser remitida al orden de lo sensible y referida a la dimensión de lo subjetivo. Según Hume: no será una cualidad en las cosas mismas, sino que existirá meramente en la mente que las contempla; y cada mente percibe una belleza diferente. Para Schelling, lo sublime, será lo verdadera y absolutamente bello, como lo fue para Kant. Hegel manifestará que más alto que la naturaleza está la belleza artística, porque ésta “*es la belleza nacida y renacida desde el espíritu*”. Brotada de su actividad productiva libre y autoconsciente, la bello será el ideal como existencia sensible de la idea. Así pues, con la revolución romántica será cuando entre verdaderamente en crisis el estatuto de belleza clásico, entonces, como hemos dicho, irán surgiendo otras categorías estéticas como lo cómico, lo trágico, lo digno, junto a lo sublime (Solger), lo característico o lo interesante (Schlegel)<sup>2</sup>, lo ingenuo o lo sentimental (Schiller), lo maravilloso (Tieck), lo poético, lo pintoresco o lo monstruoso (Wackenroder); irrumpiendo, como hemos visto anteriormente, el principio de la negatividad, la posibilidad de lo negativo. Como destaca D’Angelo (citando a Victor Hugo), la irrupción de lo grotesco (Floegel), en el pensamiento de los modernos, “*desempeña un papel inmenso ya sea mezclándose en lo deforme y en lo horrible, ya sea derivando hacia lo cómico y lo bufo, abriendo, así, una fuente infinita de inspiración para el artista, porque “lo bello no tiene más que un tipo, lo feo tiene miles”*”<sup>3</sup>. Precisamente, Kart Rosenkranz nos habló de una estética de lo feo. Incidiendo en que la representación de lo feo puede ser placentera y alcanzar incluso la eficacia de lo fascinante. Ese juego de la paradoja y la distorsión, puede provocar efectos tragicómicos o alienantes interesantes, como afirmó Floegel, así como subrayar la capacidad imaginativa del sujeto sobre lo meramente dado. Quizá por eso Schlegel, actuando como portavoz del romanticismo, veía en lo grotesco “la forma natural de la

---

<sup>1</sup> GSELL, Paul, *El arte. Auguste Rodin*. Síntesis, Madrid, 2000, p. 75.

<sup>2</sup> Lo *característico* en la medida que es aquello que singulariza la desviación de la norma, llega al límite de la excepción, de la irregularidad, de la deformidad, de lo *feo* en una palabra.... Lo bello no es el ideal de la poesía moderna, y es especialmente distinto de lo interesante.

Schlegel dirá: para pintar lo feo se requiere una energía artística a menudo mayor.

<sup>3</sup> D’ANGELO, Paolo. *La estética del romanticismo*. Visor, Madrid, 1999, p.167.

poesía”<sup>4</sup>, la forma originaria de la fantasía. Para finalizar citaremos a Victor Hugo, por su creencia de que tanto lo feo, como lo sublime son el rasgo propio de lo moderno, en oposición de lo antiguo, a partir de la conciencia cristiana de la “*desproporción del hombre*” (Pascal)<sup>5</sup>. Tanto la noción de lo feo, como lo grotesco, se inscribirán pues, en la crítica a la estética de la belleza desde una estética de la verdad. Keats dirá “*Belleza es verdad, verdad es belleza*”<sup>6</sup>, siguiendo a Kant<sup>7</sup>.

En realidad lo que siempre les ha motivado es el problema humano; así lo subraya Marco: “*La vivencia continua es la verdadera inspiración*”<sup>8</sup>. “*El hombre y sus circunstancias y sentimientos son la base de las vivencias que motivan mi obra. Yo no soy artista de gustos estéticos, sino pintor de sentimientos humanos. Los gustos estéticos cambian según la época y el propio individuo, mientras que los sentimientos del hombre son universales y eternos*”<sup>9</sup>. Igual que para Dix<sup>10</sup>, el hombre será el protagonista de sus obras sus afectos, pasiones y emociones. La pintura del castellanense, no es una representación del mundo exterior, sino expresión de lo que mueve esas cambiantes apariencias que tomamos por realidad. En 1986 en un artículo en Reüll expondrá Carmen Senabre: “*El problema de éste es no quedarse en la exterioridad de las formas y en su catalogación como “bellas” o “feas”, sino en penetrar a través de/y con aquellas formas en el código que presumiblemente ostentan.....Si muchos o pocos de los pintores valencianos en uno u otro momento de su itinerario se bañaron en el expresionismo, el caso es que Marco ha sido y es el exponente más genuino de esta pléyade, y no solamente de los más destacados de Catelló, sino del País Valencià también. Su adscripción a la sintaxis expresionista –por talante más que como tal “ismo”- se identificaba mejor con su idiosincrasia*”<sup>11</sup>.

También Perelló despliega una voluntad heroica para afrontar con fuerza lo desconocido. En su intento de expresar los secretos del espíritu humano, decide desde el principio sacrificar la belleza tradicional a favor de otros valores estéticos igualmente

---

<sup>4</sup>Cit. Por OYARZUN, Pablo. Categorías estéticas en XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003, p. 92.

<sup>5</sup> Ibídem.

<sup>6</sup> HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte* (Vol. II). Guadarrama, Madrid, 1969, p.365.

<sup>7</sup> Lo bello es lo verdadero, dirá Kant.

<sup>8</sup> Cit. por RAMBLA ZARAGOZÁ, Wenceslao, *Seis poéticas figurativas en la plástica de Castellón (1955-85)*. Diputación de Castellón, Castellón, 1990, p. 161.

<sup>9</sup> Cit. catálogo *Artistas Castellonenses*, Museo de Bellas Artes de Valencia, mayo 1982.

<sup>10</sup> Dix: “*El hombre, el hombre es lo que me interesa*”.

<sup>11</sup> RAMBLA ZARAGOZÁ, Wenceslao, “Antonio Marco”, *Reüll*, Departamento de Estética, Universidad Literaria de Valencia con la colaboración de la Diputación Provincial de Valencia, nº11, Valencia, 1986.



validos. Decidirá como Van Gogh o Giacometti, afrontar lo feo, la deformación a favor de una belleza más elevada y más profunda, lo que puede ser una actitud sincera, incluso religiosa. Esa deformación, es la que hace a su obra tan original, pues en definitiva es el reflejo de su personalidad, su carácter, al fin y al cabo su estilo.

Como señaló Rodin, en el arte sólo es feo lo que carece de carácter, es decir, lo que no muestra ninguna verdad interior ni exterior: *“El carácter es la verdad intensa de un espectáculo natural cualquiera, bello o feo; e incluso es lo que podría llamarse una verdad doble, puesto que es la verdad de dentro traducida por la de afuera; es el alma, el sentimiento, la idea que expresan los rasgos de la cara, los gestos y las acciones de un ser humano, los tonos de un cielo, las líneas del horizonte. El escultor añadía: “Y lo que se considera feo en la Naturaleza contiene muchas veces más carácter que lo que se llama bello. Porque en la crispación de una fisonomía enfermiza, en el fruncimiento de una máscara viciosa, en toda deformación, en todo ajamiento, la verdad interior resplandece más fácilmente que en los rasgos regulares y sanos”*<sup>12</sup>. En la misma entrevista incide en que sólo es la pujanza del carácter lo que crea la belleza del arte, *“ocurre que a veces cuanto más feo es un ser en la Naturaleza, más hermoso es en el arte. Es feo en el arte lo que es falso, lo que es artificial, lo que pretende ser bonito o bello en lugar de expresivo, lo que es afectado y precioso, lo que sonrío sin motivo, lo que se amana sin razón, lo que se arquea o se endereza sin causa, todo lo que carece de alma y verdad, todo lo que no es más que alarde de hermosura y de gracia, todo lo que miente”*. Para Rodin, *“Cuando atenúa la mueca del dolor, la deformidad de la vejez, el espanto de la perversidad, cuando corrige la Naturaleza, cuando la vela, la disfraza, la modera para complacer al público ignorante, crea fealdad porque tiene miedo a la verdad. Para el artista digno de tal nombre, todo es bello en la naturaleza, porque sus ojos, que aceptan valientemente toda verdad exterior, leen en ella sin dificultad, como en un libro abierto, toda la verdad interior”*<sup>13</sup>.

Las figuras de ambos aparecen deformadas, una deformación “necesaria”, como la llamaría Moore, para alcanzar la verdad interna de la naturaleza humana en un trabajo de reducción a lo esencial, de síntesis y desintegración de las formas. En el caso de Marco, su gesto obsesivo muestra la constante necesidad de hacer, de la que vive cualquier artista. La aparente despreocupación por el acabado, el protagonismo de unos fondos donde concentra la expresividad y donde aplica una rigurosa técnica de pintor

---

<sup>12</sup> Cit. por GSELL, Paul, *El arte. Auguste Rodin*. Síntesis, Madrid, 2000, p.34.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p.35.

que recoge de la abstracción en la que da preferencia al tratamiento del color y de la materia, para aprovechar la capacidad de sugestión y génesis que éstas poseen, son algunas de las características de unas obras que remiten expresamente a nuestro tiempo y a nuestro ambiente. Que son expresión coherente de la época que le ha tocado vivir.

De la misma forma que Perelló, Marco intentará dotar a sus obras de expresión, sentido y humanidad, deformándolas. Porque como señaló Baudelaire, haciéndose eco de ese sentido estético de lo feo (cuyos precursores y teóricos habían sido Edmund Burke y Denis Diderot en el siglo XVIII), “*Todo lo que no es un poco deforme tiene algo de insensible ...; la irregularidad es el signo característico de la belleza*”<sup>14</sup>. Ambos exhibirán su propio canon de belleza, un concepto que en el arte contemporáneo, dependerá de criterios individuales, no siendo único y válido para todos. Además, ser juzgado bello, como señala Danto, “*no es, ni ha sido nunca, el último destino del arte*”<sup>15</sup>. El arte, podrá ser buen arte, sin tener que ser obligatoriamente lindo o placentero para los sentidos.

Como señala el mismo autor: “*La noción filosófica de la estética ha vivido en el pasado casi por entero dominada por la idea de belleza, sobre todo en el siglo XVIII . la gran época de la estética- cuando, aparte de lo sublime, lo bello era la única cualidad estética que tenían en cuenta artista y pensadores. En el siglo XX, en cambio, la belleza desapareció casi por completo de la realidad artística, como si el atractivo fuese, con sus groseras implicaciones comerciales, en cierto modo un estigma*”<sup>16</sup>. A aquellos artistas que inician la revuelta contra la belleza Danto les llamará la “*Vanguardia intratable*”. Esos que, como Rodin o Moore, verán una conexión clara entre bondad y belleza, donde lo hermoso será el contenido, inclinándose por la idea hegeliana de que la belleza artística nace y renace del espíritu; los sentimientos emergen del artista, y se expande hacia el espectador a través de los sentidos.

Rimbaud escribirá: “*Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. – y la encontré amarga-. – Y la injurié*”<sup>17</sup>; también Tzara soñará con asesinar a la belleza. Si Kant afirmó que lo bello era el símbolo de la moralidad y que el juicio de lo bello era un principio universal y aceptable para todos, el deseo de asesinar la belleza se corresponderá con el afán por luchar contra la estricta moral establecida, contra sus reglas e imposiciones, contra el poder, contra una sociedad donde lo que prima es lo

---

<sup>14</sup> Para Baudelaire lo bello no es una categoría formal en sí mismo.

<sup>15</sup> DANTO, Arthur, C., *El abuso de la belleza*. Paidós, Barcelona, 2005, p.76.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p.42-43.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 79.

externo, la fachada, la máscara y no lo interior, que es donde ciertamente se encuentra la belleza estética, esa otra belleza que supone un indiscutible y positivo valor; allí se encuentra la verdad. Marco y Perelló se encontrarán dentro de ese movimiento del arte imperecedero que protagoniza esa gran revuelta moral contra los cánones de belleza estéticos tradicionales, esa belleza que distrae de lo esencial; a favor de la belleza como contenido, como mensaje que enaltece lo justo y lo verdadero, y que no pretende atraer a la gente, sino como manifestó Ernst, hacerla gritar, hacerla meditar, hacerla cambiar el modo de ver el mundo. La belleza como sincera expresión de emociones.

Esa preocupación en el qué decir, más que en cuidar la belleza del lenguaje con el que se dice, además de su profundo afán por captar la esencia de cada ser, ha llevado a que se relacionen sus obras, como la de Baselitz, Moore, Giacometti o Saura, con el primitivismo. En el caso de Perelló, sobre todo, sus obras de las primeras etapas hasta los años setenta. Precisamente explica Kosme de Barañano, cuando nos habla del primitivismo que se da en la plástica, que *“el impulso a marcar algo en el papel, en un soporte, ha sido siempre asociado con el deseo de decir algo sobre el mundo. Estos pensamientos (statements gráficos) han sido intuitivos y frecuentemente expresados en forma simbólica pero son fundamentalmente pensamientos acerca de la forma de estar en el mundo del hombre y de su habilidad para comprender y hacer mejor un contexto vital”*<sup>18</sup>. Así se han dado artistas que tratan de hacer cristalizar con el óleo y el pincel su mundo personal, su propia idea de vida, que escarban con su espátula para alcanzar lo invisible, sintetizar la realidad en una imagen nueva, como Picasso, Dubuffet o Richier, se liberan de las raíces de la cultura, y se mueven hacia el fuego oculto bajo las cenizas del que habló Rothko. Porque la cultura, como sistema de referencias, nos obliga, como nos indica Baxandall<sup>19</sup>, a utilizar modelos preexistentes, de los cuales hay que huir si queremos alcanzar, el “yo íntimo”<sup>20</sup>, el valor absoluto de la verdad del individuo, mediante la propia convulsión del dibujo, mediante ese gesto primario que descubre nuestra identidad, porque el dibujo, es *“la herramienta por excelencia de creación de formas puras”*<sup>21</sup>. Es notable el valor grafológico y caligráfico del dibujo, como traducción espontánea del carácter, siendo considerado en los periodos románticos

---

<sup>18</sup> Ibídem, p.51.

<sup>19</sup> Véase GÓMEZ MOLINA, Juan José y otros, *Las lecciones del dibujo*. Cátedra, Madrid, 1999, p.43.

<sup>20</sup> Del que habla J. J. Gómez en “El concepto de dibujo”, en GÓMEZ MOLINA, Juan José y otros, *Las lecciones del dibujo*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 125.

<sup>21</sup> RAMOS, Miguel Ángel, “Paul Klee. La montaña de los dioses” en GÓMEZ MOLINA, J. J., *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 344.

como “la expresión más pura del arte”<sup>22</sup>. Así A.J. Dezallier d’Argenville en 1745 señalará que el pintor “haciendo un dibujo expulsa el primer fuego de su pensamiento, se abandona a sí mismo, se muestra tal cual es”, y añade: “los dibujos son las primeras ideas de un pintor, el fuego de su imaginación, su estilo, su espíritu, su manera de pensar...prueban la fecundidad, la vivacidad del genio del artista, la nobleza, la elevación de sus sentimientos y la facilidad con la cual ellos se expresan”<sup>23</sup>. Juan Bordes, incide en esta cuestión: “el dibujo nos vuelve a remitir a los límites de la conciencia, de la psicología de quien dibuja o interpreta esos dibujos. De ahí que cualquier representación – como puede ser un dibujo infantil, o la imagen realizada por un primitivo aborígen – nos ofrezca mayor información sobre la mente de su autor que sobre la realidad que sustituye... El dibujo, al igual que el lenguaje, manifiesta, por tanto, su libertad de acción y su yo operativo, que, mediante el progresivo dominio del lenguaje y del dibujo, se transforma en un yo creador y modificador”<sup>24</sup>.

También Marco y Perelló, de aliento puramente romántico, como en toda su producción, utilizan, cada uno a su manera, ese aspecto mágico, esquemático, simbólico, atemporal del trazo, aun a costa de que su obra parezca hecha sin destreza u horizonte, sin belleza, para proyectarse más allá de la frontera ocular, desde la intimidad de su ser, para conseguir imágenes proveídas de eternidad, en un proceso espiritual de liberación de lo sensible<sup>25</sup>. Con su economía del trazo, simplifican o desnudan al sujeto hasta darle valor de icono, de exvoto, para que se vea. Llega hasta lo esencial, para poder mostrar la sustancia, la naturaleza verdadera de esos seres, como los que vemos en esta composición, esa verdad que quema. Como señala Casals: “En la forma emancipada de la sujeción a lo aparente se hace visible lo que Marc llama “la verdad interior de las cosas” y Macke “las fuerzas misteriosas de la naturaleza”<sup>26</sup>, el mismo artista añade: “La creación de formas significa vivir. ¿No son los niños creadores que crean directamente del secreto de su sensación? ¿No son más creadores que los imitadores de forma griega? ¿No son artistas los salvajes que poseen su propia forma,

---

<sup>22</sup> BORDES, Juan, “El libro, profesor de dibujo”. En GÓMEZ MOLINA, Juan José y otros, *Las lecciones del dibujo*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 398.

<sup>23</sup> Cit. por BORDES, Juan, “El libro, profesor de dibujo”. En GÓMEZ MOLINA, Juan José y otros, *Las lecciones del dibujo*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 398.

<sup>24</sup> BORDES, Juan, “El libro, profesor de dibujo”. En GÓMEZ MOLINA, Juan José y otros, *Las lecciones del dibujo*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 489-490.

<sup>25</sup> Como diría Cassirer. Véase BORDES, Juan, “El libro, profesor de dibujo”. En GÓMEZ MOLINA, Juan José y otros, *Las lecciones del dibujo*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 434.

<sup>26</sup> CASALS, Josep, *El Expresionismo*. Montesinos, Barcelona, 1982, p. 77.

*fuerte como la forma del trueno? (...) El hombre exterioriza su vida en formas. Toda forma artística es manifestación de su vida interior*<sup>27</sup>.

Según Sedlmayr el objetivo de los expresionistas es “el origen”: *“Su impulso hacia lo original-puro, que es al mismo tiempo un impulso hacia lo original-único, llega hasta el origen, hasta la madre, en un reino donde se confunden espíritu, alma y sentidos, en el presentimiento. Cuáles son esos orígenes, eso es algo tenebroso: el Expresionismo espera encontrarlos en su búsqueda. Busca lo original en el “proyecto”, al que no estorba ninguna reflexión y que por eso es más valioso que la perfección última. Lo busca en lo “primitivo” de cualquier arte, que para él encierra un elevado valor, y se conforma con lo desatinado, lo grosero y lo brutal, en tanto que los considera solamente como algo “original”. Cree encontrar lo original en los pueblos primitivos y en lo arcaico de cualquier cultura, en el arte de los inexpertos, de los niños y de los dementes. A lo original conduce también el reino de los animales, cuando se contempla el mismo, por así decirlo, con los ojos del propio animal; el origen está en los mitos antiquísimos, en el sueño, la visión y el apocalipsis y, finalmente, en ese caos parturiento, del que todavía puede nacer todo. Todo esto tiene que estar presente en el fondo del hombre, del artista, cuando sabemos buscarlo. El Expresionismo contempla al hombre agonizante de la conciencia y la inteligencia con profunda desconfianza: ha perturbado la armonía del mundo, es detestable y espantoso*<sup>28</sup>.

Como hemos subrayado (en palabras de Picasso), lo original será la vuelta al origen, a las raíces, retrotraerse a lo arcaico, a lo primitivo, a lo mágico, olvidando una tradición cultural que en busca del aspecto externo de las cosas ha olvidado la importancia de mirar hacia dentro, a lo esencial. Jan Krugier llega a la conclusión de que *“lo estético no es lo melódico (lo bonito), es otra cosa; es una imagen que lleva fuego...En la entrevista con Michel Pepiatt (Catálogo Paris-Ginebra 2003) resume así la visita al pintor americano (Rothko): “Rothko me impactó mucho porque tenía algo de chamán... había en él una verdad que debía expresar. Recuerdo que una vez fue a verle a su estudio de Nueva York cuando era de noche, bastante tarde. Y mientras estaba mirando su cuadros, salió con una frase que me impacto de verdad: “si buscas fuego, lo encontrarás bajo las cenizas” ...Los pintores de moda nunca buscan fuego. Se dedican simplemente a producir imágenes, y ya está. ...Es una frase que creo que sintetiza a la perfección el cometido que cumplen los chamanes. Se dedican a encontrar*

---

<sup>27</sup> Cit. por CASALS, Josep, *El Expresionismo*. Montesinos, Barcelona, 1982, p. 74.

<sup>28</sup> SEDLMAYR, Hans, *La revolución del arte moderno*. Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990, p. 93.

*fuego bajo las cenizas. Redescubren nuestra verdad y nos la hacen llegar. Es un mensaje que debe entregarse, algo absolutamente vital...Porque, sin ese fuego, no somos nada*<sup>29</sup>. Novalis, a este respecto ya señaló: “¿No está el universo en nosotros?. No conocemos las profundidades de nuestro espíritu –el camino del misterio se dirige hacia adentro. En ningún otro lugar, sino en nosotros, se encuentran la eternidad con sus mundos, el pasado y el porvenir. El mundo exterior es el mundo de las sombras, proyecta sus sombras en el imperio de la luz”<sup>30</sup>. Quizá por eso Gauguin en una de sus cartas a Emile Bernard exponía su intención de la sombra: “Quiero alejarme lo más posible de lo que da la ilusión de una cosa, y, puesto que la sombra es la apariencia engañosa del sol, me siento inclinado a suprimirla”<sup>31</sup>.

Marco y Perelló indagan en lo humano, viajan hasta el fondo oscuro del que nos habla Valente<sup>32</sup> para encontrar la llama, el rescoldo que en él arde, aun a riesgo de quemarse. Bucean en el fuego primitivo de la creación humana, se enfrenta a lo desconocido para conseguir extraer algo nuevo, una nueva imagen de las cosas interiores, de la vida, que nos perturbe, que trastorne el orden establecido por la mente colectiva. Precipitarán sobre el papel, la superficie blanca del lienzo o el barro, ese universo personal que no se caracteriza por la belleza o la norma externa, sino por la expresión existencial, un universo que da luz, como una antorcha que quema. De esta forma, el arte pueden ofrecernos valores que podemos calificar de “universales”, es decir, los secretos más profundos de la creación, de los que hablaba Goethe.

El artista debe, como señaló Cézanne, concretar la imagen de lo que ve, olvidando todo lo que existió antes que él, dando así importancia al hecho de la visión personal, como elemento creativo, lo fundamental de saber ver. El artista, sea poeta o pintor, músico o ceramista, da forma a sensaciones y percepciones; y lo manifiesta en colores, en palabras, en sonidos, que, si es sincero, siempre serán nuevos. El primitivismo de las formas de Perelló o Marco, también es, como lo fue la pintura o la escultura de Gauguin, Matisse, Nolde, Giacometti o Picaso, una reacción, contra un ideal de vida y de cultura, fruto del malestar contemporáneo hacia esta última<sup>33</sup>; hacia la

---

<sup>29</sup> Cit. por BARAÑANO, Kosme de, “El fuego bajo las cenizas”. En BARAÑANO, Kosme de y otros, *El fuego bajo las cenizas (de Picasso a Basquiat)* (catálogo). IVAM, Valencia, 2005, p. 17.

<sup>30</sup> Cit. por CABEZAS, Lino, “El andamiaje de la representación”. En GÓMEZ MOLINA, Juan José y otros, *Las lecciones del dibujo*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 327.

<sup>31</sup> GAUGUIN, Paul, *Escritos de un salvaje*. MCA, Valencia, 2001, p. 23.

<sup>32</sup> José Ángel Valente: “porque hermoso es caer, tocar el fondo oscuro donde aún se debaten las imágenes” (Poema “La señal” de 1961).

<sup>33</sup> La cultura, según Freud, “es la fuente primordial de nuestros sufrimientos y miserias mentales, y es creencia común que “podríamos ser mucho más felices si la abandonáramos para retomar a condiciones

ideología y las condiciones socioeconómicas de la sociedad industrial capitalista. Una actitud rebelde que busca unas motivaciones espirituales anteriores y diferentes y que nos enseña a mirar y leer el mundo desde una nueva óptica. Y es que en el arte, como en la vida, se avanza a través de lo imposible, de lo que parece utópico, inalcanzable.

Nuestros autores son conscientes, como los filósofos orientales, de que la belleza no está en la forma, sino en su capacidad de sugestión, en su capacidad de génesis, y aunque no busque esa belleza ideal, aunque deforme sin compasión sus figuras, una “*deformación necesaria*”, consigue que las formas conserven un atractivo que nos fascina a la vez que nos conmueve, cuyo valor estético está al mismo nivel que su profundo contenido, que su hondo mensaje. Y todas sus obras cumplen con su deber de obra de arte como nos dice el genial escritor José Saramago, “*Ser y actuar*”. Por un lado existir y por otro contener un mensaje y ser capaces de transmitirlo<sup>34 35</sup>.

Bali Sanders aclara que todo cuanto se ha producido en el arte, desde Cézanne hasta nuestros días, no han sido más que intentos para liberar al artista del aspecto externo de las cosas, para establecer una coherencia significativa, para encontrar un nuevo orden y para hallar un lenguaje que exprese mejor todo cuanto se contiene en el alma del hombre. Gombrich, también definió la historia del arte occidental como la búsqueda de maneras cada vez más vividas de representar la realidad. Como señaló a mediados de los años 50, el obispo de Estrasburgo Monseñor Jean –Jullien Weber en sus Directivas para los artistas, existe “*una íntima relación entre el testimonio espiritual y el valor estético de una obra de arte, puesto que lo bello no es otra cosa que “el resplandor de la verdad”*. Una obra de arte auténtica, aunque sea de un artista que no se considera como creyente, tiene más probabilidades de encarnar un mensaje espiritual que una obra artísticamente mediocre, aún dotada de buenas intenciones”<sup>36</sup>.

Nuestros autores parecen haber seguido el ejemplo del escritor Henry David Thoreau, que señalaba la necesidad de la búsqueda de uno mismo en la soledad. Este

---

*de vida más primitivas”, porque “esta frustración cultural rige el vasto dominio de las relaciones sociales”. La cultura no puede impedir el crimen, la injusticia ni la crueldad, y para mayor colmo, “aun el amor genital heterosexual, único que ha escapado a la proscripción, todavía es menoscabado por las restricciones de la legitimidad y la monogamia”. ... el destino de la especie humana será decidido por la circunstancia de sí, y hasta qué punto, el desarrollo cultural logrará hacer frente a las perturbaciones de la vida colectiva emanadas del instinto de agresión y autodestrucción” (CARNERO, Guillermo, “Primitivismo, mirada infantil, nostalgia inaugural”. En BARAÑANO, Kosme de y otros, *El fuego bajo las cenizas (de Picasso a Basquiat)* (catálogo). IVAM, Valencia, 2005, p. 61).*

<sup>34</sup> SARAMAGO, José, *Las maletas del viajero*. De Bolsillo, Barcelona, 1998, p. 179.

<sup>35</sup> Como manifestó Gentile, el arte “*es la forma de un contenido*”. (Cit. por MARANGONI, Matteo, *Para saber ver. Cómo se mira una obra de arte*. Espasa Calpe, Madrid, 1951, p. 82)

<sup>36</sup> WEBER, Jean-Julien, “*Directorio de Arte sacro para la Diócesis de Estrasburgo*”. En PLAZAOLA, Juan, *Arte Sacro actual*. Católica S.A., Madrid, 1965, p. 702.

apóstol de las cosas pequeñas y cotidianas, las más sencillas como camino de la verdad y la felicidad, manifestó en cierta ocasión “*Que me den la verdad antes que el amor, el dinero y la fama*”<sup>37</sup>, refiriéndose a la verdad que sale del corazón del hombre y que ha de ser intransigente, absoluta. Además de esa verdad como profundidad, a la que hace referencia Hospers<sup>38</sup>, que se encuentra a base de ahondar en busca de la esencia de las cosas. También resplandece en sus obras esa “*verdad ontológica*”, que como señala J. Plazaola, “*es un simbolismo proveniente de la verdad. Un imperativo de verdad que se debe hacer evidente en el material, en la técnica, en la forma*”<sup>39</sup>.

Otra de las verdades que emanan de sus realizaciones es la verdad como equivalente de sinceridad, ya que éstas reflejan en todo momento los sentimientos del artista. Es una obra, unida a su vida, completamente vital. Deforman los rasgos de sus figuras para conseguir reflejar sus emociones, transmitir su mensaje, alcanzar la verdad interna de la naturaleza humana. No buscan acercarse al ideal clásico de belleza, buscan mostrar las cosas no como son, sino como él las ve y las siente. Como iremos viendo, su plástica es puro gesto de sinceridad y de coraje, de autenticidad vital. Sus creaciones emanan esa fuerza, esa vitalidad rítmica y espiritual que, según Hegel, debe contener toda obra de arte<sup>40</sup>. Como la pintura de Kandinsky, sus obras reflejan una especial correspondencia entre esas formas que dibujan y sus propios sentimientos, que proyectan en cada cosa creada. Esto es algo que no pueden evitar, igual que el pintor antes citado, algo innato, producto de una “*necesidad interior*”.

El arte de nuestros artistas será un arte de acción, donde la materia se transforma en energía, una producción apoyada en los métodos llamados tradicionales y de gran fuerza emotiva, frente al cerebral y muchas veces frío arte conceptual. Un *vitalismo expresionista*, que se adapta perfectamente a su forma de ser y a sus pretensiones sinceras y humanistas de que los demás experimenten las mismas emociones que él siente ante la vida, con la misma intensidad. Al fin y al cabo ¿qué es el artista sino un instrumento de su trabajo? , ¿Acaso no vive, como Van Gogh o Kokoschka, por dar

---

<sup>37</sup> Cit. por PUJOL, Carlos, “Henry David Thoreau. La compañía de la soledad”. *National Geographic*, RBA, nº 2, Barcelona, noviembre de 1997, Vol. 1, p. 126.

<sup>38</sup> Véase HOSPERS, John, *Significado y verdad en el Arte*. Fernando Torres, Valencia, 1980.

<sup>39</sup> Cit. por PLAZAOLA, Juan, *El Arte sacro actual*. Católica, Madrid, 1965.

<sup>40</sup> “*lo que se requiere para que una obra tenga un interés artístico, así como para que sea considerada una creación artística es, hablando en términos generales, una energía vital en la cual lo universal se haga presente no como ley y máxima sino como un elemento activo en unión con el alma y las emociones*”. (Hegel). (Cit. por READ, Herbert, *Arte y sociedad*. Península, Barcelona, 1977, p. 75).



testimonio de una visión? ¿Para qué existe sino es para transformar nuestras percepciones, sino es para conmocionar y expandir nuestra conciencia?<sup>41</sup>

Nos encontramos pues ante dos artistas en continua búsqueda de la “verdad” en todos sus sentidos. La verdad como equivalente de sinceridad, como coherencia, como profundidad, como esencia en el hacer y en el decir de las emociones humanas, del carácter humano, en definitiva, la verdad como valor para la humanidad.

---

---

<sup>41</sup> Kokoschka dirá en 1912: “*Las cosas ocupan mi puesto y se confiesan por sí mismas. Yo he hablado en ellas con mi visión, en vez de hacerlo con su apariencia*” (Cit. por PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Alianza Forma, Madrid, 1993, p. 177).

**“Polifemo”**. (Imagen nº 56. Marco)



*“¿No soy el fugitivo, el que no tiene techo,  
el monstruo sin meta ni descanso,  
que brama como una catarata de roca en roca,  
con furioso deseo de caer al abismo?”<sup>42</sup>. Goethe.*

Polifemo es el cíclope cegado por Ulises en uno de los episodios de la *Odisea*, que ha sido bastante representado en el arte, como deja constancia la escultura de Apeles Fenosa, donde lo retrata con compasión, como un ciego desvalido, en acción de palpar torpemente, revelando la tragedia de quien se halla a tientas, del que busca la verdad sin cesar, adentrándose en lo desconocido, y siempre fracasa, es la viva metáfora del artista, del que busca. La metáfora del excluido, del inadaptado, del marginado, del héroe romántico.

---

<sup>42</sup> Goethe, Wolfgang Johan: *“Fausto”*.

Polifemo ese ser gigantesco de la mitología griega, hijo de titanes, con un solo ojo en medio de un horrible rostro. Un ojo que simboliza la visión intelectual, el conocimiento de la penetración profunda, pero que también es símbolo de lo pasional, de lo instintivo. Dos aspectos antagónicos, dos caras en un mismo ser, como el Marte que pinta Schlichter ("*Poder ciego*"), que lleva un martillo, libros y unas escuadras en una mano, y una espada en la otra; como el hombre, como el artista, el que ve.

Polifemo es el ser que vive bajo tierra, a cubierto de la luz del sol, en tinieblas, trabajando en su fragua, en completa soledad, lejos del ruido, hacedor por antonomasia, esclavo de un trabajo que le obsesiona, al que entrega su tiempo, todas sus energía, su existencia, como el artista, el que hace, el que trabaja.

Polifemo es el ser marginado, enamorado perdidamente de Galatea, un amor imposible, como el del artista de sus creaciones, a las que nunca logrará dar vida. Repudiado, despreciado, frustrado, como aquel ser tragicómico que dibuja Klee ("*El héroe con un ala*") con una sola ala, que intenta continuamente volar como los ángeles, sin conseguirlo; como el artista, el que aprecia la belleza y se enamora.

Efectivamente, este cuadro de 1979, donde la monumental figura de Polifemo, como el coloso de Goya, llena todo el espacio, es en realidad plasmación sobrecogedora del creador, y de hecho el cuadro se lo regaló nuestro pintor precisamente a su amigo escultor Perelló La Cruz, otro gran solitario que, como Polifemo modela el barro, con sus enormes manos, la masa, para dar forma a sus impulsos, a aquello que clama en sus entrañas, su voz interior, sus creencias y obsesiones. De la misma manera, el óleo, de colores terrosos, ocre, como el lodo, como el gres, se transforma por su espesor y su vigor en materia *viva*, en carne adánica, como la arcilla; como las "superficies vivientes" de Perelló. No hay oposición entre materia y forma, entre materia sensible y forma también *viva*, activa, que actúa, "*ergon*", como la llamaría Florenskij, donde reluce el alma del pintor.

El mar, que asoma a un lado y da un poco de respiro, de aire, a la comprimida composición, delata que quien allí aparece, también es receptáculo

de vida, dador de vida, como el artista, pero a la vez destructor, monstruo amenazante, devorador de formas y fórmulas, de paradigmas, pautas, cánones, preceptos y afectos. Un monstruo espantable que contraría las normas tanto morfológicas como morales y cuya apariencia revela una presunta peligrosidad o una ruindad subhumanas, que muestra la dualidad del hombre. Muestra, más que el peligro exterior, el interior, el que reside en la psique, el de nuestros propios espectros, el peligro del estancamiento involutivo del que hablaban los mitos antiguos. Pues el monstruo es quien revela en su aspecto nuestro semblante más primario, es quien da rienda suelta, sin prejuicios, a sus impulsos y apetencias íntimas, par satisfacer sus necesidades más instintivas e inmediatas, pero es también el andrógamo que devora las almas supersticiosas y perezosas, para que renazca el “hombre nuevo”, como las fieras apocalípticas de los beatos.

Marchán Fiz escribe cuando habla del “retorno” de los vitalismos en el neoexpresionismo, de un retorno del simbolismo, *“con apariciones de Argonautas, minotauros, Orión, Pegasos, Prometeos, Hiparión, sirenas, Venus y otros héroes délficos en un mundo en el cual se han eclipsado los estados heroicos. Simbolismo en el que resuenan asimismo, los ecos tardorrománticos de una lírica subjetiva, de una “nueva mitología”, que se entreteje en las urdimbres primitivas de nuestra psique o de nuestra cultura etnológica, en la que se han diluido los vestigios numinosos.... El artista actual ya no es un ingenuo ni cultiva una “inocencia natural”, más propia del mito de lo primitivo y lo popular que de la sofisticación artística. Ante la inviabilidad de un retorno desprejuiciado a la naturaleza, entran en acción las estrategias de simulación y la espontaneidad, el “como si...” de una, a menudo, refinada cultura artística”*<sup>43</sup> y habla incluso de una fase “possalvaje”, entre algunos pintores, como Bömmels, Dokoupil, Baselitz, Kiefer entre los que cunde la preocupación por la permanencia y la sedimentación del gesto vitalista. Este tipo de pintura culta y alegórica, iconografía cristiana o pagana, no exenta de ironía, que se pone de “moda” en los ochenta, en plena regresión vitalista, ya la venía practicando Marco desde hacía bastantes años, este cuadro es un buen ejemplo, también algunos dibujos como el espeluznante **“Saturno suplantado”** (nº 81, (detalle)), o sus

---

<sup>43</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal, Madrid, 2001, p. 331-332.

“*Minotauros*” (Ej. nº 179), y tiene su cúlmen en su bestiario, algunas de cuyas obras, veremos más adelante. Si el interés por la mitología nos evoca el pensamiento romántico, así, por ejemplo, Schlegel señaló que “*mitología y poesía son una única cosa inseparable*”<sup>44</sup>. Por otro lado, también se puede remarcar que aquí hay otro intento de mostrar eso que los propios románticos llamaron “la agudeza”, como medio de creación, el “*Witz*”, que para Novalis, sería el lugar de encuentro de fantasía y juicio, razón y arbitrio. Ese equilibrio “distorsionado” que sólo posee el artista.

La vitalidad propia, la expresividad es lo que persigue Marco en sus obras eclécticas, de un espíritu romántico, y jamás intentará, como Dubuffet, hacer obras bellas. Como señaló Goethe: “*el arte no ha de remitirse a “embellecer” nuestra vida y a “encubrir o reinterpretar lo feo”, sino que tiene que aportar vida por sí mismo, crear vida desde sí mismo, hacer vida, como el acto más propio del hombre...La pintura representa lo que el hombre quisiera y debiera ver, no lo que ve normalmente*”<sup>45</sup>. También Argan, opina sobre el sentido o el concepto de lo bello en el arte, para él: “*la deformación expresionista no es la caricatura de la realidad; es la belleza que, al pasar la dimensión de lo ideal a la de lo real, invierte su propio significado y se transforma en fealdad. La poética expresionista, que a pesar de todo continúa siendo fundamentalmente idealista, es la primera poética de lo feo, pero lo feo no es más que lo bello caído y degradado*”<sup>46</sup>. Al fin y al cabo, como dijo Sir Walter Armstrong, cuando era director de la Galería Nacional de Dublín, la belleza no es más que “*aptitud expresada*”.

Como hemos señalado, este polémico tema ha sido ampliamente debatido a lo largo de la historia del arte, y muchos especialistas se han llegado a plantear si no es ésta una cuestión subjetiva, señalada por el gusto imperante, incluso, algunos autores como Croce han negado que exista lo feo, en el sentido que se le ha otorgado, señalando que “*si lo bello se identifica con la expresión,*

---

<sup>44</sup> Cit. Por D'ANGELO, Paolo, *La estética del romanticismo*. Visor, Madrid, 1999, p. 105

<sup>45</sup> BAHN, Hermann, *Expresionismo*. Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos técnicos, Murcia, 1998, p. 106.

<sup>46</sup> ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno*, Akal, Madrid, 1991, p. 290.

*ino hay expresión que no contenga grado alguno de belleza!”<sup>47</sup>. Ya Pérez de Ayala señaló en 1914, comentando la obra de Zuloaga: “Olvidaré que lo feo no existe estéticamente. La sensación de feo corresponde a una zona muerta de nuestra sensibilidad. Nada hay feo en la realidad; lo que hay son trozos de realidad cuya expresión o belleza específica no han hallado aún el artista que la desentrañe, la revela e infunde al común de los hombres. A medida que el arte depura y enriquece nuestra capacidad estética, vamos ampliando nuestras fonaciones del mundo con objetos que antes nos parecían feos, repelentes y quizás nauseabundos. Y se pregunta: “¿Qué será más ultraje, dar categoría de hermoso en la sensibilidad moderna a lo que teníamos por feo? ¿O vulgarizar, en el sentido de convertirlo en vulgar, genérico e inexpressivo, lo que tenemos por hermoso?”<sup>48</sup>. Como dice Argan, “lo bello no es una categoría formal en sí mismo, se puede distinguir en todo lo que se sale de lo acostumbrado, lo normal y la medianía. Incluso lo cómico y lo feo, llevados al límite, son bellos”<sup>49</sup>.*

En realidad, no será lo bello lo que interesa a Marco, sino la expresión y la verdad, sumándose a ese movimiento de liberación artística contra el concepto que establecieron los griegos de “belleza” que comienza, como hemos insinuado, en la segunda mitad del XVIII, cuando entra en crisis el clasicismo. Un movimiento que en el pasado siglo, consiguió liberar al arte de cánones y cadenas y desde entonces, artistas como Marco, buscaran en sus realizaciones lo verdadero como principal valor, la genuina belleza. Porque, como señaló Rothko, sin monstruos ni dioses, el arte no puede representar nuestro drama, la frustración de caminar siempre tras una verdad peregrina que se muestra inalcanzable, que, como este óleo demuestra, tan acertadamente se expresa en los momentos profundos del arte.

Dice Freud que se da lo siniestro “*cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico*”<sup>50</sup>; y

---

<sup>47</sup> Cit. por PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*. A. Machado Libros, Madrid, 2001, p.113.

<sup>48</sup> PÉREZ DE AYALA, Ramón, “Zuloaga y el concepto de lo feo”. En TUSELL, Javier y otros, *Paisaje y figura del 98*. Fundación Central Hispano, Madrid, 1997, p. 218.

<sup>49</sup> ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno: 1770-1970*. Fernando Torres, Valencia, 1975, p. 78.

<sup>50</sup> TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, Barcelona, 2006, p. 47.

ese componente, como ocurre aquí, hace de la obra de arte, una forma viva. El arte –viene a manifestar Dewey-, es experiencia, pero también es una forma de hacer mundos, maneras –según diría Goodman- de construir el mundo simbólicamente. Esa forma simbólica, nos permitirá acceder al conocimiento del mundo, también dejará entrever todo el mundo interior del artista, pues como sentenció Zarathustra: “*Hay que llevar verdaderamente el caos dentro de sí para poder engendrar una estrella danzarina*”<sup>51</sup>. En la obra asoman diversos conflictos internos, complejos infantiles reprimidos que son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas que parecen hallar una nueva confirmación al salir a la luz. Estos vienen a desvelar que el artista, como Polifemo, no es un ser libre, tal y como subrayó Freud: “*ya que en la creación así concebida dominan las necesidades, los deseos, el inconsciente y los conflictos entre los diversos yoes*”<sup>52</sup>. El artista para Freud no será un sujeto auténticamente libre, ni siquiera un sujeto consciente; como tampoco lo será para Heidegger que apuesta por liquidar al sujeto creador, como parte de la muerte del sujeto, del hombre<sup>53</sup>. El artista, se convierte en una víctima, como lo fue Polifemo, aquel que pese a su ojo solar, no puede vislumbrar el sol. Como destacó Antonio Machado: “*Visión y ceguera son los dos términos del trabajo poético, una visión que ciega, tal es su intensidad, su evidencia*”<sup>54</sup>.

En realidad, Marco se dedicará, como Perelló, durante muchos años ha intentar conocerse, ha introducirse en el mundo del espíritu; a indagar en su subjetividad individual para encontrar su otro yo, para encontrarse a sí mismo y salga, de eso que Sartre llama la “desesperación original”<sup>55</sup>, encontrando sentido a su existencia. Se intuye aquí el drama (género auténticamente moderno), ese

---

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 79.

<sup>52</sup> VILAR, Gerard. “La producción estética”, XIRAU, RAMÓN y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003, p. 118.

<sup>53</sup> En esta línea se situaran Barthes, Foucault o Derrida.

<sup>54</sup> BOZAL, Valeriano, “Antonio Machado”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p 477.

<sup>55</sup> Véase SARTRE, Jean Paul, *El Existencialismo es un humanismo*. Edhasa, Barcelona, 1999.

conflicto trágico que, para Solger, “*es el conflicto entre la infinitud del todo y la inevitable finitud de la existencia humana*”<sup>56</sup>.

A.W. Schlegel caracterizaba el espíritu romántico como aproximación a los opuestos, de hecho le fascinaba la simetría de contradicciones que habían conseguido dibujar Shakespeare y Cervantes en sus obras. Esta fusión la encarna perfectamente el cíclope Polifemo: naturaleza y arte, poesía y prosa, luces y sombras, grotesco y sublime, bello y siniestro, razón y sentimiento, real e irreal, recuerdo y presentimiento, ideas y pasiones, lo divino y lo terrestre, temporalidad e intemporalidad, finito e infinito, vida y muerte, ... en una actitud en busca de la unidad que subyace en gran parte de la religiones y credos desde la antigüedad y que divulgaron los viejos alquimistas. También el cristianismo, como sostenía Chateaubriand ha insistido en la doble naturaleza del ser (cuerpo y alma, animal y conciencia), mostrando sus contradicciones, encarnándola en Cristo, el Hombre-Dios, mortal e inmortal, terrestre y celestial. En este dualismo se fundamentará una estética de antítesis y contrastes. Como dirá Baudelaire, “*la dualidad del arte es una consecuencia fatal de la dualidad del hombre*”, *es decir, de su eterna aspiración a una felicidad ideal, y, por otro lado, de la inexorable particularidad y transitoriedad de las pasiones que le mueven hacia ella*”<sup>57</sup>.

Polifemo es similar a los personajes de Jorn, con una apariencia monstruosa, pero a la vez un componente de ingenuidad que le hace especialmente conmovedor. Un personaje como los que poblaran posteriormente su bestiario, criaturas fantáticas, metamórficas, en las que representa un doble extrañamiento: el del ser humano respecto de sí mismo y respecto del mundo en el que mora. La sordidez cromática, resaltará este conflicto desasosegante. Marco nos muestra su mundo visionario, a través de la

---

<sup>56</sup>Cit. Por BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p. 205.

<sup>57</sup>JARQUE, Vicente. “Charles Baudelaire”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 326.



figura de un monstruo producido por el terrible sueño de la razón. Lo grotesco, adquiere aquí un evidente valor estético<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> En el pensamiento moderno, lo grotesco tendrá un importante papel, mezclándose con lo horrible o derivando hacia lo cómico y será una fuente infinita de inspiración para el artista.

“*Maternidad II*”. (Imagen nº 38. Perelló)



“*Chè la luce divina è penetrante  
per l’universo secondo ch’è degno  
sì che nulla le puote essere ostante*”<sup>59</sup>. Dante.

Las *Maternidades*, junto con los *Cristos*, serán un motivo que Perelló repetirá en diversas ocasiones. José Hilarión Verdú en referencia a sus maternidades señala “*Esculpe unas maternidades, reiteradas en formas diversas, cuyo valor humano se encumbra de tal manera a lo divino que, se les puede llamar, con toda razón a cada una de ellas, la Virgen y el Niño*”<sup>60</sup>. La madre con hijo será una constante en su arte, y es elevada siempre a grupo sacro. En esta maternidad podemos ver con toda claridad las características de su nueva manera de hacer, aquí no se pierde en detalles, sintetiza las formas hasta rozar la abstracción. Las figuras se abren, se desgarran, no se agujerean de la misma forma

---

<sup>59</sup> ALIGHIERI, Dante, “*La divina comedia*” (Canto XXXI. “*Paradiso*”).

<sup>60</sup> VERDÚ CANDELA, José Hilarión, “Vicente Perelló La Cruz”, *Esculturas. Las siete palabras* (Catálogo). Ayuntamiento de Chiva, Chiva (Valencia), 1994.

como lo hacen las figuras orgánicas de Moore<sup>61</sup> o las metálicas de Gargallo<sup>62</sup>; estas se despedazan y deja pasar la luz, una luz espiritual que carga de misterio la figura. Alan Bowness, exdirector de la Tate Gallery, ha señalado que “*la importancia del agujero es que abre la escultura (...), aporta un equilibrio entre lo convexo y lo cóncavo, eso significa que la escultura no es solo piedra, sino que también puede ser una forma interior y eso fue un descubrimiento muy importante*”. Según Moore, “*el primer agujero realizado en la escultura es una revelación, aunque quien hizo ese primer agujero seguirá siendo tema de discusión*”<sup>63</sup><sup>64</sup>.

Las cabezas son simples piedras, las figuras se funden, son una sola, es como si el niño, fuera una prolongación de la madre, fuente de la vida. El gesto de la madre ayudando a andar a su hijo está lleno de humanidad y cariño, pocas veces unas formas tan sintetizadas, pueden decir tanto. Perelló ha sacrificado la belleza formal, por una belleza que va más allá de lo terrenal y alcanza la categoría de lo sagrado. Es un tótem de inmediatez, una revisión del mito mujer-naturaleza, como los cuerpos de Fautrier, que pone en evidencia un interés por lo primitivo, que nos remite al romanticismo y al origen de las vanguardias.

Como vemos en otras de sus maternidades, como “*Maternidad*” *sentada* o “*Maternidad II*”, “*Maternidad III*”, “*Maternidad IV*” o “*Maternidad V*” (nº 37 a 41), por ejemplo, son conmovedoras por su sencillez y por su ternura. La figura de la Virgen, la madre, simboliza la pureza, la sinceridad, la sabiduría, la bondad, el amor, la ternura, la compasión, la generosidad y entrega total. Por ser símbolo de fecundidad, se asocia a la tierra “la gran madre”, como vemos en la poesía de Neruda o Lorca<sup>65</sup>, en la pintura de Chagall o Diego Rivera (“*La*

---

<sup>61</sup> Al parecer Henry Moore, es el primer escultor que deliberadamente y con sentido concede valor al agujero en sus esculturas. Véase video *Henry Moore, esculpiendo una reputación. Primera parte 1898-1945*.

<sup>62</sup> Respecto a Gargallo, Francesc Fontbona, señala (*Catálogo de Arte Contemporáneo Ibérico 2Mil*, Madrid, 1989, p. 99): “*Las grandes aportaciones personales de Gargallo al nacimiento de una nueva escultura son, sin duda, su uso de los metales como materia escultórica esencial, su concepto del vacío como elemento estructural equivalente al bulto y combinable con él, y su inversión de la representación habitual en escultura de las formas convexas por las cóncavas, con las que él consigue, en un casi imposible ejercicio práctico, componer figuras de convincente presencia*”.

<sup>63</sup> Véase WALTHER, Ingo F., *Vincent Van Gogh*. Benedikt Taschen, Colonia, 1989.

<sup>64</sup> Joan Rebull ha ido más allá al afirmar: “*La escultura es un agujero en el espacio*”.

<sup>65</sup> En “*Casida a la mujer tendida*” dirá: “*Verte desnuda es recordar la tierra*”.

*tierra fecunda*”) o en la escultura de Henrie Moore, que repite una y otra vez el tema de la mujer tendida, vigorosamente telúrica. Como señala Gibran Jalil “*Todo en la naturaleza evoca a la madre. El sol es la madre de la Tierra y la nutre con calor. No abandona nunca el universo por la noche antes de haber dormido a la Tierra con el canto del mar y el himno de los pájaros y de los ríos. Y esta Tierra es la madre de los árboles y de las flores. La forma, los nutre y los cría. Los árboles y las flores se convierten en madres dulces de los frutos y de las semillas. Y la madre, prototipo de toda existencia, es el espíritu eterno, lleno de belleza y de amor*”<sup>66</sup>.

También otro escultor ateo como Alberto Sánchez, concibió, en la última etapa de su vida, una maternidad titulada “*la última escultura de la imaginería española*”, que merece ser resaltada. Este escultor que, aunque alejado del sentimiento religioso, lo aprecia y lo valora, *siempre que este fuera sincero* (por eso detestaba la imaginería española, especialmente la barroca y apreciaba en cambio la escultura ibérica, así como la románica y la gótica) como ha señalado la profesora María Teresa González Vicario<sup>67</sup>, diseña una escultura donde las formas se sintetizan, donde los volúmenes se estilizan y que destila una gran espiritualidad. González Vicario se pregunta: “*¿concibió Alberto, de manera consciente, esta Maternidad como una obra religiosa?*” Y al mismo tiempo responde: “*Indudablemente no partiendo de una meditación, de algo concreto, sino de ciertas ideas plásticas que, a su vez, fueron la expresión de unas ideas muy profundas y arraigadas en el artista. Creó formas, y, una vez concluida esta Maternidad, surgió en él la idea de la Madre con mayúscula, resultando muy significativo, en este sentido que él mismo la llamara “la última escultura de la imaginería española”. Para Alberto, la Maternidad no es sólo una Madre con el Niño; es, además, la significación de la mujer en el Universo, un símbolo cósmico, algo cargado de un contenido muy profundo que él intuye a través de su pensamiento plástico en la naturaleza*”<sup>68</sup>. De manera similar parece que

---

<sup>66</sup> GIBRAN, Jalil, *Los tesoros de la sabiduría*. Biblioteca EDAF, Madrid, 1996, p. 95.

<sup>67</sup> Alberto creía que la maestría radicaba en *saber expresar, aunque fuera de modo rudimentario la fe religiosa*. Véase GONZÁLEZ VICARIO, M<sup>a</sup> Teresa, *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*. UNED, Madrid, 1987, p. 465 a 467.

<sup>68</sup> GONZÁLEZ VICARIO, M<sup>a</sup> Teresa, *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*. UNED, Madrid, 1987, p. 467.

Perelló concibe sus maternidades. Un símbolo, como el de Jesucristo, de lo bueno que existe en este mundo, de todas las virtudes, como la Virgen, símbolo de vida, del alma humana, cobijo de la luz divina. Símbolo de la madre naturaleza que protege a todas sus criaturas.

Precisamente la concepción del espacio de Perelló, es similar a la de Oteiza, que entiende que *“el espacio no es un sitio donde se pone una escultura, sino el sitio que se desaloja, que se hace estatua. Es el lugar espiritual de encuentro que el escultor puede o no acertar a revelar y que el espectador puede o no aceptar a descifrar”*<sup>69</sup>. Un lugar ambivalente y perturbador. Esta maternidad será como algunas maternidades de Oteiza<sup>70</sup>, una especie de nodriza, de receptáculo, un vacío que es producido mediante la fusión de elementos, como un cuerpo que se hace a sí mismo, que se gesta como agujero que es una posibilidad, una hendidura que abre nuevas posibilidades, lugar de promesa, de fe; nuevas aperturas umbilicales. De ahí que se trate de un agujero corporalizado, que tiene el cuerpo como referencia y como efecto, como producto y como causa. Como dice José Luis Moraza: *“toda separación más o menos prolongada con la madre (llenar/vaciar) provoca un vacío que pone nuevamente en tensión los órganos de los sentidos organizados en función de la esfera sutil. ... El ombligo es esa cicatriz congénita que inscribe en el centro del cuerpo del sujeto el deseo del otro: pues para que en lo real del cuerpo quede avenida la vida, el progenitor debe romper y anudar a la vez este hilo (mitos) que alimenta y que al mismo tiempo impide la vida singular; y para que el sujeto avenga a la vida en el orden simbólico es necesario que el progenitor deje de gozar narcisistamente de la vida para darla, según la palabra, referida a su propio deseo. Este “pasaje” implica un riesgo de muerte para ambos. La vida según el deseo sólo se da cuando se la arriesga en el lugar de la carne. Si queda abierto a nivel real o imaginario, fuera del pasaje al orden simbólico, el agujero de la vida, el ombligo abierto deja escapar el principio mismo de la vida, la sangre. El agujero de la vida se convierte en el agujero de la muerte: a través de esta apertura inerte y central en el cuerpo y en el inconsciente (referida al deseo no suturante del otro*

---

<sup>69</sup> Cit. Por GIRALT-MIRACLE, Daniel. “Oteiza, filósofo de la escultura”. En Revista *Arte y Parte*. Edit. Arte y parte, S.L., nº54, Santander, 2005, p.16.

<sup>70</sup> Como la *“Mujer con niño en sus rodillas”* de 1950, por ejemplo.

o a la ausencia de deseo) el sujeto se vacía, condenado a una hemorragia que nada puede contener. Si el cuerpo permaneciese pasivamente abierto, no separado, no anudado, sería vivido como un ciclo irrefrenable de llenado y vaciado, estorbado por un cuerpo y cuerpos ajenos, fuera de toda cesura significativa: Confundidos en lo imaginario de una única apertura, los orificios del cuerpo –boca, ano, uretra, orejas, nariz, ojos- pierden toda su especificidad; al dejar de ser el lugar antinómico de una actividad/pasividad, pierden su función simbolizante....”<sup>71</sup>.

Así pues esta madre hecha con piedras y cemento, simbolizaría el principio, el origen de la vida, la matriz. El poder creador, generador, de la madre, de Gaia, la madre tierra. El vacío sería el espacio espiritual, el espacio sutil e inteligente, onírico y penetrante, que emerge como una quimera para fundirse con la materia, para conformar el milagro, la ilusión, la esperanza. No es esta una escultura de carácter religioso, sin embargo, encierra un elemento de misterio que la acerca a lo esencial. Y es que, como dice Xirau, hablando de la poesía como modo de conocimiento, “*el poeta dice justamente aquello que necesita de nuestra atención mayor: vida, muerte, amor, inmortalidad, divinidad: la poesía es siempre religiosa*”<sup>72</sup>. Ya señaló Heidegger que “*cantar y pensar son los dos troncos vecinos del acto poético. Nacen del Ser y se elevan hasta la verdad*”<sup>73</sup>.

Es notorio, el intento de Perelló por llegar a la verdad, descomponiendo la forma, las apariencias; por hacer patente el enigma, lo espiritual, lo anímico, lo mental. Y la solución objetiva a ese enigma, como diría Adorno, es precisamente, el contenido de verdad que esconde la obra. Penetra en la materia, para sacar a la luz, para dar a luz, para iluminar, y precisamente, la claridad, como dijo San Agustín es el atributo principal de la belleza. Hegel manifestó que: “*La apariencia y el engaño de este mundo miserable y caduco los arranca el arte de ese contenido auténtico de los fenómenos y les da una*

---

<sup>71</sup> MORAZA, José Luis. “Antropomaquia y ley. Tres fragmentos sobre el vacío, a propósito de la obra de Oteiza”. En AA.VV., *Arte y Parte*. Arte y parte, S.L., nº 54, Santander, 2005, p. 40-41.

<sup>72</sup> XIRAU, Ramón, “Poesía y conocimiento”. En XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003, p. 343.

<sup>73</sup> *Ibíd.*, p. 344.

realidad superior, nacida del espíritu. Lejos de ser pura apariencia, hay que atribuir a las manifestaciones de arte una realidad superior y una existencia más auténtica frente a la realidad vulgar”<sup>74</sup>. Más tarde será Nietzsche, entre otros, quién reclame al artista como “*Señor de la verdad*” y al arte como lugar de verdad, como instrumento de más valor que la verdad, teniendo muy presente la cultura clásica; no en vano, en Grecia se denominaba “Ars”, a la técnica de descubrir verdades. Como señala D’Angelo, tras la superación del principio de imitación con el romanticismo, el arte se convertirá en producción de verdad<sup>75</sup>. Y añade el italiano: “*La verdad poética es estimada por el Romanticismo como superior a la verdad histórica. Dante y Shakespeare son considerados “santos de la poesía y canonizados por el pueblo” (...). La verdad poética supera el tiempo y el espacio, penetra en la vida secreta de las cosas. El lenguaje poético funde una interioridad subjetiva y objetiva a la vez. En El alma romántica y el sueño, Albert Béguin consideraba que la poesía era “la respuesta, la única respuesta posible a la angustia elemental de la criatura prisionera de la existencia temporal”*”<sup>76</sup>.

Por otro lado, hay que resaltar, igual que hemos destacado en la primera maternidad analizada, esa intención romántica de unir el *Geist* (espíritu-inteligencia) y la materia cósmica, que para Beuys o Moore, igual que para Pitágoras es energía. Así, también se convierte con la unión de lo fluido y lo sólido, en una metáfora de la metamorfosis de las materias y sus estados. También una metáfora de la vida, de la muerte y la regeneración, del carácter vital cíclico, de la “rueda del ser”, como el cuadro de “*Niños desnutridos*” de Marco, en el que el fluido oleoso, también se convierte en material orgánico, vivo. El nacimiento será el paso de la vida en el núcleo cálido y líquido del útero materno al medio frío y duro de la existencia. Visualizándose el conflicto que Heidegger definía como un “*estar arrojado a la vida*”. Este tránsito entre estados de la materia y la energía que alimenta la obra de Perelló, aún es más patente en la obra de Beuys que llegó a declarar: “*...es la transformación de la sustancia lo*

---

<sup>74</sup> ZAMORA, José A.. “Estética y religión”. En XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003, p. 359.

<sup>75</sup> D’ANGELO, Paolo. *La estética del romanticismo*. Visor, Madrid, 1999, p. 117.

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p.123.

*que me interesa en el arte, más que el tradicional entendimiento estético de las apariencias bellas. Si la creatividad tiene que ver con la transformación, el cambio y el desarrollo de la sustancia, entonces puede aplicarse a cualquier cosa en el mundo, y no ha de quedar más restringido al arte*<sup>77</sup>.

La madre de Perelló está sosteniendo a su hijo sobre la tierra telúrica, está extrayéndolo de la tierra, está proyectándolo sobre ella, en una especie de danza ritual. Esta enseñándole a andar, arrojándole a la vida, impulsándolo a la existencia, en un acto litúrgico esperanzador; el hijo yecto, es materia y luz, sentido y porvenir, personifica la evolución, la transmutación, de unos valores, que no son absolutos ni universales. Encarnarían la doctrina existencial del hombre condenado a inventar al hombre, el hombre como porvenir del hombre, en un mundo donde no hay determinismo y sí libertad y compromiso con la humanidad, una apuesta por su dignidad. Las figuras sintetizadas, como exvotos primitivos, surgen de la tierra, se proyectan desde ella, y se funden en una sola masa poderosa, energética, donde cobra valor el sentimiento. Müller-Freienfels destaca que *“los afectos estéticos son poderosos, son afectos que no tratan de alcanzar la acción, pudiendo, sin embargo, alcanzar la más elevada intensidad del sentimiento”*<sup>78</sup>. Si como señala Vygotsky el arte es un *“juego de emociones”*, en las obras de nuestro escultor se hace patente como el sentimiento, el contenido desborda la forma que la desintegra, como si quisiera hacer patente como la expresión de los sentimientos conlleva un gran gasto de energía, tal y como puso de manifiesto Freud, cuando manifestó que los afectos y los sentimientos, como todos los procesos psíquicos conscientes, son gastos de energía, cuya expresión final se percibe como una sensación<sup>79</sup>. También Ovsianiko-Kulikovskii ha subrayado que *“la vida de los sentimientos es el gasto del alma”*, así pues el sentimiento será quién ayude al hombre a generar pensamientos, a existir. La existencia del ser humano libre, definirá su esencia, impulsará su trascendencia más allá de lo temporal. Perelló descompone la materia, la escarba, para escudriñar en lo profundo de la condición humana.

---

<sup>77</sup> Cit. por BERNÁRDEZ, Carmen, *Joseph Beuys*. Nerea, San Sebastián, 2000, p. 25.

<sup>78</sup> Cit. por Vygotsky, Lev, *Psicología del arte*. Paidós, Barcelona, 2006,

p. 260.

<sup>79</sup> *Ibíd.*, p. 248.



Metamorfosea la materia de forma desasosegante, la perfora compulsivamente con la luz de su imaginación, para conformarse, para proyectarse, para poder ser.

La madre sostiene e impulsa hacia delante a un hijo que simboliza la vida y ya señaló Ortega y Gasset que *“la vida es una actividad que se ejecuta hacia delante y el presente o el pasado se descubren después, en relación con este futuro. La vida es futurición, es lo que aún no es”*<sup>80</sup>. Sus formas, inaprensibles, como el ser, serán, pues, promesa de futuro, aliento, vitalidad, ofrecimiento, perspectiva, esperanza. En ellas se plasmarán las leyes de conexión universal de la lógica hegeliana, la unidad de los contrarios (espíritu y materia) y de las transiciones y las transformaciones de la naturaleza (también de la humana) y la sociedad; las abstracciones de la realidad que nos conducen a la verdad. Su propuesta plástica no conduce a la muerte del arte, como insinuó Gadamer de la filosofía estética del alemán, sino al conocimiento del espíritu, a su libertad.

---

<sup>80</sup> En <http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiacontemporanea/Ortega/CategoriasdelVivir.htm>



## 1.5. Lo simbólico.

*“El arte y la ciencia, como un lenguaje, el mito y la religión, son reconducibles hasta una idea común, la de forma simbólica”*<sup>1</sup>. Perniola.

Como señala Pérez Sánchez: *“la palabra expresionismo ya indica una “violencia expresiva”, una ruptura de equilibrio lógico, un cierto desorden, y como tal se usa con frecuencia con un sentido supratemporal, como clasicismo o realismo, sin ninguna clase de connotación histórica, indicando una predisposición expresiva que se apareja muchas veces al romanticismo o al barroquismo, y se contrapone a la serenidad clásica”*<sup>2</sup>. *“El expresionismo será la proyección personal espiritual y trascendente de una realidad vivida y sentida, “con apariencia subjetiva, el artista pretende dar sentido a lo informe, al vacío, desnudar los vicios más secretos, manifestar sobre el cuerpo las corrupciones más crueles el espíritu”*<sup>3</sup>, como ha dicho Giuseppe Gatt. Se trata de ver *“con los ojos del alma”*, mostrar lo profundo como preconizaban los románticos, lo invisible, a través de lo vivido, por eso tendrá mucho que ver con lo simbólico, como prueban las obras de Munch, Strindberg, Nolde, Macke, Baselitz, Kieper, Gauguin o Kokoschka que diría: *“Las cosas ocupan mi puesto y se confiesan por sí mismas. Yo he hablado de ellas con mi visión, en vez de hacerlo con su apariencia”*<sup>4</sup>.

La estética romántica hace hincapié en la efusión de la interioridad del artista; es entonces cuando se difunde la idea de que el arte debe ser expresión y no imitación, y la idea del creador como “mago” (Hugo), como “genio” (Schlegel) que posee el oscuro y desconocido poder de poetizar, la capacidad de la agudeza, el “Witz” (Locke), la chispa genial de la que proceden, como diría Jean Paul, la metáfora y la alegoría. Esa facultad es la que destacará, por ejemplo, Wackenroder cuando habla de la capacidad de cada persona de sacar fuera de sí sus imágenes o Novalis cuando se refiere a la poesía como “representación del espíritu”; la increíble facultad del artista para sentir desde dentro y hacia dentro; también para expresar su particular visión, con formas significativas. Ya en el siglo XX, Nelson Goodman, en la línea del pensamiento de Croce o Wollheim, ha

---

<sup>1</sup> Mario Perniola interpreta el pensamiento de Cassirer. En PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*. A. Machado libros, Madrid, 2001, p.125.

<sup>2</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Alianza Forma, Madrid, 1993, p.176.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 177.

afirmado que “*La denotación es el alma de la representación y es independiente de la semejanza*”, añadiendo, “*el lenguaje no describe el mundo sino que lo construye*”<sup>5</sup>; destaca este autor como las diferentes artes no son más que maneras de “hacer mundos” o maneras de construir el mundo simbólicamente, ya que modifican la visión habitual de la realidad al recrearla con un sistema de simbolización distinto. La expresión será para él una caso de ejemplificación metafórica, y la experiencia estética una experiencia activa de interpretación de símbolos. Por lo tanto el significado de la obra, dependerá, como insinuó Wollheim, de la capacidad de percepción del artista y de su capacidad para plasmar y la capacidad de expresar esa visión. Así pues, como dice Goodman, en la experiencia estética las emociones funcionarán cognoscitivamente. Las artes, junto el resto de los sistemas simbólicos, proporcionará conocimiento de la realidad pero lo que es más importante para Beardsley, serán capaces de provocar una experiencia estética del mundo. Ya insinuó Goethe que “*el punto de partida de la creación poética es siempre la experiencia de la vida, como vivencia personal o como comprensión de las de otros seres, presentes o pasados, y de los acontecimientos en que estos seres cooperan*”<sup>6</sup>.

También encontramos en gran parte de la producción de Marco y de Perelló, un importante componente simbólico, en el caso de Marco, sobre todo, en las obras que hablan del tiempo y la muerte, en sus misteriosos paisajes, en sus personajes mitológicos, en sus autorretratos o en algunas de sus tauromaquias como *La víctima o subalterno*, al fin y al cabo el pensamiento simbólico es consustancial al ser humano, nuestro cerebro, instintivamente, identifica y relaciona determinadas imágenes o cosas con ciertos aspectos de la realidad imposibles de alcanzar por otros medios de conocimiento. La mente nos remite a ideas que están más allá del alcance de la razón. Como señala Santiago Sebastián: “*sirven para definir una realidad abstracta, un sentimiento o una idea que es invisible a los sentidos, empleando para ello imágenes u objetos, por eso las religiones y algunos sistemas de pensamiento han recurrido a los símbolos para actuar directamente sobre los problemas humanos*”<sup>7</sup>; sirven para representar conceptos que no podemos comprender del todo, por lo tanto nos empujan a

---

<sup>5</sup> Cit. por Francisca Pérez Carreño, “Estética analítica”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p. 98.

<sup>6</sup> Cit. por VILAR, Gerard, “La filosofía de la cultura”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 380.

<sup>7</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Espacio y símbolo*. Departamento de Arte Universidad de Córdoba, Córdoba, 1976, p. 6.

pensar, estimulan la reflexión. Si la metáfora sirve para identificar algo real con algo imaginario o evocado, la metáfora personal, identificada con el espíritu y las vivencias del poeta, se denominará símbolo y se compondrá de dos elementos, el corporal y el intelectual como la metáfora, pero, a diferencia de ésta, permanecerá fijo en el seno de cada cultura.

Erich Fromm, considerará el lenguaje del símbolo universal, como la única lengua común que ha producido la especie humana<sup>8</sup> y Marco, gran conocedor del pensamiento universal y de esa especie de Esperanto gráfico que es el símbolo, utilizará el significado arcano, aceptado y compartido, de los colores (sobre todo del negro y el blanco, del gris), de las partes del cuerpo humano (ojos, manos,...), de los animales (perros, gatos, toros,...), de los objetos (como por ejemplo aquel pan gigantesco en el cuadro “*Almuerzo*” (nº 15) al que se agarran los pobres como tabla de salvación); también su propio simbolismo, para mostrar otra realidad de forma no explícita, la realidad que a él le interesa, la que se esconde tras las apariencias. Incluso también utilizará, en un proceso intelectual de descolectivización y personalización, ese símbolo con un significado propio. De manera que sus cuadros se convierten en, como diría Eco, una gran “obra abierta”<sup>9</sup>, una obra sugerente, evocadora, abierta a diversas lecturas, con lo que su valor será mayor. Son formas que son mucho más de lo que parecen, mucho más de lo que parece que dicen. El uso de formas simbólicas también le ayudará en épocas de represión a mostrar su pensamiento de forma más erudita y velada.

Haciendo un pequeño inciso, en cuanto a este tema de la interpretación de la obra (aspecto muy controvertido), hay que reseñar que si bien, con la noción de sujeto y de subjetividad romántica, la obra estaba abierta a diversas lecturas (por la capacidad del sujeto de articular y dar sentido al objeto de su conocimiento y de su acción), con el cuestionamiento, por parte de los pensadores del siglo XX, de esa noción de subjetividad, con el desvanecimiento del sujeto, que anuncia Foucault, o la sustitución del sujeto por el texto, que afirma Derrida, es decir el sujeto intertextual, la obra se abre hacia la posibilidad de infinitas relecturas.

Ésta es la “obra abierta” de la que habla Eco, de la que, como dice, Humboldt, “*toda interpretación es un malentendido*”<sup>10</sup>. El artista se convertirá en un ironista, como lo llamará Derrida que utiliza los símbolos para descubrir la certeza de la ausencia de

---

<sup>8</sup> Véase FROMM, Erich, *El lenguaje olvidado*. Librería Hachette S.A., Buenos Aires, 1972.

<sup>9</sup> Véase ECO, Umberto, *Obra abierta*. Ariel, Barcelona, 1990.

<sup>10</sup> Cit. por VYGOTSKY, Lev, *Psicología del arte*. Paidós, Barcelona, 2006, p. 67.

certeza; que no hay verdades absolutas, que, como decía Cezanne, la verdad puede ser mentira; que un símbolo nos remite a otro y que no hay nada que constituya la última palabra. No será el propósito del ironista el dar con el sentido original, primitivo, verdadero, sino el de desvelar el camino, la huella del significado que nos acerque a él.

Expone Cassirer que el hombre conoce por y a través de las formas simbólicas y *“no puede ya enfrentarse con la realidad de modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara”*. *“La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica”*. *“En lugar de tratar con las cosas mismas, conversa en cierto sentido consigo mismo”*. *No conocemos el mundo sino por mediación de los objetos culturales que son las formas simbólicas y éstas, a su vez, “se hallan, por así decir, a espaldas de nosotros”*. *Son no sólo aquello que vemos, sino aquello desde lo que o mediante lo que vemos. La “realidad física”, las cosas en sí son pues, como para Kant, las eternas desconocidas”*<sup>11</sup>.

Pero la vertiente simbólica más acentuada en sus respectivas obras es el tratamiento que hacen del ser humano, piedra angular de todo su edificio estético. La carga semántica de sus realizaciones donde muestran las actitudes y sentimientos del hombre se manifiesta como una línea de observación crítica y firme actitud frente a la realidad vital manifestada con fuerza expresiva en sus imágenes. Materialidad e intangibilidad, abstracción y figuración icónica se dan constitutivamente fundidos en su particular dicción expresiva. El lenguaje que mejor trasluce su espíritu.

Su obra viene a ser como *“refuerzo plástico de su pathos que le impulsa a plasmar la adusta problematicidad del ser humano”*<sup>12</sup>. En el caso de Marco, sus figuras, como las de Bacon, flotan en una atmósfera de opaca soledad. Vemos en los seres que pinta esa deformidad solitaria. La deformación del rostro será una forma de ocultación que da forma a su angustia vital. De su temor a lo desconocido, a lo que no se ve, de su miedo, del vértigo interiorizado de lo que le rodea, de un universo hostil. Sus ojos se convierten en el espejo de su alma quebrada y muestra su angustia, su odio o su dolor, pero también, en ocasiones su ternura, pues también habrá espacio para la dulzura y no sólo para el dolor en sus cuadros. El combate por la forma se resolverá, casi exclusivamente, en el interior de unos contornos asfixiantes, como una placenta que marca su limitado espacio vital.

---

<sup>11</sup> Cit. por RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*. Península, Barcelona, 1973, p. 256.

<sup>12</sup> RAMBLA ZARAGOZÁ, Wenceslao, *Seis poéticas figurativas en la plástica de Castellón (1955-85)*. Diputación de Castellón, Castellón, 1990, p. 258.

En su repertorio iconográfico veremos a los opresores (guardia civil, jerarquía eclesiástica, patronos, banqueros, militares,...) pero también a los oprimidos (trabajadores, prostitutas,...), a los acechantes y a los acechados, a los que hacen la historia y los que la padecen, como diría Camus o su seguidor Cela<sup>13</sup>; Caínes y Abeles. Todos portadores de atributos simbólicos o emblemas que los identifican: chisteras, sables, báculos, hoces, martillos..., aunque su mayor identificador será su gesto, su mirada, en ella podremos ver, sin dudar, su verdadera condición. Al fin y al cabo, la misión del creador, como destaca Read, es *“encontrar símbolos que representen esos estados de la conciencia humana: tal es su función primordial en el seno de la sociedad”*<sup>14</sup>.

También la soledad existencial, estará presente en las figuras patéticamente solitarias de Perelló, como los seres de Giacometti. Seres sin ojos que son ventanas que conducen a las profundidades del “Yo”, allí donde germinan las emociones. Porque para conocer hay que penetrar, llegar a la profundidad del objeto, que como dice Lipps es *“mi propia profundidad, proyectada empíricamente”*<sup>15</sup>.

Como comprobamos en la escultura de Perelló, lo simbólico además encuentra, por lo general su mejor campo en lo religioso, no sólo porque utilice, igual que hace Marco, elementos trascendentales de la simbología cristiana para expresarse, como por ejemplo, el arquetipo de Cristo; también por su expansión en lo místico, en aquello conectado directamente con el espíritu. De esta forma un arte como el de nuestros artistas, basado en la proyección del yo, que se ejercita y se basa en el alma humana, tiene que estar ligado, por fuerza, a lo religioso. Además esto ha sido general en todos los practicantes del expresionismo, una forma de entender el arte que se proyecta sobre los hombres y donde, como ha señalado Argan<sup>16</sup>, la sensación visual no es lo que prima. Y es que, como nos confirma Pérez Sánchez, *“el expresionismo va a ser decididamente espiritualista, cargado de “proyección personal” que se pretende espiritual y trascendente, pues el artista se erige en “médium” de “una realidad más vivida y sentida que vista. Con apariencia subjetiva, el artista pretende dar sentido a lo informe,*

---

<sup>13</sup> El primero, exponente de la novela francesa del absurdo y el segundo practicante de una suerte de realismo existencial.

<sup>14</sup> READ, Herbert, *Al diablo con la cultura*. Ahimsa, Madrid, 2000, p. 156.

<sup>15</sup> Cit. por SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo, “Estética y Fenomenología”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 121.

<sup>16</sup> Cit. por PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Alianza Forma, Madrid, 1993, p. 176.

*al vacío, desnudar los vicios más secretos, manifestar sobre el cuerpo las corrupciones más crueles del espíritu*”<sup>17</sup>.

Simbolizar, exige un proceso de interiorización, para encontrar aquella imagen apropiada que comunique sintéticamente ese pensamiento complejo, esa idea abstracta, misteriosa; porque como decía Michaux, el artista, consciente de vivir en un mundo misterioso, sólo puede contestar también mediante incógnitas. Y es que como señala Friedler: *“Todo símbolo tiene algo de enigma, algo que revela y algo que oculta. Aún más, “la actividad artística comienza en el momento en el que el hombre se encuentra frente a frente con el mundo visible como algo terriblemente enigmático”*<sup>18</sup>. También Adorno insistirá en esta cuestión: *“las obras de arte a la vez que nos ofrecen un significado nos ocultan otro y que por ello son como jeroglíficos que nunca desciframos completamente, lo cual otorga su valor irreductible al arte en un mundo donde todo es instrumentalizable, dominable, conmensurable, comprensible, igualable y homogeneizable”*<sup>19</sup>.

Para Goodman, el arte es una forma de conocimiento, una forma significativa para Clive Bell. Hegel ya señaló: *“el arte era una apariencia que significa una cosa”, “una alienación del espíritu en lo sensible”*<sup>20</sup>, *“superficie y símbolo”* a la vez, según Wilde<sup>21</sup>. El mismo Goodman, al igual que Cassirer, manifiesta que toda obra de arte es *“un símbolo escrito en algún mensaje”*<sup>22</sup>. *“Toda experiencia estética es una experiencia simbólica, en la que nos hallamos frente a un símbolo simple o complejo que pretende comunicarnos algo, nos interpela y persigue dialogar con nosotros”*<sup>23</sup>. También Lyotard señala que *“hacer arte es poner símbolos en un contexto semántico descoyuntado, es quebrar el orden de los significados para hacer surgir un nuevo fragmento de sentido, algo que desordena lo viejo. Hacer arte es poner en marcha una máquina de desordenar el mundo, hacerlo crecer, cambiarlo y, así, de enriquecerlo”*<sup>24</sup>. Distingue así entre la estética del sentir y del saber, mientras Langer, definirá el arte como la creación de formas simbólicas de sentimiento<sup>25</sup>. El lenguaje de Marco, tendrá,

---

<sup>17</sup> *Ibíd.*

<sup>18</sup> Cit. por PIÑERO MORAL, Ricardo “Laberinto o esfinge”. En HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (Editor), *Estéticas del arte contemporáneo*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002, p. 169.

<sup>19</sup> VILAR, Gerard, *Las razones del arte*. A. Machado, Madrid, 2005, p. 155.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 87.

<sup>21</sup> Cit. por RAMOS, Miguel Ángel, “Paul Klee. La montaña de los dioses”. En GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.), *Estrategias del Dibujo en el arte contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 1999, p.339.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 115.

<sup>23</sup> VILAR, Gerard, *Las razones del arte*. A. Machado, Madrid, 2005, p. 22.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p.175.

<sup>25</sup> Véase PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*. A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 43.



en muchas de sus realizaciones, un componente icónico irrefutable, será un universo de imágenes de gran riqueza expresiva, plagadas de elementos simbólicos, que generan un edificio complejo de gran poder comunicativo, con unos códigos que solo se pueden conocer a través de un ejercicio exhaustivo de observación y un análisis muy detallado de unas obras de una gran profundidad filosófica. La experiencia estética, tendrá en Marco esa función de “*goce pensante*” que exige Gauss, será un fantástico medio de transmisión de ideas y sentimientos, porque el arte, como dice Piñero, es “*un código de comunicación que se funda en imágenes*”<sup>26</sup>.

Según Kristeva, “*la experiencia estética es fundamental para la experiencia humana. Es lo que posibilita que el ser humano empiece a encontrar y dar sentido a su vida y a su representación de sí mismo....Es esta experiencia imaginativa o estética la que posibilita la ética. Sólo a través de la imaginación podemos iniciar relaciones con los demás. Sólo a través de la imaginación podemos asumir la recuperación de lo reprimido que hay dentro de nosotros mismos y en nuestra cultura. Es la experiencia estética la que posibilita la aceptación de la diferencia. Por eso es preciso que se incremente la experiencia estética en una cultura que se diría que está olvidando su importancia*”<sup>27</sup>. Langer, que opina que forma simbólica y expresiva es lo mismo, también sugerirá que “*el arte hace visible el sentimiento, representado objetivamente para que podamos reflexionar sobre él y entenderlo*”. Y añade: “*La forma artística es congruente con las formas dinámicas de nuestra vida sensual, intelectual y emocional directa; las obras de arte son proyecciones de “vida sentida” ...dentro de estructuras espaciales, temporales y poéticas. Son imágenes de sentimiento, que lo formulan para que podamos conocerlo (... ) Cada obra de arte “es un aspecto purificado y simplificado del mundo exterior, compuesto por las leyes del mundo interior para expresar su naturaleza” (... ) La función primaria del arte “es hacer que las tensiones sentidas de la vida, desde el tono somático del sentido vital hasta las máximas intensidades de la experiencia intelectual y emocional, “se yergan para que las contemplemos”, como dice Bosanquer, y en principio para que las contemple todo el mundo*”<sup>28</sup>. Para finalizar esta reflexión Murray señala que “*el arte es indispensable*

---

<sup>26</sup> PIÑERO MORAL, Ricardo, “Laberinto o esfinge...Una lectura del giro icónico de la estética” en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (Editor), *Estéticas del arte contemporáneo*. Universidad de Salamanca, 2002, p. 165.

<sup>27</sup> Como nos dice OLIVER, Kelly, “Julia Kristeva (1941)”. En MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 190.

<sup>28</sup> Cit. por DRYDEN, Donald, “Susanne K. Langer (1895-1985)”. En MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 200.

como producto y como instrumento de la percepción humana porque posibilita la formulación de lo que de otro modo resulta inaccesible para nosotros a través de los recursos discursivos del lenguaje”<sup>29</sup>. Y vuelve a citar a Langer al señalar que el artista “formula el aspecto elusivo de la realidad que suele ver como amorfo y caótico; es decir, objetiva el ámbito de lo subjetivo”; y la obra que produce “articula aquello que es verbalmente inefable – la lógica de la consciencia misma” (desde lo subjetivo a lo universal)”<sup>30</sup>.

También Perelló empleará símbolos más o menos complejos, metáforas expresivas para mostrar sus ideas, parábolas. Las expresivas imágenes de una gran carga semántica, de un penetrante contenido, nos proporcionan un conocimiento fundamental de la condición humana, de las grandes encrucijadas de la vida, el nacimiento, el amor, el sufrimiento, el goce o la muerte. De la misma forma, Marco, partiendo de imágenes extraídas libremente de la realidad, con su peculiar lenguaje, nos muestra también su espíritu tremendamente inquieto y comprometido. Si cada vez es más patente la falta de capacidad crítica del arte contemporáneo<sup>31</sup> (denuncia Baudrillard), el quehacer de Marco y Perelló será una excepción, pues seguirán, contra viento y marea, manteniendo su compromiso con el hombre. Conservarán un aliento rebelde, unos planteamientos profundamente sensibles y coherentes que veremos formulados simbólicamente, la mayoría de las veces, a través de eso que Bell definiría como “formas significantes”.

Según Baudrillard la cultura se caracteriza por basarse en un intercambio simbólico. Ya decía Baudelaire que vivimos en “un bosque de símbolos”<sup>32</sup>. Como señala Vilar, “El arte es comunicación no normalizada de alguien con alguien sobre algo con medios simbólicos no necesariamente determinados de antemano. El arte nos comunica cosas nuevas sobre el trasfondo de las ya conocidas, abriéndonos el mundo a lo no familiar e inesperado. Toda obra de arte crea una apertura del mundo en la que

---

<sup>29</sup> Ibídem.

<sup>30</sup> Ibídem.

<sup>31</sup> Según Baudrillard: “con el capitalismo al arte se le hace imposible funcionar como medio crítico, del mismo modo que dentro de la propia sociedad los movimientos y la teoría críticos se vuelven obsoletos o absorbibles en cuanto modas.....El arte se funde con la moda y al mismo tiempo se desintegra en interminables estilos parciales, y como tal renuncia a las reglas tradicionales del arte como ámbito estético independiente al producir, reproducir y poseer progresivamente una realidad simbólica cada vez más sofisticada desde el punto de vista técnico. Con ello, el arte renuncia totalmente a la función simbólica y destruye la posibilidad de la ilusión...” (...) El arte moderno ya no es un respaldo, ya no tiene una función crítica; se funde con la lógica de la cultura moderna de tal manera que choca con sus procesos fundamentales (publicidad promocional) (...) La pintura moderna, “podría caracterizarse como la forma simplificada del intercambio imposible... el mejor discurso sobre un cuadro será un discurso en el que no hay nada que ver” )

<sup>32</sup> Cit. por VILAR, Gerard, *Las razones del arte*. A. Machado, Madrid, 2005, p.38.

*se nos comunica algo acerca de los hechos del mundo objetivo, de los valores y normas del mundo social o de las experiencias del mundo subjetivo*<sup>33</sup>. Una de las misiones del arte será la comunicativa, la descripción de hechos, la valoración moral o política de ideas, actos o situaciones y la expresión de sentimientos, pero también, como nos indica Vilar<sup>34</sup>, tiene la capacidad de abrir nuevos espacios de sentido, construyendo los más variados e imprevisibles medios simbólicos. Así nuestros artistas, como buenos representantes de esos artistas “*interiormente dirigidos*”<sup>35</sup> de los que habla David Riesman, utilizarán diferentes medios simbólicos para acercarnos al alma humana, algo a lo que se resiste el “arte nuevo”, porque, la grandes obras de arte son aquellas que expresan los más profundos, porque, como señala Vilar “*el valor de las obras de arte se mide por su capacidad de abrimos a significados profundamente nuevos o profundos de un modo nuevo*”<sup>36</sup>. Aun a riesgo de ser tachados de degeneradas y quemadas cruelmente en la hoguera de la intolerancia.

---

<sup>33</sup> VILAR, Gerard, *Las razones del arte*. A. Machado, Madrid, 2005, p. 26.

<sup>34</sup> *Ibíd.*

<sup>35</sup> Cit. por VILAR, Gerard, *Las razones del arte*. A. Machado, Madrid, 2005, p. 201.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p.151.

*“Tierras del Maestrazgo”*. (Imagen nº 83. Marco)



*“Soy el sol que bajo la tierra pugna por quebrantarla”*<sup>37</sup>. Vicente Aleixandre.

Hemos visto en Marco una sensibilidad especial, un carácter típicamente romántico, su espíritu rebelde del que hemos hablado, que se revuelve contra el mundo capitalista, lo es; al igual que su pasión por la libertad, por su oposición a “reglas” y cánones y su preferencia por lo primitivo y la libertad creadora. También será romántico su individualismo o subjetivismo, su obsesión por el destino, por el tiempo, por la muerte, su angustia ante un mundo con graves problemas políticos sociales, incluso su sensación de frustración y el retiro ascético del mundo; o la intensa necesidad de dar escape a las emociones e inquietudes que lleva dentro, el dinamismo de su forma de hacer, la intensidad expresiva y su fuerza sentimental<sup>38</sup>, el intento de reflejar esa existencia que va más allá de las apariencias sensibles y que tendrá mucho que ver con el simbolismo.

---

<sup>37</sup> Fragmento del poema “*Mina*”, del libro “*La destrucción o el amor*”.

<sup>38</sup> De sentimiento que no de sentimentalismo, no hay que confundir sentimiento con sentimentalismo, la diferencia es la misma que entre lo verdadero y lo falso.

También será simbolista la profundidad de su mensaje, sugerente y evocador, la búsqueda de la síntesis, intentando prestar mayor atención a lo esencial, como lo hicieron los Nabis, en el pasado, e incluso su actitud en busca de lo misterioso, de lo sobrenatural, de lo irracional, como podemos ver, por ejemplo, en su especial tratamiento del paisaje. Precisamente ese sentido de renuncia, de síntesis, de abstracción, que muestran sus óleos, también entra dentro de la austeridad que en gran medida, históricamente, se ha observado en la pintura española figurativa. Observamos como su pintura excluye todo aquello que pueda ser accesorio, mostrando sólo los elementos esenciales de aquello que recrea en sus cuadros. Una síntesis notable que no le hace perder sus contornos narrativos y definatorios, que quiere conservar a toda costa, haciendo gala de una figuración no convencional, dotada de gran interés, pues aún conserva una base técnica muy consolidada. Deja así entrever una pretensión de modernidad en el marco de la tradición y sin renunciar a ella, similar a la de otros pintores valencianos de su generación, formados durante la posguerra, como Ribera Berenguer, Mora Yuste o Michavila.

Prescindiendo pues de elementos superfluos y del detalle, haciendo gala de un estilo figurativo, pero muy esquemático, cada vez más, recrea, con sentimiento, la esencia de los elementos del paisaje, un género que, si bien no frecuente con profusión, sí lo hará, en determinadas ocasiones, cuando su estado de ánimo se lo exija. Así, en un artículo en el periódico el Levante, en 1973, se publicarán unas declaraciones suyas en las que aclara: *“Los elementos de mi pintura han sido muy vividos. El tratar de conseguir a plenitud esas figuras que hay en mis cuadros me cuesta vivir auténticas pesadillas. Pudiera decirse que redacto los cuadros cuidando las sintaxis. Ello es bastante torturante y llega a producirse depresiones nerviosas, así que, de vez en cuando, necesito un tiempo de relajación, un quehacer sedante. Es entonces cuando pinto paisajes”*<sup>39</sup>. Ya en 1964 había manifestado: *“No obstante, a veces tengo evasiones, y para aliviar mi tensión interior pinto paisajes, monumentos o retablos amables de la vida. Aunque sin abdicar jamás del colorido grave y adusto”*<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> ANÓNIMO, “El expresionismo humanista de Antonio Marco”, *Levante*, Valencia, 03-07-1973.

<sup>40</sup> R.R., “Entrevista”, *Burís-ana*. Burriana, 1964.

Marco, como Gauguin o Van Gogh, permanecerá siempre atento e intentará continuamente adentrarse en la naturaleza, sobre todo en la naturaleza humana, ahondar en las raíces o el origen de las cosas, llegar a lo más profundo de la vida, hasta sentirla latir: huir de lo ficticio y escuchar la verdad. Si Van Gogh veía lo sobrenatural, un alma, en la propia naturaleza, como vemos en su obra Raíces de un árbol, Marco encontrará en ella una auténtica revelación. Como los románticos, espiritualizará las formas, transmitiendo en sus cuadros un impulso que nos lleva a sentir ese motivo. Es la visualización de un impulso “milagroso”, como el que nos transmite un cuadro de Friedrich o Rothko donde esas formas se han disuelto, son pura abstracción sensible. Su pintura tendrá una gran vitalidad y hondura, estará abierta a diferentes interpretaciones, insinuará mucho más de lo que a simple vista se puede ver, tendrá ese componente de misterio que hace que una obra sea verdadero arte, como insinuó Einstein: *“El más bello sentimiento que uno puede experimentar es sentir el misterio. Esta es la fuente de todo arte verdadero, de toda verdadera ciencia. Aquel que nunca ha conocido esta emoción, que no posee el don de maravillarse ni de encantarse, más vale que estuviera muerto: sus ojos están cerrados”*<sup>41</sup>.

Con respecto a esa captación de lo esencial por parte del artista, Zoran Music se pregunta: *“¿Dónde está lo esencial? ¿Qué queda de una persona o de un paisaje, de una experiencia o de una sensación, cuando se ha eliminado todo cuanto es accesorio? ¿Qué queda de inalterable? ¿Y podrá esto resistir realmente al examen del hombre, en toda época y bajo cualquier luz? ¿Podrá ser captado, una y otra vez, con el carboncillo o el óleo, sobre el papel o sobre el lienzo, y quedar revelado por siempre jamás?”*<sup>42</sup>. Y añade: *“Me gustan las cosas que puedo ver con los ojos cerrados, las cosas reducidas a lo esencial, sin máscara, sin ropajes, sin nada superfluo, en las que no queda nada que quitar. Ésa es la razón por la que nunca he querido utilizar modelos, para los retratos, por ejemplo: porque ahí sólo se encuentran máscaras, cuando es el interior del personaje lo que se busca”*<sup>43</sup>; un pensamiento completamente análogo al de nuestro pintor,

---

<sup>41</sup> Cit. por PLASENCIA, Carlos y RODRÍGUEZ, Santiago, *El rostro humano*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1988, p. 151.

<sup>42</sup> Cit. por PEPIATT, Michael, “Conversaciones con Zoran Music”. En BARAÑANO, Kosme de y otros, *Zoran Music* (catálogo). IVAM. Valencia, 2001, p. 35.

<sup>43</sup> *Ibíd.*, p. 43.

como veremos en el apartado dedicado a sus retratos, o como vemos en este paisaje del Maestrazgo, completamente reducido a lo esencial, como el “*Paisaje aragonés*” de Zuloaga o el “*Paisaje del Tajuña*” de Redondela; a unas líneas ondulantes, donde la materia se agita. Unas sugerentes formas sintetizadas, espirituales, como las de Kandinsky, que nos llevan directamente al sistema nervioso de un creador conmovido por la grandeza del espectáculo de la naturaleza. Un creador sobrecogido que escarba por debajo de la apariencia, por entre sus ramas, por debajo de sus piedras, hasta llegar a su substancia, a sus entrañas, a su carácter y convierte la escena rural en pura emoción. Precisamente Music, también mostrará su predilección por los paisajes yermos, los más desnudos, sin adornos (flores, vegetación, árboles), porque “*se mantiene siempre igual, eterno, como un paisaje bíblico*”<sup>44</sup>, porque este tipo de paisaje invita más a la reflexión, a la meditación y también a la creación, por eso Zuloaga, Machado o Unamuno estaban enamorados de Castilla, fuente de su inspiración.

Gabriel Urueña dirá: “*El pintor no pinta el crepúsculo, sino “su” crepúsculo. Toda poesía tiene su “anécdota”; pero el poeta no la repite, sino que aparta de ella lo más brillante, lo más cálido y tembloroso. Todo arte, entonces, es abstracción en un principio*”<sup>45</sup>. Así, con ágiles pinceladas, planas, como las de Cézanne, rayaduras o espatulazos, nuestro pintor exhibirá abreviadamente su personal transcripción de lo visual con gran economía de medios, para captar el alma, la esencia de su pueblo, el aliento de su tierra, su áspero aroma, su propia ánima. Para transcribir y lanzar su grito exasperado. Descifrará, con sentimiento, la esencia de los elementos del paisaje del mundo rural. Sus obras dotadas de una atmósfera intimista, serán testimonio de lo agreste, de lo duro y fuerte.

Podemos relacionar estas obras con esa gran tradición pictórica que Moreno Galván llama “*Expresionismo del paisaje*”, a la que pertenecen creadores como Pinazo, Beulas, Delgado, Redondela, Martínez Novillo o los valencianos Esteve Adam, Pellicer Pla, Carrión García, Mir Chust o Lozano, entre

---

<sup>44</sup> *Ibídem.*

<sup>45</sup> UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*. Istmo, Madrid, 1982, p. 488. También Auerbach dirá: “*no desapruero la abstracción, toda la pintura es abstracción*”.

otros; una vivencia “expresionista” que se ha extendido hasta la actualidad y que sin duda continuará en el futuro.

Existe en sus paisajes una nítida tensión metafísica. Con inquietantes sugerencias de espacios deshabitados. Pliegues evocativos del misterio incesante del espacio. Tiempo demorado en la visualización de unos planos pictóricos y de una arquitectura silente que van a sugerir ensimismados espacios de encuentro y metamorfosis de la mirada. Aura de secreta irrealidad y sigilo atemporal, intimidad. El inconfundible pathos de la lejanía emerge con sus cargas de misterio y profundidad. Espacios póstumos y silentes que aluden a la génesis del espacio en la dimensión de lo *sublime*, cuya emoción, según Kant, es más poderosa que la de lo *bello*. Según el alemán mientras que lo bello encanta, lo sublime, conmueve y destaca a los españoles, junto con ingleses y alemanes, los que más sobresalen en el sentimiento de lo último, mientras que serían italianos y franceses los que se distinguirán por el de lo *bello*<sup>46</sup>.

Pérez Carreño señala dos temas que influyen en la estética moderna y que tienen su origen en la estética del empirismo inglés: el gusto (Hume) como la facultad estética, y la categoría de lo sublime (Kant)<sup>47</sup>. Si en el romanticismo lo sublime se relacionará con lo terrible, lo espantoso, lo desmesurado asociándolo a la excitación y el temor; en el alemán se procurará hacerlo converger con lo bello, que para Schelling sería “*lo infinito representado en lo finito*”. Para Baumgarten lo sublime no será más que el resultado de la contemplación de lo natural. Dice Paolo D’Angelo que genio romántico: penetra con el sentimiento en el misterio de la naturaleza<sup>48</sup>. Así para Schlegel arte y naturaleza están vinculados no porque el primero reproduzca a la segunda, sino porque ambos son fuerzas activas, generadoras. Así pues, según Novalis, poetizar consistirá en generar. Para Leopardi: “*el poeta no imita a la naturaleza; aunque es verdad que la naturaleza habla dentro de él y por su boca*”<sup>49</sup>. También Schopenhauer (en *El amor y otras pasiones*) nos habla del carácter subjetivo de la visión: “*Todo lo*

---

<sup>46</sup> KANT, M., *Lo bello y lo sublime*. En [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com).

<sup>47</sup> PÉREZ CARREÑO, Francisca, “La estética Empirista”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 33.

<sup>48</sup> D’ANGELO, Paolo, *La estética del romanticismo*. Visor, Madrid, 1999, p. 63.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p. 123.



*que ha agitado el corazón de un hombre, todo lo que la naturaleza humana ha podido experimentar y producir en todas circunstancias, todo lo que habita y fermenta en un ser mortal, ése es su dominio, que se extiende a toda la naturaleza*<sup>50</sup>. Insiste D'Angelo en que *“sólo desde la subjetividad, con el auxilio del lenguaje y la imaginación, el artista podrá interpretar su mundo y el pasado y alcanzar así el conocimiento”*<sup>51</sup>.

Marco, tendrá, como Friedrich, la capacidad para *“revestir la naturaleza entera de un interés sobrenatural, que da a cada objeto un sentido más profundo, más voluntario, más despótico”*, en una experiencia de intensificación de los sentidos. Como el genio romántico, penetra con el sentimiento en el misterio de la naturaleza. Como sugiere Sánchez Ortiz de Urbina, *“el hombre que pretende captar sobre un lienzo un trozo de naturaleza, puede hacerlo de manera que sólo lleve a cabo una descripción objetiva, tal como podría hacerlo una máquina fotográfica, o puede darnos cuenta de la emoción que ante dicho paisaje siente. Sólo en este segundo caso podrá producirse una obra de arte”*<sup>52</sup>. E insiste: *“A partir de esa interpretación emocional, la naturaleza saldrá transfigurada..... Dimensión de misterio que es la que hace que la belleza sea algo más que la meta de la complacencia y se constituya en uno de los vehículos fundamentales en el camino de la búsqueda del ser” (...), “en el paisaje moderno no se da tanto la emoción estética ante un paisaje natural como el mensaje emocional a través de uno elementos del paisaje natural. Es decir, los elementos reconocibles de un paisaje no son ya la representación, siquiera transfigurada, de tales elementos, sino unos símbolos, unos signos, a través de los cuales el artista se expresa”*<sup>5354</sup>.

---

<sup>50</sup> *Ibidem.*

<sup>51</sup> *Ibidem.*

<sup>52</sup> SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo, “Estética y Fenomenología”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p.73

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 74-75.

<sup>54</sup> Como señala Eugenio Trías, será con la aparición de la categoría de lo sublime, a raíz de la reflexión kantiana en pleno siglo de las luces, cuando el sentimiento estético superara la categoría limitativa y formal de lo bello y aparecerá un nuevo sentimiento de la naturaleza y del paisaje. Se considerará sublime el “proceso mental mediante el que lo infinito se mete en nuestra naturaleza anfibia de espíritus carnales”. El infinito como en este óleo, se convierte en presencia y espectáculo, en sensibilidad y razón” (TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, S.A., Barcelona, 2006).

También Tonia Requejo, insiste en la pérdida del carácter imitativo en la creación artística a partir del romanticismo, según la especialista la poesía romántica es capaz de convertir “a ese sublime en un motor transformador por el por el cual una cosa (exterior) se convierte en otra (interior)<sup>55</sup>. Según Requejo, como ver es pensar, “*el pensamiento visual confiere a la imagen ese poder abstracto y conceptual*”<sup>56</sup>, que nos muestra la verdad de las cosas. Al fin y al cabo, como destacó Ruskin, el arte tiene una función moral indispensable, mostrarnos la verdad de las cosas, el placer no se produce realmente a no ser que se nos presente las cosas como verdaderamente son. Para Ruskin “*la gran diferencia entre imitar y ser fiel a la naturaleza reside en la cualidad material de la primera y moral de la segunda, puesto que la imitación sólo puede ser algo material (es decir, nos representa la verdad formal), frente a la fidelidad, que nos transmite además las emociones, impresiones y pensamientos al representarnos también la “verdad intelectual”; y así, mientras que de la imitación emana un placer que consiste en deleitarse con la falsedad de los hábiles artilugios perceptivos por los cuales somos engañados, de la fidelidad a la naturaleza deriva el placer de percibir la idea de las cosas*”<sup>57</sup>. Muestra así Ruskin (en plena revolución industrial) su aversión a la fotografía, como medio mecánico que reproduce las formas, pero no el efecto que ellas nos causan<sup>58</sup>. O sea, que para ver correctamente, que hay que huir de la mera imitación e intentar la justa combinación entre el pensamiento y el sentimiento. A la vez Ruskin elogia la “inocencia del ojo”, una especie de mirada infantil que nos hace ver las cosas como son y no como sabemos que son, la mirada que conserva el creador, el “genio”; que aún conserva su capacidad de asombro, el sentimiento puro, la espontaneidad, la libertad, la facultad creadora. Sólo el artista es capaz de elaborar un lenguaje pictórico capaz de comunicar las impresiones y los pensamientos, dando ideas de la verdad. Porque sólo él posee la suficiente potencia imaginativa. Esta síntesis, la poetización de la naturaleza a la que se

---

<sup>55</sup> REQUEJO, Tonia. Ruskinismo, “Prerrafaelismo y Decadentismo”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004. 418.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p. 417.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, p. 420.

<sup>58</sup> En la misma línea Carlyle denuncia la deshumanización del arte que produce el uso de la máquina, el “*engaño mecánico*”.

llega a través de la imaginación, hace que la pintura, como comunicadora de sensaciones, se acerque al lenguaje musical. Del interés sinestésico de la obra de Marco, como de la de Perelló volveremos a hablar extensamente más adelante.

Al igual que Ruskin, Marco entenderá la naturaleza de manera similar a los románticos, al representar los efectos psicológicos que nos producen las cosas y no las cosas en sí. Encontraremos en sus paisajes anímicos unos matices místicos similares a los que Ruskin encontraba en los cuadros de Turner y que comparaba a la poesía de William Wordsworth. Se podría decir que, contradiciendo la opinión de Wilde de que el arte empieza donde acaba la naturaleza; sería el arte quién extrae de ella sus verdaderas esencias. También la substancia de la naturaleza de quién la ve y la piensa; de quién la dibuja. La facultad sensible y espontánea de reunir las ideas, de poetizar la naturaleza, solo la tendrá el poeta, el grado más elevado de pensador, para los románticos, el que posee la intuición originaria, el que nos descubre el conocimiento supremo. Si los idealistas hablan del arte como puente entre conocimiento y verdad; los románticos mencionarán a la fantasía, a la imaginación, como la facultad primordial del genio, el “fundamento de genialidad” (Schlegel); el puente hacia lo prohibido de lo absoluto, la intuición intelectual en el arte (Schelling). De esta forma Schlegel hablará de una facultad profética y asemejará al artista con el sacerdote; el poseedor del witz, la chispa genial, donde convergen la fantasía y la inteligencia. Destaca el carácter sacro del arte, su divinidad, su semejanza con la mística.

Sólo la poesía, expresión de la imaginación, según Shelley, puede sacar al exterior, lo interior, como insinuó F. Schlegel. La naturaleza, pues se convierte en un espacio casi sagrado, pues en ella el poeta funde lo finito y lo infinito, la razón y la sensibilidad. Así de lo ideal, pasamos a lo formal, para llegar a similares conclusiones. Para Fiedler, la imaginación es la facultad de formar y crear el mundo sensible, y eso sólo es posible, en sentido estricto, en el arte *“cuando el interés se mantiene en la intuición, sin ser abandonado ni a favor del sentimiento, ni del concepto, entonces comienza la actividad artística. El mundo creado por el arte no es un mundo irreal, regido por las leyes de la fantasía*

*subjetiva, sino que en él se produce, en sentido estricto, el mundo real*<sup>59</sup>. Según este pensador, “*en la evolución de las formas: imaginación y capacidad expresiva. Ni de una peculiar agudeza perceptiva, ni de la copia de lo intuido nace el arte, sino de la expresión. Sobrepasa al intuicionismo expresivo de un Croce. Concibe la relación entre expresión e intuición de un modo material, no ideal. La imaginación sólo es productiva y espontánea porque está ligada a la capacidad expresiva*”<sup>60</sup>.

También otros teóricos formalistas, que opinan que es la especial combinación de formas, de colores, de texturas, son las que, en el caso de Marco, la emoción estética, insinúan también un misticismo estético que se podría aplicar a la obra de Marco. Así, tras lo que Bell llama “forma significante”, yace lo universal en lo particular, “el Dios de todas las cosas”, “la cosa en sí”, la realidad última”. “*El arte sería religión –a la vez refugio de la vida e inspiración para vivir-, la religión más universal y eterna, porque es la única que prescinde de los dogmas y se basa sólo en la emoción*”<sup>61</sup>.

La reverberación de un silencio espacial (el silencio de la memoria), va a acoger estas escasas presencias aisladas para configurar un poderoso relato pictórico. Espacio imantado como en las construcciones metafísicas de los pintores italianos, como los jóvenes pintores del vitalismo expresionista como Barceló, Sicilia, Mira o Uslé. Un mundo detenido que permite acceder a un impreciso sentimiento de duelo. Una melancolía atemporal va a impregnar el espacio táctil. El vacío activo se palpa en esos sutiles fondos (deshabitados y silentes). Las dunas y playas aparecerán vacías, los cielos grises, nublados, amenazantes, las montañas desforestadas; unas imágenes cuya resonancia secreta vibra, pese al silencio y la aparente inacción. Donde el artista capta esa cuarta dimensión a la que hemos hecho referencia, eso que Gauguin llamó la “*fuerza íntima de la naturaleza*”.

---

<sup>59</sup> PÉREZ CARREÑO, Francisca, “Conrad Fiedler”. BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p. 270.

<sup>60</sup> *Ibíd.*, p. 273.

<sup>61</sup> Cit. por SOLANA, Guillermo, “Teorías de la “pura visualidad”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 288.

Se trata de un paisaje reflexivo, de tonos grises y contenidos que en realidad reflejan diferentes estados de conciencia, huellas emocionales que fermentan en la memoria creadora, algo que fascinó a Proust, sedimentos biográficos. Flujo de imágenes detenidas en la condensación atemporal de la pintura, en definitiva, el paisaje de su alma, pues, como afirma Casals: “*Frente a la pasividad del ojo que sólo capta lo que le llega del exterior, el artista expresionista proyecta su yo en las cosas y hace de cada obra “la expresión de su ser” (Walden)*”<sup>62</sup>. Para Ortega el cuadro será: “*el fragmento de la vida de un hombre y no otra cosa*”<sup>63</sup>, algo así viene a decir Fernando Gutiérrez en un artículo en La Vanguardia con motivo de la exposición de Marco en la Galería Sarrió de Barcelona: “*Dijérase también que Marco pinta la desolada desnudez interior de un tema más que el tema mismo, sea figura, sea paisaje. Y que alcanzada esa interioridad sólo el patetismo, despojado y sin mensaje, solitario y profundamente expresivo, se transforma en el eco singular de una humanidad reconocible. Una simbiosis de desesperanza y resignación de asombro e indiferencia afirma el intimismo emocional de esta pintura*”<sup>64</sup>. Como él mismo señala: “*la plástica se ennoblece al humanizarse*”<sup>65</sup> y, al fin y al cabo, humanizar la naturaleza es lo que persigue el expresionismo, según Herbert Read<sup>66</sup>. Marco se adentrará en la naturaleza a través de sus sensaciones y sentimientos y moldeará todas sus percepciones, proyectando toda su excitación psíquica en sus lienzos, funcionando como su único interlocutor, como un verdadero sismógrafo emocional donde se reflejan sus emociones, revela incluso más información sobre el propio autor que sobre el paisaje que pretende representar. Como destacó Lucian Freud: “*Todo es un retrato*”<sup>67</sup>.

---

<sup>62</sup> CASALS, Josep, *El Expresionismo*. Montesiños, Barcelona, 1982, p. 29.

<sup>63</sup> RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*. Península, Barcelona, 1973, p. 189.

<sup>64</sup> GUTIÉRREZ, Fernando, “Antonio Marco en Galería Sarrió”, *La Vanguardia*, Barcelona, 02-12-1972.

<sup>65</sup> Cit. por SENTÍ ESTEVE, Carlos, “Galería Galanis y la obra de un pintor castellonense”, *Levante*, Valencia, 05-03-1972.

<sup>66</sup> Véase READ, Herbert, *Arte y alienación*. Ahimsa, Valencia, 2000, p.103.

<sup>67</sup> Cit. por FEAVER, William, “Un nombre, un mal retrato y un busto todavía peor”. En CALVO SERRALLER, Francisco y otros, *El espejo y la máscara* (catálogo), Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 06 febrero a 20 mayo de 2007, p. 42.

Como ocurre con los paisajes de Schiele, todos los de Marco, serán autorretratos, “vehículos de expresión anímica”<sup>68</sup>. La pintura de Marco, será la “pintura del yo”, que se puede relacionar con la “literatura del yo” de la que habla Anna Caballé, cuando dice: “el yo escritor se ha convertido en la autobiografía, en el objeto de la reflexión literaria, y para que pueda percibirse, es decir, representarse, debe experimentar un cierto distanciamiento de sí mismo: la observación de un objeto cualquiera exige de nosotros ese alejamiento (ya se sabe, ni mucho ni poco) respecto de él, ...”<sup>69</sup>.

El yo como paisaje, el espíritu del artista, su horizonte psíquico se refleja en una obra vital, donde la materia vibra, comunicando una íntima emoción como se puede intuir en esta obra de “*Tierras del Maestrazgo*” o en obras como “*Barcas varadas*” o “*Nafragio*” (nº 10 y 136), relacionadas con su soledad y también con el viaje, con su búsqueda. En este último, las barcas, símbolo funerario, son como el hombre, el artista, que navega, bajo la tempestad en agitados mares de azar salado, restos anónimos de un fatal naufragio, en arenales desérticos y misteriosos; almas que se han ido al paio, a pique, que han zozobrado al salir del mar, sede del origen de la vida, camino hacia lo desconocido.

Por otra parte, hay que reseñar que aunque el nacimiento del arte moderno coincide exactamente con una valoración del paisaje (que lo arranca de su oscura condición de elemento subalterno o de género menor y lo eleva al rango de protagonista de la obra), durante algunas épocas se considerará como un género desfasado, como en los años sesenta y setenta. Sin embargo nuestro autor continuará pues desarrollándolo sin aceptar condicionamientos externos, lo que vuelve a demostrar su falta de atención al mundo de la crítica y el mercado. Un paisaje cargado de un simbolismo que se extiende más allá de la

---

<sup>68</sup> FISCHER, Wolfgang Georg, *Schiele*. Taschen, Colonia, 2004, p.172. “En una carta al coleccionista Franz Hauer, Schiele describe esta concepción de los paisajes y ciudades como vehículo de expresión anímica. Al igual que en Trakl, el paisaje anímico de Schiele es el otoñal. El pintor no celebra el brote de la vida en primavera o la madurez del verano, sino el transcurrir, el finalizar, el morir. La vivencia de la primavera es siempre elegíaca.... Yo soy esa flor y me siento melancólico, yo so y este árbol y me siento desnudo y perecedero, yo soy esta ciudad y me siento desolado. En este sentido, todos los árboles, paisajes y ciudades de Schiele son autorretratos en sentido figurativo”.

<sup>69</sup> CABALLÉ, Anna, “figuras de la autobiografía”. En CABALLÉ, Anna y otros, *Revista de Occidente*. nº 74-75, Madrid, Julio-Agosto 1987.

profundidad del propio lienzo, alcanzando perspectivas y dimensiones insospechadas. Así otro factor que se intuye en sus cuadros es la intención de preservar unos paisajes y un modo de vida que agoniza, como vemos en obras del patetismo de *“Frío”*, *“Viejos del Maestrazgo”* o *“Piensa”* (nº 39, 12 y 17), entre otros. Nuestro artista reaccionará tempranamente ante la agonía que en los años sesenta sufre el mundo rural, debido al proceso de industrialización y urbanización creciente y sin control (una época decisiva, precisamente similar a la actual). Vemos en esos años, los primeros síntomas de un mal entendido “progreso”, la especulación sin límites, la destrucción irreversible del litoral, de bosques y montañas enteras, la comercialización de gran parte del patrimonio natural valenciano, también del cultural; y sólo un artista, un visionario, con esa innata capacidad de ver más allá, podía adelantarse al resto de ciudadanos y denunciar esa “ruralidad moribunda” de la que habla el historiador Manuel Pastor<sup>70</sup>. Tomará el pincel como afilado instrumento de lucha y con denodado esfuerzo se dedicará a inmortalizar unos paisajes que van desapareciendo, unas costumbres y tradiciones que se van perdiendo, como por ejemplo el óleo *“Españeras en la sierra de Artana”* o el dibujo *“Bou en corda”* (nº 29 y 14); transcribirá una realidad que aun le es cercana, que aun retiene, pero que se va alejando. Marco ve como aquello que más quiere, su mundo, aquel que le vio nacer y crecer, el que creció en él y con él y conformó su carácter, va desvaneciéndose y lejos de asistir impasible a su hecatombe, intenta con el arma del arte redimir esa calamidad. Embarcado en la defensa de su tierra, intenta la “salvación estética” de un evocador y pintoresco paisaje gravemente dañado, tocado de muerte. Se implica en una empresa quijotesca para convertirse en el custodio de su memoria visual. Al fin y al cabo ¿qué es el artista sino un instrumento de su trabajo? ¿Acaso no vive, como Van Gogh, por dar testimonio de una visión? ¿Para qué existe sino es para transformar nuestras percepciones, sino es para conmocionar y expandir nuestra conciencia?

En otras obras de la serie *“Portuarias”* (Ej. nº 78), también refleja simbólicamente esta soledad y la angustia existencial del individuo, así en *“Contenedores”* (nº 79), muestra la insignificancia del hombre, cuya vida efímera

---

<sup>70</sup> PASTOR MADALENA, Manuel, “La mirada que atrapó el tiempo”, en DE LA CALLE, Román y otros, *Mora Yuste. El pintor de Chiva*. Valencia, Graphic-3, 2003, p. 25.

no tiene ningún sentido, sino sólo el de ser un simple “contenedor” de genes, que sí son verdadera estirpe inmortal. Por otra parte Antonio Gascó describe así otro de estos cuadros: *“Un ambiente tedioso, en el que aparecen amontonamientos de chatarra, máquinas herrumbosas, hierros carcomidos por todos los vientos y mares del planeta, cadenas cuyo crepitar parece escucharse chirrioso y punzante en nuestros oídos. Y todo ello trazado con una impronta resuelta, veraz, decidida sin ambages ni medias tintas, valorando el natural en su contexto mecánico en donde el individuo, que escasamente aparece, se encuentra como Jonás en el vientre de la ballena, sólo en la inmensidad de un mundo zahiriente, hostil, oscurecido por los humos de los sopletes del desguace agresivo, receptáculo de paredes de metal y sonidos de campanas destempladas del martilleo y del motor de las grúas. / La maldición bíblica del trabajo cobra aquí en estas obras todo su sentido de tragedia. El tiempo corroe, ataca mientras el ruido y la actividad se hace presente en la dinámica de los artrópodos mecánicos que dan vida y actividad del puerto./ Todo ello está sabiamente captado en un ambiente expresionista lleno de fuerza y verdad”*<sup>71</sup>.

Imagina Marco un ambiente similar al que por ejemplo Otto Dix recrea en óleos como *“Fundición”* de 1910. Muestra al hombre empequeñecido, maldecido, degradado, como el homúnculo, aprisionado por la basura y el desperdicio que él mismo genera, aplastado por el enorme vertedero en que ha convertido su vida, un enorme montón de hierros oxidados, basuras calcinadas, despojos podridos, residuos radioactivos, que avanza como un devastador cáncer, como un marea negra, arrasando todo a su paso. Una muralla de escombros que lo separa de la naturaleza, de su propia naturaleza, que lo aísla y lo corrompe, lo descompone. Es la visión del hombre atrapado por el horror y la pesadilla que genera un falso progreso, que convierte la tierra en una gran fosa común. Como el universo ruinoso en que se mueve el músico de la película *“El pianista”*, como el infierno de El Bosco. Lo que parece un paisaje de la realidad, muestra una perspectiva desasosegante de su propia alma<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> GASCÓ SIDRO, Antonio, “A. Marco presente en galería Terra”, *Castellón-Diario*, Castellón, enero 1984, p. 16.

<sup>72</sup> Como señala Carl Gustav Carus: *“Todo cuadro es en mayor o menor medida una caracterización de aquel que lo pintó”*. Para este especialista *“El pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino también lo que ve dentro de sí. Si no ve nada dentro de sí,*



Justo encima de la cabeza de la figura se cierne amenazante unas pinzas afiladas, una enorme tijera que cuelga sobre la grúa, como espada de Damocles. El horror vacui se apodera de una escena en la que sólo se reserva para el hombre un pequeño espacio en el centro, un pequeño espacio vital esperanzador que viene a ser como las “*Bóvedas*” de Serrano, un agujero, un hueco, un zulo que puede ser su tumba. Se mueve el hombre entre despojos y ruinas, caminando amargamente del vientre de su madre al vientre de la tierra, transformándose en bóveda de sí mismo, donde se guarnece como una bestia, bóveda donde reina un silencio sepulcral, sobrecogedor, que es útero y, a la vez sepultura.

---

*debe dejar de pintar lo que ve ante sí. Si no, sus cuadros parecen biombos tras los cuales uno sólo espera encontrar enfermos y hasta muertos*”. (Cit. por PÉREZ, David, “Fronteras quebradas: un análisis de los textos de artista”. En DE LA CALLE, Román y otros, *El arte necesita de la palabra*. Institución Alfons el Magnànim-Diputació de València, Valencia, 2008, p. 77). Como nos desvela este mismo autor, ya Mondrian, en la revista “*De Stijl*”, nos desvela que nuestra visión interior es diferente de nuestra visión retiniana debido a que ver “*plásticamente es contemplar en conciencia. Mejor aún: es ver a través. Es distinguir, es ver verdaderamente*”, lo que conlleva “*ver relaciones, por consiguiente, comparar*”. Pérez insiste en que “*dado que la obra no refleja ni tampoco representa un mundo, ya que lo genera y alumbra en su propia presentación, el texto actúa como razón que no puede ser desoída. A través de esa razón existe no tanto una voluntad explicativa –ya que con ella, según hemos señalado anteriormente, se estaría clausurando el sentido–, como un deseo justificativo –racionalizador– que muestra la necesidad de la obra. Ésta no se articula desde la gratuidad perirromántica sino que surge como respuesta a un requerimiento interno – a un principio de necesidad interior, llegará a escribir Kandinsky– que afecta tanto al autor como a su producción artística*” (Ibid., p. 79).

*“ Pareja de campesinos”*. (Imagen nº 43. Perelló)



*“ Por la senda van los hortelanos,  
que es la sagrada hora del regreso,  
con la sangre injuriada por el peso  
de inviernos, primaveras y veranos.  
Vienen de los esfuerzos sobrehumanos  
y van a la canción, y van al beso,  
y van dejando por el aire impreso  
un olor de herramientas y de manos...”*<sup>73</sup> (Miguel Hernández).

Este es un motivo único y extraño en su repertorio que realiza en 1976 y que no volverá a repetir. La razón de incluirlo en este apartado, es por su indudable valor simbólico. El trabajo manual del campesino, el trabajo duro en el campo, desprende profundas connotaciones religiosas y místicas, y ha sido exaltado por artistas en todas las épocas como por ejemplo los socialistas Millet, autor entre otras obras del *Angelus* o *Las espigadoras*, y Van Gogh que alaba el

---

<sup>73</sup> Fragmento del poema *“ Por una senda”* del libro *“ El rayo que no cesa”*, de Miguel Hernández.

trabajo artesanal e impulsa el “*arte del pueblo y para el pueblo*”, en cuadros como *Recogedores de patatas* y *El sembrador*<sup>74</sup>.

Esta escena idílica de campesinos de claro contenido social, como *La Montserrat*<sup>75</sup> y *Cabeza de campesino* de Julio González; o *Los campesinos* de la época azul de Picasso. Además de un homenaje a los habitantes del campo, el nuevo lugar que ha elegido para establecer su estudio y al noble oficio del labrador; parece una exaltación de la auténtica vida, en oposición a la sociedad alienante y deshumanizada gestada por el capitalismo. Al progreso mal entendido, que no ha sido sostenible con el medio ambiente. A la desastrosa aplicación de la ciencia y la tecnología, que en lugar de traer la felicidad, solo ha traído la guerra y la alienación. En un momento en que aún colean las consecuencias de una de las peores crisis del sistema económico, Perelló parece reivindicar así, una vuelta a la naturaleza, a la armonía, en una posición claramente neorromántica, afín al pensamiento vitalista de Simmel. Nuestro autor no está en contra del progreso, pero exige que este sirva para conseguir la paz y la armonía entre los hombres, que sea respetuoso con la naturaleza, con el resto de seres vivos, que asegure un futuro más prospero y no que nos conduzca hacia la destrucción. Es pues esta obra una simbólica y decidida apuesta por la vida, además de una poderosa afirmación existencial. En esta escena encantadora, lo sublime aparecerá denotando ideas de moralidad, adquiriendo lo estético, de esta forma, una justificación ética. De este modo se subraya la idea romántica del arte como experiencia de verdad, de la “belleza” como símbolo de moralidad.

Se observan, otra vez, unas formas que, además de su contenido simbólico, denotan una atenta observación de la naturaleza, algo que Moore consideró imprescindible para el artista pues “*amplía su conocimiento, le aparta de caer en la fórmula y alimenta su inspiración*”<sup>76</sup>. Insiste García-Viñó, en que “*en la reestructuración de los valores desplazados por el materialismo y la*

---

<sup>74</sup> Véase WALTER, Ingo F., *Vincent Van Gogh*. Benedikt Taschen, Colonia, 1989.

<sup>75</sup> Aquí el valor simbólico y crítico quizá va más allá, la Montserrat es una madre que se alza ante la guerra y la destrucción, un grito pacifista ante el dolor y la destrucción en el que en esos momentos se haya sumido su pueblo.

<sup>76</sup> Cit. por GARCÍA-VIÑÓ, Manuel, *Pintura española neofigurativa*. Guadarrama, Madrid, 1968, p.77. Moore dirá. “*No trabajo nunca de memoria ni según la observación de un determinado objeto, sino guiándome de mi conocimiento general de las formas de la naturaleza*”.

*racionalización de la tecnocracia, en la necesaria poetización del mundo, al arte le cabe una misión, y no pequeña. “Si nos preguntamos –dice Philipp Lersch– cómo el hombre puede ser llevado a una total espiritualización del mundo, nos vemos obligados a recurrir, ante todo, a la esfera del arte....El arte nos enseña a ver en la naturaleza esencias y entidades vivas y no sólo cosas útiles e inútiles. Nos libera de la oscura cárcel de un mundo de cosas unánimes e inertes por obra de la técnica, dilatando la estrechez del horizonte en que el hombre moderno se ha encasquillado y empequeñecido. Rompe la monotonía insípida de un mundo despoetizado de objetos, realidades y estados de cosas inexpresivos y rígidos, con la muda inexpresión del concepto, y nos enseña de nuevo a ver imágenes y símbolos, por cuyo medio nos habla lo vivo”<sup>77</sup>. Así pues, si el paisaje se convierte para Marco en un vehículo de la expresión de una emoción, también el escultor entenderá las formas escultóricas de la misma manera, formas que se abstraen, se espiritualizan, se sublimizan, convirtiéndose en signos de un idioma instintivo. Ya señaló Borges que el poema “nace de una emoción para convertirse en un construcción”<sup>78</sup>, como indica Blanchot: “el poema va hacia la ausencia, pero es para recomponer con ella la realidad total; es tensión hacia lo imaginario, pero porque apunta al “Conocimiento productivo de lo Real”<sup>79</sup>.*

El revoltijo de piedras que se fusionan con los hierros y el cemento, la aristada esquematización y la accidentada superficie, crean una composición de tinte muy barroco. Como el resto de esculturas de este periodo, conserva la huella táctil de su modelado inquieto y rítmico, las formas vibran y el claroscuro es intenso, sin embargo aquí las figuras se van haciendo algo más realistas, crecen los volúmenes y se destacan los planos fundamentales, anunciando un cambio en su forma de hacer. Esta es la escultura con menos dramatismo, de todo este periodo, se intuye en ella, por una parte una recuperación anímica, un equilibrio; pero, también un cambio, una ruptura, una incertidumbre. Asoma otra nota característica de lo sublime, según Burke, el temor, el miedo instintivo,

---

<sup>77</sup> GARCÍA-VIÑÓ, Manuel, *Pintura española neofigurativa*. Guadarrama, Madrid, 1968, p.78.

<sup>78</sup> Cit. por PRESAS, Mario. “La recepción estética”. En XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003, p. 344.

<sup>79</sup> *Ibíd.*

“*la sombra del horror*”. Como diría Berkeley, otro filósofo empirista, a esta obra, aparentemente amable, la acompaña ese “*placentero horror*”<sup>80</sup>.

Borges señala que “*el hecho estético es quizás esta inminencia de una revelación que no se produce (...) el momento en que el hombre sabe para siempre quién es*”<sup>81</sup>. En esta ocasión Perelló nos desvela la auténtica naturaleza del hombre, es patente una presencia, pero, como en sus otras esculturas, tendremos que intuir aquello que no dice explícitamente, lo siniestro que corre por los huecos, por los espacios que se abren en la materia, profundas avenidas espirituales; los que son, como heridas, grietas que no se cierran, que no cicatrizan.

En realidad esos huecos que tanto reivindicó Julio González<sup>82</sup>, serían como la “nada”, o sea, lo que Sartre llama la “conciencia humana”; esa parte inmaterial que conforma al ser, y que, como ha denunciado Adorno, has sido cosificada, como la sociedad, dominada por la cultura de la mercancía. Perelló mantendría ese espacio de reflexión, eliminando esa piel que constriñe al cuerpo y le impide respirar. Se opondría así, simbólicamente al proceso de reificación, que nos descubre Claude Lévi-Strauss<sup>83</sup>, y que está convirtiendo en objeto la naturaleza, lo humano, como denunció Rilke; que convierte en cosa, en mercancía, la propia vida. Apuesta por una cultura lo menos objetivada y estandarizada posible, en un estadio mínimo de objetivación (si éste ha existido alguna vez); por un hombre desalienado que conserve su grandeza y autenticidad; por una sociedad desreificada, libre de esas redes de dominación que cosifican incluso al tiempo, capaz de fragmentar y normativizar la vida; por un acercamiento a la naturaleza, donde mora el hombre emancipado.

Si el posmodernismo, con autores como Derrida, repite la frase de Beckett (en *Final de partida*): “*No hay más naturaleza*”, Perelló, por el contrario, se mostrará más partidario de las tesis de filósofos existencialistas como Adorno,

---

<sup>80</sup> Berkeley acuñó este término, al reflexionar sobre el placer negativo o deleite que acompaña lo sublime: el poder, la grandeza, la infinitud, la oscuridad, la privación, etc.

<sup>81</sup> Cit. por PRESAS, Mario. “La recepción estética”. En XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003, p. 368.

<sup>82</sup> Véase MERKERT, Jörn, *Julio González. El inventor de la escultura en hierro*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1994.

<sup>83</sup> Véase “*Tristes Trópicos*”, donde habla de la pérdida de sentido, inmediatez y energía espiritual en la civilización occidental.

que descubrió que el camino hacia el totalitarismo contemporáneo fue preparado por el ideal de la Ilustración del triunfo sobre la naturaleza, también conocido como razón instrumental. Así, denunciará el miedo, el terror, que ha llevado a la religión y la cultura a luchar contra las fuerzas de la naturaleza, a patrocinar sistemas de dominación que pueden acabar con el hombre al que exaltan falsamente, volviendo la tierra inhabitable.

Mientras que autores como Foucault muestran su aversión por el sujeto humano, y apuestan, pese a sus críticas al poder, por el sometimiento a éste<sup>84</sup>, en una actitud claramente conformista, que les lleva a aceptar la división general del trabajo (que está en el corazón de la alienación y la dominación) y a intentar desengañarnos de las ilusiones de los reformadores humanistas a lo largo de la historia; Perelló se negará a aceptar esa alienación, a asumir que no se pueda destrozarse la máscara de ese sujeto posmoderno, esa personalidad construida por y para el capital tecnológico.

Mientras autores como Barthes, nos hablan de la dispersión y la muerte de la subjetividad moderna, Perelló, apostará por tesis como las de André Gide<sup>85</sup> que proclama que siendo lo más individual posible es como mejor se sirve a la comunidad.

Mientras en esta época “*sin naturaleza*” (Derrida), de empobrecimiento radical de la vida, donde se da “*la crisis más profunda del espíritu occidental, la pérdida de vigor más honda*” (Fekete), la destrucción del individuo por el capitalismo, con la pérdida de la reflexión y el sentido de los valores (Deleuze), autores como Althusser, Lacan o el mismo Derrida, apuestan por el fin de la representación, Perelló apostará por un arte comprometido con el hombre, que propicie la reflexión y la comunicación, que huya del relativismo y de la falsedad. Opone, de la misma forma que lo hace Marco, la integridad a la fragmentación; la pluralidad a la uniformidad, la interioridad a la frialdad; la esencia a la superficialidad; la crítica viva, la vitalidad a la vileza; la acción al

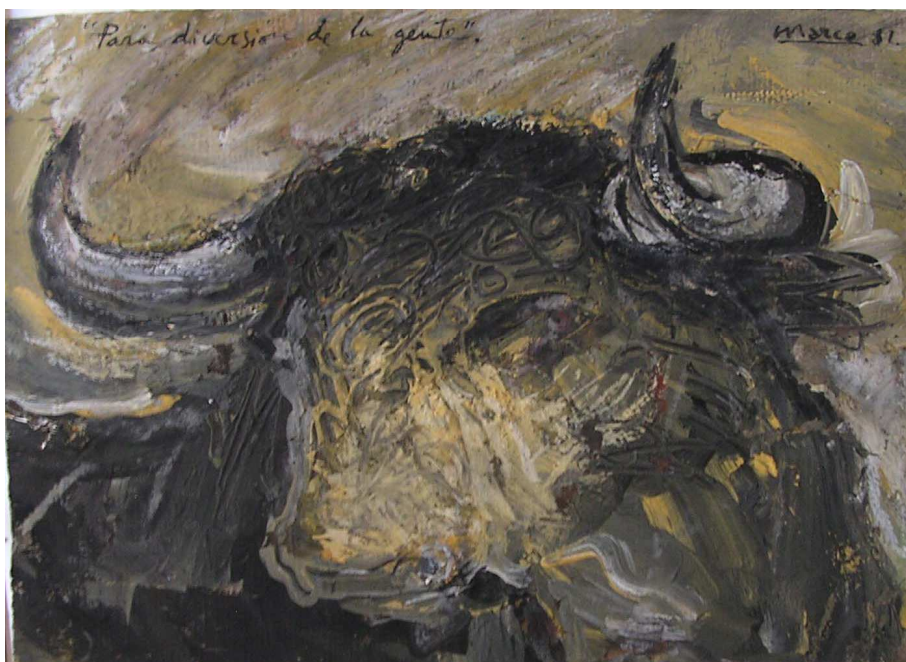
---

<sup>84</sup> Se podría citar a Baudrillard y su “hiperconformidad” o a Murphy que opina que hay que inventar un extraño tipo de sociedad, sin embargo, para que la alienación sea considerada la norma.

<sup>85</sup> Cit. por RENAU, Joseph, *Función social del cartel*. Fernando Torres, Valencia, 1976, p. 56.

conformismo; el neohumanismo, al neoconservadurismo. Mantendrá su fe en las posibilidades humanas, la esperanza en el futuro de la humanidad.

**“Para diversión de la gente”**. (Imagen nº 68. Marco)



*“Todo es una metáfora, dijo Rose, Todo es disfraz”*<sup>86</sup>. Tom Spanbauer.

El geógrafo Strabón constata la abundancia de toros en la Península Ibérica, la *piel de toro*, aquí existen representaciones desde épocas remotísimas, valgan como ejemplo las pinturas rupestres de *Altamira*, *Albarracín* o *El Cogul*, o los “*Toros de Guisando*” celtas. Tenemos otras referencias de la antigüedad que nos hablan de su existencia, como las especulaciones griegas sobre el trabajo de Hércules buscando los toros de Geryón. Diodoro de Sicilia ya se refirió a la sacralidad del toro entre los íberos, ahí están sus representaciones mágicas como la “*Bicha de Balazote*”. Estos pueblos seguían el ritual de la caza del toro, descrito por Platón en el “*Timeo*” donde alude a la costumbre de estas tribus de acosar toros, como parte de una mitología mediterránea, ya sabemos que el animal humano, que, como decía Koestler, no es más que un tanteo provisional y equivocado de la evolución, siempre ha necesitado para existir, del irracional flirteo con la muerte.

---

<sup>86</sup> Cit. por ALCALDE, Jesús y FERNÁNDEZ, Óscar, “Estrategias de ocultación”. En AA.VV. *Máscaras, camuflaje y exhibición* (catálogo). Fundación provincial de las artes plásticas “Rafael Botí” y Fundación El Monte, Córdoba, 2003, p. 21.



La perpetuación histórica de estas costumbres se mantiene en los actuales festejos taurinos, tanto en el coso, como fuera de él; que también, y siguiendo al hilo del apartado anterior, tienen que ver con remotos rituales religiosos y cuya singularidad plástica ha sido captada por Marco en algunas de sus obras, pues, aunque es, como Unamuno, más taúrico que taurino, no hay que olvidar que en sus comienzos, como hemos dicho, nuestro artista, trabajó como ilustrador e incluso realizando las viñetas cómicas de una conocida revista taurina en Madrid. En el volumen *“Tauromaquia”*, imagina dibujos como: *“Larga cambiada I”* y *“Larga cambiada II”*, *“Banderillas”*, *“Estocada”* (nº 57), *“Suerte de varas”*, *“Descabello”* (nº 116) o *“Sangre y arena”*, de los años ochenta, que reflejan de manera muy sintética algunas de las suertes del toreo. Son dibujos por su inmaterialidad y abstracción, intensidad, ritmo y colorido muy cercanos al arte musical y es que, aunque pese a nuestras reticencias, por su bestialidad, hay que reconocer a la tauromaquia una estética que puede resultar misteriosa e interesante, así Logroño nos dice: *“El arte mágico y prodigioso de torear tiene también su música (por dentro y por fuera) y es lo mejor que tiene. Música para los ojos del alma y para el oído del corazón; que es el “tercer” oído de que nos habló Nietzsche: el que escucha las armonías superiores. ... con el tercer oído (que decíamos del corazón) –prosigue Bergamín- es con el que escuchaba Carlyle su propio pensamiento cuando decía que “el pensamiento más profundo canta”. Nos aparece que es esa música, ese canto, el que oímos cuando escuchamos atentamente el toreo para verlo mejor. “Oír con los ojos, ver con los oídos”, nos aconseja la Santa Escritura. Ver cómo se queda, se aposenta la música en el aire, cómo se oye su luz en el corazón”*<sup>87</sup>. Poniendo de manifiesto el gran sentido sinestético de algunas de sus realizaciones, como intentaron en su día expresionistas como Kandinsky, Klee o Schoenberg.

Pero, cambiando de tercio, lo que más le motiva a nuestro artista sobre este espectáculo sangriento, es aquello que se esconde tras las apariencias, los sentimientos invisibles o inapreciables que se generan, como el miedo que hemos visto en los cuadros de *“Tarde aciaga”* (1990), *“Subalterno”* (1961), *“Matador”* (2001)(de la serie que realiza sobre papel de periódico con imágenes sobre el

---

<sup>87</sup> LOGROÑO, Miguel, *Barjola, un testimonio ético*. IVAM, Valencia, 2006, p. 40.

tema), o en “*El fantasma del miedo*” (1984) (nº 133, 6, 153 y 117). Como sucedía con el tema bélico o en el religioso, utiliza este tema para estudiar el comportamiento humano, sus reacciones y sentimientos en determinadas situaciones, algunas de ellas extremas, porque es allí donde se ve al verdadero hombre, cuando su proceder es más espontáneo, cuando no puede actuar ni controlar su lado más instintivo. Convierte la tauromaquia, como Picasso, en un crítico lenguaje que descifra el fondo inescrutable de lo humano. Ha encontrado en la tauromaquia un rico filón de símbolos para tratar en profundidad los grandes sentimientos míticos de la humanidad, como el amor trágico e imposible que consume su gloria más allá de la muerte y del dolor.

Como Unamuno que considera la tauromaquia como el arte que “*mejor prepara al alma para la debida contemplación de las grandes verdades eternas de ultratumba*”<sup>88</sup>, Marco va a dejarse pronunciar por el misterio que encierra la tauromaquia, como lo hicieron escritores de la talla de Aleixandre, García Lorca, Alberti, Juan Ramón Jiménez, Miguel Hernández, Gala, Malraux o Pablo Neruda; o pintores únicos como Goya, Saura, Gutiérrez Solana, Delgado, Oscar Domínguez, Barjola, Picasso o Bacon. Pero sobre todo se va a centrar en el toro, animal principal catalizador de nuestra cultura. El toro como emblema de España, como tótem de la España telúrica y solar, como símbolo eucarístico, pero sobre todo como símbolo de la libertad heroica, como paradigma del ser humano.

Desde los orígenes de la humanidad, el toro ha sido considerado mágico, sagrado. Las distintas culturas y religiones lo han considerado un animal simbólico, un símbolo polivalente, cuyo significado ha tenido un sinfín de lecturas, también infinitas representaciones. Por una parte, por su fuerza e ímpetu tendrá un sentido cósmico, así a partir del paleolítico, se le relacionará con las divinidades atmosféricas; en las culturas paleorientales el toro evocó la idea del poder incontrolable, irresistible, con lo que vino a expresar al macho impetuoso y a la vez al terrible minotauro. Así fue el feroz Rudra del Rig-Veda, cuyo abundante semen inunda en gran manera la tierra y propicia la fertilidad agraria.

---

<sup>88</sup> UNAMUNO, Miguel de, “A la carta de un torero”, *La llamada Fiesta Nacional*. En UNAMUNO, Miguel de, *Obras completas*, vol. 7. Escelicer, Madrid, 1966, p. 968.

En general, el toro y los animales bovinos representan a los dioses celestes en las religiones indo-mediterráneas al relacionarlo con Urano, que hace gala de una fecundidad infatigable y anárquica. En las tradiciones védicas, islámicas e incluso bíblicas el toro será un símbolo-soporte de la creación, es decir, un cosmóforo, ahí están los doce toros que sostenían el Mar de Bronce en el *Templo de Salomón*, o el que acompaña a Jesús en su nacimiento. En Creta, el toro aparece también asimilado a Helios y como esposo de la Gran Madre, lo que está de acuerdo con la articulación del Sol en el mundo ctónico-mágico-sexual.

Por otra parte, además de a esta función genésica como fuerza fecundante, al toro también se le ha asociado con fuerzas más oscuras y negativas, y su bramido asimilado al huracán y al trueno. El toro es germen de la fertilidad, impulsor de la vida, pero ésta aparece unida, de forma inevitable, a la muerte; así el toro presenta también un aspecto funerario, tal como vemos en Egipto, donde aparece unido a Osiris. En la tradición helénica los toros salvajes e indomables simbolizaban la violencia sin freno, como expresa Hesiodo en su *Teogonía*. Benveniste-Renón lo calificó como “símbolo del espíritu viril y combativo, de los poderes elementales de la sangre”. También aquí en España, lo cual es significativo, existen algunos broncees que lo relacionan con Marte, el dios de la guerra, el señor de la fuerza y el poder. Goya, Don Francisco “el de los toros”, como se hará llamar, lo representará como una bestia negra, vestida de luto, símbolo de la guerra, del espanto y del misterio.

Además está el minotauro, medio hombre y medio toro, pariente del toro de lidia español, símbolo en el hombre de nuestro otro yo, de la bestialidad que también habita en nosotros, como hemos mencionado anteriormente. Los artistas surrealistas lo representarán asiduamente, porque veían en él la fuerza sin freno, la quiebra de los límites de lo irracional para enfrentarse a los dioses, y lo identificaban con sus propias aspiraciones de violencia y libertad absolutas. Picasso lo amaba por su lado humano, se identificaba con un ser que juega, ama y lucha. En realidad el toro, con sus contradicciones, es la mejor expresión del alma humana. Si los surrealistas ven en el Minotauro un símbolo que encarna los impulsos sexuales desmedidos e inconfesables, la parte primitiva y animal

reprimida en la conciencia del sujeto, Picasso reconoce en éste, el mito de la *tragedia del hombre*. Es el hombre mismo perdido entre la sombra y la existencia, poniéndose límites al encarcelarse en sus propios desvaríos. Un mito meridional que pronuncia al ser hispánico. Emblema de honda humanidad española, profunda y luminosa. Sólo la luz de un recuerdo originario dará fuerza al hombre desorientado, para enfrentarse a las sombras de la existencia y del mundo. La salvación de la humanidad es posible desde el toro, que s para Picasso – como para todas las religiones meridionales – el símbolo solar que sale victorioso del paso y trance por las sombras y la muerte. El toro es símbolo regio y divino, propiciador de la vida y también arquetipo de la máxima bestialidad, es a la vez ángel y demonio, yin y yang, eros y thanatos, vida y muerte. Comparte nuestra dos caras contradictorias, nuestra misma dualidad espiritual.

En este dibujo, el toro, como en *“¡Qué valientes!”* (donde el toro es conducido con una cuerda, mientras la multitud lo humilla abalanzándose sobre él sin compasión ni respeto), mostraría muy a las claras, el drama humano, entendido como víctima inocente y propiciatoria, como mártir, y sería a la vez, espejo de humanidad, paradigma del destino humano y su misterio. Para Miguel Hernández el toro será *“el espejo más noble de humanidad”*<sup>89</sup>, símbolo existencial, de la pasión desmesurada, del amor, de la fuerza, de la pena, del corazón noble que no encuentra reposo, del deseo de libertad. Un toro que tendrá analogías con el Cristo que imagina en *“Espinas y pedrería”* (nº 87), de espíritu libre, piel y pelo oscuro y crespo, camino del martirio, atravesado por púas y espinas, jadeado por el vulgo desde el tendido de sol, torturado salvajemente por esos que tienen ricas vestiduras de oro (toreros y obispos), de los poderosos que juzgan y asesinan, que acabaran con una vida de sufrimiento, llena de traicioneras estocadas, con una espada afilada (que tiene forma de cruz), por considerarlo peligroso. La analogía entre el Cristo eucarístico y el toro la encontramos explícitamente en la literatura cristiana, etíope y siria: *“Cristo es el ‘ternero cebado’, el toro blanco, víctima inmolada, hijo de la joven vaca sagrada. Así, el ‘Arpa de María’ etiópica nos dice. ¡Oh víctima pura y verdadera, Jesús de Nazaret, hijo de la joven vaca sagrada! ¡Oh víctima pura y verdadera,*

---

<sup>89</sup> Cit. por COBALEDA, Mariate, *El simbolismo del toro*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, p. 209.

*ternero cebado, cuya inmolación no tiene fin!*"<sup>90</sup>. Así subrayará el taurico semblante de Cristo, como un toro sacramental, vehículo expiatorio de la humanidad, como símbolo eucarístico.

Otro de sus dibujos de similar intención es el de "*Para diversión de la gente*" (nº 68), de 1981, aunque aquí vemos al toro bravo en otro trance, antes de iniciarse la tortura, desafiante, orgulloso, empeñado en conquistar la libertad, ese toro también estereotipo del hombre, que podría ser el descrito por Rafael Morales en uno de sus poemas: "*Es la noble cabeza negra pena, / que en dos furias se encuentra rematada, / donde suena un rumor de sangre airada / y hay un oscuro llanto que no suena. / (...) / es un ala tenaz y enardecida, / es una ansia cercada, prisionera, / por las astas buscando la salida*"<sup>91</sup>.

Nuestro toro, nos enseña a morir de forma estoica y serena, como Cristo, sin miedo, de pie en el centro del ruedo, tragando su propia sangre. Esto es vivir con pasión, vivir estéticamente como un héroe hasta el último momento de la vida. Es el símbolo de la libertad heroica. El último nivel de iniciación a la libertad, el máximo grado de heroísmo al morir de pie, como el Che Guevara o Espartaco, conservando su libertad. Así, el toro, ante su muerte es el paradigma del estoicismo español, que significa para María Zambrano, "*un acopio de entereza para no caer. Un esfuerzo máximo para seguir en pie hasta el último momento. ...Diríase que es una cultura la que se dispone a morir con dignidad*"<sup>92</sup>. Es pues también la imagen de la España heroica, así Miguel Hernández subrayará este carácter cuando habla de "*ese toro de siglos*" que habita dentro de nosotros. Para Hernández el toro bravo en el ruedo es la existencia limitada del hombre, terrible tempestad aprisionada. Un toro que llega del campo con la furia de los astros, con la sangre pletórica dispuesta a fecundar, a embestir, a amar en arrancadas de muerte y destrucción hasta conquistar las entrañas de la vida. Raudo, como un rayo, persevera y fluye como un río que no pierde la fuerza telúrica de su origen. El toro sería para éste el emblema de la bravura y el orgullo del pueblo español: "*No soy de un pueblo de bueyes, / que*

---

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 169.

<sup>91</sup> MORALES, R., "El Toro". En *Poemas del toro*. Hispánica (Colección Adonais), Madrid, 1943, p. 23.

<sup>92</sup> ZAMBRANO, María, "Pensamiento y poesía en la vida española". En ZAMBRANO, María, *Obras Reunidas*. Aguilar, Madrid, 1971, p. 315.

*soy de un pueblo que embargan / yacimientos de leones, / desfiladeros de águilas / y cordilleras de toros / con el orgullo en el asta*<sup>93</sup>. También para Alberti: “*El arranque ciego, / la sangre valiente, / ese toro metido en las venas / que tiene mi gente*”<sup>94</sup>.

Para éstos el toro, sería el recuerdo de esa España herida pero invencible, que mantiene la esperanza en su destino. Sería el tótem de la España telúrica y solar, emblema de la España originaria, intrahistórica y cosmogónica. El toro sería el espejo del héroe que consigue la libertad traspasando las sombras de la existencia y los límites de la muerte. El símbolo glorioso del retroprogreso a la luz.

Como hemos dicho, desde el paleolítico hasta nuestros días es notoria la presencia cultural del toro en España. La importancia de la cultura taurina en nuestro país vendría también avalada por el interés y el relieve que el tema adquiere en las artes. Son muchos los artistas que han tratado el tema taurino en sus creaciones. Pintores, escultores, músicos, fotógrafos, diseñadores, literatos, representantes de las grandes artes han dado testimonio vivo y sentido de la honda raíz de los toros en la península. Pero, sin duda, uno de los grandes géneros artísticos que ha tratado con más amplitud el tema de los toros es la pintura, desde los primeros testimonios en la pintura rupestre, pasando por Goya, el gran creador que dio a través de su obra un carácter de misterio y mágico a este tema, hasta la actualidad. A Marco también le ha interesado representar al toro en su vertiente más popular, el toro del pueblo, el toro de vida, como vemos en obras como “*Bou embolat*”, “*Bou embolat II*” o “*Bou en corda*” (nº 118, 119 y 14). Precisamente también el toro de la cuerda, ha tenido su repercusión en la mayoría de las artes que han dejado constancia de la antigüedad de esta modalidad taurina, anterior y más antigua que las corridas modernas, como ha señalado el profesor Flores Arroyuelo<sup>95</sup>. Así lo prueba un documento literario y pictórico del siglo XIII, el códice del Monasterio de El Escorial T-J- I, conocido como el más interesante monumento de las famosas

---

<sup>93</sup> Cit. por COBALEDA, Mariate, *El simbolismo del toro*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, p. 216.

<sup>94</sup> *Ibíd.*, p. 207.

<sup>95</sup> Véase FLORES ARROYUELO, Francisco, J., *Correr los toros en España. Del monte a la plaza*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.

“*Cantigas de Santa María*”, de Alfonso X (1221-1284). Excelentes ejemplos artísticos de esta modalidad, ligada, en muchas ocasiones, a ceremonias nupciales, sería la famosa comedia de Lope de Vega *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, donde con motivo de la boda de Casilda y Peribáñez, los mozos del pueblo traen un toro ensogado por las calles del pueblo hasta la casa de los recién casados o en la música, donde, sin ir más lejos, podríamos destacar el pasodoble que acaba de editar la Editorial Piles: “*El Torico de la Cuerda*” de Luis Serrano. Otros testimonios plásticos del toro de cuerda los encontramos en diferentes capiteles románicos, como en la catedral de Pamplona y sillerías de coro como el famoso relieve del monasterio de Yuste.

En el campo pictórico podríamos resaltar numerosísimas obras, desde la famosa pintura en el techo del claustro de Silos, grabados del siglo XIX, como el que representa el toro de Pina de Ebro, o exvotos como ese andaluz de 1828, que narra la profunda cogida que sufrió el mozo Domingo Martín y cómo fue salvado por la Virgen de la Consolación. Destacan también los lienzos de pintores reputados como Eugenio Lucas o Bayeu, un artista que era cuñado del genial Goya, que también plasmó esta ancestral práctica en óleos como el conocidísimo “*Gayumbo*”.

Marco Moles, ha retratado magníficamente el alma de la España rural, acercándose a las costumbres populares, entre ellas el toro de cuerda, antiguamente muy extendido en la región valenciana, también en su propia localidad de nacimiento, pero que ahora sólo se conserva en algunas poblaciones del interior de Valencia. Son conocidas las tauromaquias de este creador en las que, en un críptico lenguaje, descifra el fondo inescrutable de lo humano, unas tauromaquias cargadas de un profundo contenido simbólico y expresivo. En su dibujo “*Bou en Corda II*”, podemos ver el gran protagonismo que el pintor da al toro, negro y poderoso, que ocupa el centro de un emblemático círculo, que forma una masa anónima de corredores abocetados, arremolinada en torno al tótem. Resalta también nuestro artista una gran cuerda, esencial distintivo simbólico del rito agrario. Pero además Marco, con su afán por salvaguardar, como antes hemos dicho, los ritos y cultura populares, también ha eternizado otra modalidad taurina popular mucho más extendida en la actualidad como es

el “*Toro de fuego*” o “*Bou embolat*”. Una costumbre también practicada en España desde épocas remotas y que se ha mantenido en muchos pueblos españoles, sobre todo de la zona de Levante. En realidad, este toro, forma parte, como el anterior rito, de nuestra mística más honda y luminosa, gracias al profundo simbolismo que entraña la estética de un animal de fuego o “*Toro de júbilo*”, como se le llama en la bellísima población de Medinaceli (Guadalajara), símbolo del sol y de la luz.

Tanto en la historia de las religiones del Oriente meridional, como en las principales religiones antiguas de la Península Ibérica se afirma la sacralidad solar y luminosa que el toro encarna. Dentro de las manifestaciones del simbolismo solar se encuentra el fuego. La asociación entre el toro y el fuego la encontrábamos en el dios Agni de la India, un dios toro purificador, capaz de conducir al mundo hasta su sentido más originario: dios-toro que ilumina las sombras de la noche. Este simbolismo es prácticamente muy similar al del toro enmaromado que desde tiempo inmemorial se conduce por el pueblo para que irradie sobre él su carácter mágico y protector, su fuerza regeneradora y fecundante, también para que, con su poder taumatúrgico, mágico, medicinal, en un prodigioso rito de paso, limpie todas las impurezas, sane. Con el mismo objetivo (protegernos de las epidemias), se encendían las hogueras que con la cristianización y la consiguiente asimilación de los dioses y festividades paganas, se dedicarán al sanador Antón. Al fin y al cabo, el toro, igual que luego se consideraron los santos, era un intermediario idóneo entre la sociedad y las fuerzas sobrenaturales y en rituales de origen medieval, era costumbre y es, en algunos casos, el voto de ofrecer un astado a un santo. Por ejemplo en la población valenciana de Chiva, el toro se pasea desde época inmemorial para asegurarse la limpieza de cualquier enfermedad, sería una especie de elemento catárquico, por eso se dedica desde la cristianización, a San Roque, ese otro milagrero, que tan bien representó Vergara en un lienzo de la iglesia de San Juan Bautista de Chiva, al que se encomendarán por ejemplo en las terribles pestes que azotaron esta villa, allá por el siglo XVII.

La salvación de la humanidad es posible desde el toro, ese toro que representa Marco, que sale victorioso del paso y trance por las sombras y la



muerte; ese toro que da luz al hombre desorientado para enfrentarse a las sombras de la existencia y la muerte.

Muestra aquí Marco su interés por el simbolismo, negándose a aceptar la incapacidad para generar significados simbólicos de los pensadores posmodernos. En este caso incide en la temática taurina, que es muy extensa en la obra de Marco, pero en la mayoría de sus cuadros tanto el significado del toro, como el del torero, poco tendrán con el sentido que muestra en la fiesta. Marco convierte la tauromaquia, como Picasso o Malraux, en un críptico lenguaje que descifra el fondo inescrutable de lo humano. Nuestro autor ha encontrado en la tauromaquia un rico filón de símbolos para tratar en profundidad los grandes sentimientos míticos de la humanidad, como el amor trágico e imposible que consume su gloria más allá de la muerte y el dolor. El toro será la metáfora del mártir, de la víctima, la tragedia del hombre, el espejo de la humanidad en cuadros como "*Víctima*" de 1961 (nº 7) o éste "*Para diversión de la gente*", también el emblema de España, pero así mismo símbolo de libertad, símbolo de la lucha y la victoria, del amor y la muerte, del valor y el miedo, como el torero. El matador como vemos en "*Tarde aciaga*", como en "*Subalterno*" o en "*El fantasma del miedo*", es imagen del español, pero también del hombre en general, de su angustia vital, del temor, ante esa vida que, como el toro, da profundas cornadas.

Por ejemplo, en el caso de "*Tarde aciaga*" vemos al matador afligido, desconsolado, apoyado en la barrera, en esa valla de madera, que no puede sobrepasar, que le tiene preso y separado del resto de la gente, como el muro del ghetto, como el de Berlín o el de Israel. El torero muestra visiblemente su desesperación después de una mala faena, y es símbolo del hombre en su difícil trayecto vital, de ese ser arrojado al mundo, lleno de problemas que resolver y errores (algunos fatídicos), de su soledad, el miedo a la libertad, a la libertad para decidir y para afrontar las consecuencias de sus decisiones, que tiene que afrontar a solas la certeza de su muerte absurda, la fragilidad de su existencia, de la que nos hablaba Sartre. El torero se encuentra encerrado en la arena del coso, donde la muerte merodea, incapaz de encontrar una salida por la puerta grande; llorando sus desgracias, lamentando su condición, que le trae angustia,

desamparo y desesperación, en lugar de liberarse de sus ataduras, de su alienación y reivindicar su dignidad y aquellos valores que le hagan más libre. El cuadro apenas tiene color, domina el gris, en un escenario austero y desolador y la figura aparece de espaldas, la parte más innoble e indigna del cuerpo, dándonos la espalda, dando la espalda a la vida, aprisionada por unos contornos negros, una línea gruesa que le encierra más en sí mismo.

La figura del torero representa muy bien la imagen del hombre, nos recuerda su capacidad de matar, también la de crear, sus dos caras. La de depredador y víctima, la de carnicero y carne mortal. Además usa un uniforme ritual para ejercer su tarea popular, como el militar, como el juez, como el obispo, cuya presencia, nos impacta, nos inquieta y nos recuerda, en cierta manera, a la muerte. Según Clair: *“Cualquier individuo que ejerce una función de autoridad, un poder o una taumaturgia en nombre de una potencia superior, la Ley, un Estado, un Dios, etc., ...llevan máscara, uniformes tan extraños como los ornamentos, afeites, pintas, papillotes de los bantúes o de los bamilekes, toda esa cosmética que une a la tribu de los humanos con el orden y las fuerzas cósmicas”*<sup>96</sup>. Muestra aquí Marco su vertiente más pesimista, mostrándonos en qué no nos debemos convertir e incitando a la vez, a esa reivindicación humanista y sartriana del movimiento y la libertad para desarrollar nuestra identidad y encontrar unos valores que dignifiquen nuestra esencia, no quedarnos en un proyecto, sino ser, existir.

También en *“Subalterno”* vemos ese lado tétrico del hombre, que Marco asocia a la cara oscura también de España, en contraposición con la otra luminosa. La frontalidad de la figura, su rigidez, su hieratismo, simbolizan, muestran su hermetismo, su pasividad, que sirve de denuncia a una sociedad impávida ante las injusticias y la opresión, su silencio, su angustia. Sólo su mirada y la dicción de su pincelada muestran tensión, aunque contenida, dinamismo interno; es proyección expresiva del movimiento pasional. La decoloración y la palidez del rostro nos recuerda a la enfermedad, a la muerte, por lo menos a la degradación espiritual pues este recurso plástico siempre ayuda a Mostar las pasiones opresivas, como la tristeza, que aquí observamos y que provocan

---

<sup>96</sup> CLAIR, Jean, *Elogio de lo visible*. Seix Barral, Barcelona, 1999, p. 229.

concentración y alargamiento de las líneas fisonómicas. La figura aparece en un primer plano impactante, emocional, también muy cinematográfico, destacando su mirada perdida, pensativa, triste, introspectiva, que se dirige hacia otro mundo, más allá; y su fisonomía delgada, alargada, espiritual, como una llama; una elevación que sólo corta tajantemente, otra vez, su montera negra, como ocurría con el tocado de la figura femenina, que hemos analizado anteriormente, que aprisiona y oprime su cabeza, sede de la voluntad, casi tan fuertemente como la corbata que, como una *serpiente* (símbolo de la vida subterránea) atenaza su garganta, le asfixia y le impide respirar, también hablar. Como un crespón. Este rostro entristecido del subalterno, apenado, es la imagen de un país, de parte de un país, que no se ha despojado de su montera como el que lleva el traje de oro y grana, que está en la sombra, en un segundo plano, que no recibe ningún aplauso ni honor, que está bajo el mando del otro, del que torea, del que clava el estoque y “descabella”.

Su torero es como el diestro *Caracho* de Gómez de la Serna, que recurre a los tópicos para mostrar lo metafórico, lo corrosivo, lo ácido, la revelación súbita que desvela lo oculto, lo absurdo, lo que queda, lo que vive. Su obra tiene algo de greguería.

La temática pesimista de Marco, lo emparentaría también con el “*hispanismo negro*”, por el hecho de inspirarse en gran parte de su producción en la tradición cultural hispana, como en la obra que estamos comentando, por su expresividad o su crudeza a la hora de mostrar su sentir y su saber. Sus maestros serán los genios de la pintura que le preceden, como Goya o Solana, pero también el alma de la España rural. De la forma de hacer de éste último Cobaleda ha escrito: “*Se paró en la España popular para ser testigo de las inveteradas costumbres de la vieja Castilla, de sus manifestaciones religiosas, de sus fiestas de toros y carnavales. Pintó y escribió la España Negra. Pero no por censura ni desprecio a la España que él recrea desde su nostalgia, sino por amor. Apartó de España el brillo de sus colores encendidos para brindarnos su esencia. Buscó lo hondo de España en el pozo oscuro del silencio y la quietud. Apagó las luces innecesarias que ofuscan la dimensión verdadera de la vida. Y a solas, con su lienzo y su paleta, se sentó a la hora del crepúsculo para eternizar la España*

*profunda, telúrica y sagrada. Por eso, la España verdadera, castiza y labradora, la del color de tierra, la que mezcla sangre y arena en las fiestas de toros, parece llevar el espíritu de la pintura de Solana; y toda su creación es catarsis interna y agrícola, carne eucarística de trigo maduro de soles y esperanza*<sup>97</sup>. De la misma forma, en los cuadros de Marco tampoco saldrá el sol, nos mostrará la cara oculta de la luz. Obsesionado por la muerte, como el pintor castellano, también concebirá la existencia como una tauromaquia, como catarsis y lustración, mostrándola con crudeza. Sus personajes se asemejan a toreros, maestros en un ruedo donde han sido iniciados en la tragedia de la vida. Así exhiben un semblante estático, inalterable como si se tratará de una máscara con la que evadirse de su terrible realidad, para intentar, en vano, engañar a la muerte. Sin embargo la vibrante luz que irradian sus ojos les delata, saca al exterior su verdad escondida, su desasosiego interior, su miedo, el terrible misterio de la muerte. Es relevante el hecho de que ninguno de sus personajes sonría, sólo las máscaras.

Pero si el prototipo del torero, sirve a Marco para analizar el comportamiento del hombre en una situación extrema y viene a ser la imagen trágica del hombre ante los peligros de la vida, también lo va a concebir como símbolo del español. El torero, actúa encerrado en un círculo, un evidente lugar iniciático, siguiendo un ritual casi religioso, como en un trance. Centrado en sí mismo, el torero, va aguantando y tragando las embestidas de la vida (simbolismo del toro). Es arquetipo de la lucha del hombre por superar el miedo existencial dignamente, su quietud y serenidad, su temple ante el inexorable destino, es ejemplar y evidencia el sentido dramático de la existencia humana, revelando la tragedia del hombre que vive, que ama, que sufre y sabe que ha de morir.

Pese a su pesimismo, subraya Marco, la nobleza y pasión del hombre, atributos que comparte con el toro, su valor, ante el destino, también su miedo, que siempre van unidos, como el amor y la muerte. El torero más valiente será el que más teme, quien temiendo se enfrenta a lo que más le atemoriza, quien expone la vida sabiendo que la expone. El valiente no es el temerario,

---

<sup>97</sup> COBALEDA, Mariate, *El simbolismo del toro*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, p. 133.

inconsciente del peligro. La auténtica catarsis del toreo es el padecimiento de ese miedo, un sentimiento que no sólo provoca la muerte, sino otros factores como el ridículo, el fracaso, la reacción del público. Así el más valiente será el que rompa todos sus prejuicios y se enfrente a la muerte, sin temor, en completa libertad, mediante la acción (como el artista), viviendo y no muriendo en vida, porque *“lo triste no es morir, sino esperar la muerte, lo triste no es vivir sino esperar la vida”*, como dice una conocida canción de Celtas Cortos. El torero más valiente será aquel que venza a su miedo y no aquel que lo oculte con una *máscara*.

Lo heroico en el hombre, lo valiente en el torero, la casta y la bravura en el toro, es la fidelidad al ser: no rehuir del destino, aunque lleve la muerte. El torero bravo, como el toro bravo se entregará en la “suerte suprema”, la “hora de la verdad”, en una aptitud heroica. Con entrega e inocencia, dándose a la verdad, al público, a los demás, como el artista.

Pero también hay que destacar la riqueza plástica del toreo, como elemento formal y artístico, una estética cargada de elementos simbólicos, que busca el sentido más hondo y trascendente de lo humano. El mismo traje de luces, nos remite a una investidura de luz, los oros y los colores de primavera que viste en sus trajes de seda, pondrán de manifiesto una estética que tiende a conciliar formas y colores en la luz. Lo podemos contemplar como un hombre del pueblo que consigue vestirse con oropeles aristocráticos, y su montera en alto aspira a contener la luz del sol, porque es un héroe emparentado con los astros; o también como un augur en pleno sacrificio religioso, como argumenta Giménez Caballero, para quién la corrida de toros es *“un misterio religioso, el sacrificio de un dios (totemizado en el Toro) por un Sacerdote (figurado en el matador) y ante una masa de fieles que palpita, grita, participa, enronquece, se embriaga de pasión y de sol frenético, en catarsis dramática y feroz”*<sup>98</sup>.

Son evidentes las implicaciones simbólicas que va a tener la lidia a modo de metáfora cultural sedimentada en el imaginario colectivo. Ese recorrido antropológico nos informa de una celebración solar o de un antiguo pacto renovado en la lucha con el animal. Esa fusión de los diferentes elementos que se

---

<sup>98</sup> Cit. por COBALEDA, Mariate, *El simbolismo del toro*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, p. 310.

dan cita en las tauromaquias, como un ritual mágico estacional, como una dramática catástrofe diaria, como una periódica e irremediable batalla, un sacrificio sangriento cíclico, hace que las veamos como una gran elegía, una especie de Guernika, más allá de los antecedentes de las propias incursiones picassianas en el tema.

Escribe Gómez Molina sobre el proceso de simbolización del mundo a través de un “*proceso natural de interiorización*”<sup>99</sup>, en el que el artista se convierte en un intérprete privilegiado de la tradición cultural y ese esfuerzo será el que veremos hacer a nuestro artista en cada una de sus obras, un riesgo que asumirá sin miedo, porque en la pintura, como en los toros, hay que arrimarse. Así su estilo pictórico, como forma alegórica de interpretar la realidad, a través de la acumulación de símbolos, podrá sugerir discursos, ideas, sentimientos, que no se pueden representar. Ninguna de sus obras será a simple vista lo que parece, sino que exigirá una lectura más detallada para comprenderla en su totalidad. Por esto, por la información que nos puede proporcionar el arte, como “*lenguaje simbólico*” (Cassirer), que de otro modo no podría decirse, es por lo que Rubert de Ventós, considera al arte insustituible. También Lyotard, opina que esa capacidad de representar lo irrepresentable se convierte en índice de valor estético, que la función del arte es dialogar con ese fenómeno, “*hay algo que se puede concebir pero que no se puede ver ni hacer visible, eso es lo que está en juego en el arte moderno*”<sup>100</sup>. Como apuntó el escultor Victorio Macho, el monumento debe ser un símbolo. Debe decir más que mostrar<sup>101</sup>.

---

<sup>99</sup> GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.), “*Estrategias del Dibujo en el arte contemporáneo*”. Cátedra, Madrid, 1999, p. 35.

<sup>100</sup> LYOTARD, Jean François, *La condición postmoderna*. Cátedra, Madrid, 1994, p.219.

<sup>101</sup> Cit. por BRASAS EGIDO, José Carlos, *Victorio Macho. Vida, arte y obra*. Diputación Provincial de Palencia, 1987, p. 105.

***“Homenaje a Yehudi Menuhin”***. (Imagen nº 42. Perelló)



***“La música es el clima de mi alma”***<sup>102</sup>. Beethoven.

A partir de los años setenta, la temática musical, siempre estará presente en su producción, de esos años datan dibujos como el 46, 47 o 48 que hemos visto anteriormente; también esculturas como este ***“Yehudi Menuhin”***, de 1973, modelado en cemento, al que añade hierros y piedras. Como señaló en su día Strawinsky, *“los más grandes de virtuosos violinistas son de asonancia judía”*. En efecto Yehudi Menuhin, otro músico judío como Rubinstein, fue uno de los mayores violinistas de la historia y una de las personas que mejor supo utilizar la música como instrumento para la paz, como vehículo para la unión cultural y religiosa de los pueblos. Este intérprete nacido en Nueva York, pero de padres rusos, además de destacar como músico, campo en el que fue reconocido a través de numerosos premios, distinciones y doctorados, sobresalió por su labor

---

<sup>102</sup> Texto del canto coral incluido en la *“Fantasía Coral”* para piano y orquesta, de L. Van Beethoven.

humanitaria. Par Vitalicio de la Reina de Inglaterra desde 1993, convirtió su vida en un ineludible compromiso pedagógico, político y humanitario<sup>103</sup>. Como Bartok, Pollini, Richter, Abado o Casals se comprometió con las causas más nobles, embarcándose en multitud de acciones altruistas. Virtuoso del violín y director de orquesta, fue un enamorado de la música india y del flamenco, también como Rubinstein, un enamorado de España, quizá por ser, en su opinión, “*el país que más música lleva en la sangre*”.

Menuhin fue un niño prodigio, como los otros intérpretes que conforman la orquesta escultórica de Perelló, es decir como Casals, Rubinstein y Du Pré. En 1927 ofreció su primer concierto en el Carnegie Hall neoyorkino. Cuando dos años más tarde, en Berlín, en un concierto con la Filarmónica, lo oyó tocar Einstein, éste exclamo “*ahora sé que existe un Dios en los cielos*”<sup>104</sup>. Con ellos comparte también su constante afán de perfección, similar también al de otro gran intérprete, el pianista Claudio Arrau. A la pregunta de un admirador: “*¿Leyó casi mil páginas del libro por una pieza de cinco minutos?*”, Arrau respondió: “*Un poco menos creo: tres minutos probablemente*”<sup>105</sup>.

En esta escultura, Perelló desecha la búsqueda del parecido físico, lo que pretende es hacer olvidar la materia y acercarse a la imagen espiritual. En pleno arrebató musical, en pleno éxtasis, concibe una obra salida directamente de su interior, aquí el afectado artista se abandona, se deja llevar por sus sentimientos, siente como un músico, alcanza de lleno lo que Barenboim ha llamado el estado ideal de “*pensar con el corazón y sentir con el cerebro*”. Su figura hecha de piedras, hierro y cemento, se desmaterializa, el movimiento y la luz hacen que el cuerpo del violinista en plena pasión interpretativa se desintegre, pasa a ser aire, pero aire sonoro, música. La materia musical se enrarece, las formas se espacian y se diluyen como el éter. Los vacíos se convierten en espacios simbólicos y espirituales, a través de los cuales se pueden observar sus más íntimas emociones. El espacio y las formas que este crea, se convierten aquí en parte necesaria de su

---

<sup>103</sup> Véase DI FRONZO, Luigi, “Comprometido con el violín”, *Amadeus*, RBA Editores, nº 19, Madrid, 1994, p. 36.

<sup>104</sup> Cit. por LLORENTE, Juan Antonio, “El adiós a un mito”, *Amadeus*, RBA Editores, nº 75, Madrid, 1999, p. 40.

<sup>105</sup> Cit. en *Grandes Intérpretes de la Música Clásica*. Planeta, Barcelona, 1990, nº22, Vol. II, p. 32.



plástica, ya que como señaló Hermanns- otro escultor- ambas son equivalentes. El ritmo danzante de la atmósfera suspendida con resplandores de luz inesperados, mezcla de música y de estela luminosa, sugiere una dimensión sin tiempo ni lugar. El movimiento de superficies sonoras es cambiante, aparecen diferentes matices tímbrico-armónicos. Emplea una plástica espacial, como la de Norbert Kricke, basada en el espacio, el tiempo y el movimiento, similar a la que plantean Pevsner y Gabo en el primer manifiesto constructivista. Plasmando sus vivencias en formas del espacio y tiempo. Es manifiesta su habilidad para definir las masas por medio de planos, como aconsejaba Rodin, creando formas significativas, formas que se desarrollan y metamorfosean sin que el sujeto recreado desaparezca del todo, conservando su presencia, en la convicción de que ambos son componentes indispensables de la vida, pues como manifestó Moore, “*ser artista es creer en la vida*”<sup>106</sup>.

La síntesis, la abstracción formal además de al lenguaje musical, nos recuerda a la poesía, un género que, según Heidegger, es la esencia de todo arte. También Schlegel, tiene esta concepción idealista; para el alemán, incluso la religión será poesía, y el poeta, por supuesto, “un sacerdote, un mediador del absoluto”<sup>107</sup>. Todo arte tiende a poetizar, a llevar a cabo una síntesis de ideas, de pensamientos, de emociones, que aspire a despertar y estimular los sentidos más profundos, que intente generar nuevas realidades. Al fin y al cabo, como señala Veselovskii, el merito de un estilo será formular tantos pensamientos como sea posible, en el menor número posible de palabras<sup>108</sup>. Para Novalis la poesía será lo único “verdadera y absolutamente real”, allí donde tendría lugar “*la comunidad íntima de lo finito y lo infinito*”, y el universo como una “*imagen simbólica del espíritu*”<sup>109</sup>.

Como las esculturas de Moore, parece este músico totémico, estar movido por el oscuro poder de las energías misteriosas de la vida; es un elemento más de

---

<sup>106</sup> Cit. por RUSSOLI, Franco y otros, *Henry Moore* (Exposición retrospectiva. Catalogo exposición Madrid, mayo a agosto 1981). Ministerio de Cultura. Madrid, 1981, p. 20.

<sup>107</sup> JARQUE, Vicente, “Filosofía idealista y romanticismo”, BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 222.

<sup>108</sup> VYGOTSKY, Lev, *Psicología del arte*. Paidós, Barcelona, 2006, p. 248.

<sup>109</sup> JARQUE, Vicente, “Filosofía idealista y romanticismo”, BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 222.

la naturaleza, un elemento vivo en el que el artista moldea su propia emoción de forma significativa. Sería como dibujar “la sensación”, esa que Valery califica de “maestra” o “agente” de deformaciones. Dice Deleuze, hablando de la pintura de Bacon, que “*el movimiento no explica la sensación, al contrario, se explica por la elasticidad de la sensación, su vis elástica*”<sup>110</sup>; y subraya la tesis de Beckett o Kafka de que hay inmovilidad más allá del movimiento. Así, como a Bacon, a nuestro escultor lo que le interesará, no será exactamente el movimiento, aunque su escultura lo produzca de forma intensa. El movimiento que le interesará, estará al margen de la posición más o menos expeditiva del cuerpo, será esa especie de *terribilitá* debida a causas más profundas que la propia acción que están realizando, que testimonia la acción sobre el cuerpo de fuerzas invisibles relacionadas con la sensación. Será un intento de hacer visibles fuerzas que no lo son, en un empeño similar al de Klee cuya aspiración no era hacer lo visible, sino hacer visible. Sería como la música que es capaz de hacer sonoras fuerzas que no lo son y producir un amplio abanico de sentimientos, de evocaciones, de sacudidas estremecedoras.

El acelerado ritmo musical que sugiere la figura, del que hemos hablado, sigue el flujo de sentimientos del autor, como señala Wundt, el ritmo es causa de afectos, genera el afecto del cual forma parte, a través de las leyes psicológicas de los procesos emocionales. Señala Vigotsky, parafraseando a Schiller, que la obra de arte “*siempre contiene un conflicto íntimo entre su contenido y su forma, y el artista alcanza este efecto mediante las forma, que destruye el contenido*”<sup>111</sup>. En el caso de las esculturas de Perelló de esta época, da la impresión de que es el último el que se impone en la lucha. Esta colisión de impulsos opuestos, de afectos contrapuestos, provoca una descarga de energía nerviosa que, como diría Kandinsky “hace vibrar” el alma humana, incitándola para que se ocupe de sí misma y retorne a su ser”. Para Schlegel “*la esencia del espíritu es determinarse a sí mismo y en continuo cambio salir de sí y volver a sí*”, en una especie de trasiego a través del cual se revelaría, por qué no, el Absoluto mismo<sup>112</sup>. La

---

<sup>110</sup> DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros, Madrid, 2009, p. 47.

<sup>111</sup> VYGOTSKY, Lev, *Psicología del arte*. Paidós, Barcelona, 2006, p. 265.

<sup>112</sup> JARQUE, Vicente, “Filosofía idealista y romanticismo”, BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 222.

escultura del Perelló, adquiere pues la magia del lenguaje musical, pues para Danzing, “*La música no es imagen de ideas, como todas las demás artes, sino imagen de la “voluntad misma”, o sea, de la esencia metafísica del mundo*”<sup>113</sup>.

Según Schelling (que conserva la idea de “genio” como don natural, como facultad de las ideas estéticas) será en el genio donde se manifieste la actividad inconsciente del sujeto absoluto, el punto en donde éste se reencuentra consigo mismo en el objeto, donde se reconcilia libertad y necesidad, espíritu y materia, conocimiento y acción, universal y particular<sup>114</sup>. La misión del genio, será la de revelar la humanidad más lúcida que se encuentra en nuestro interior; como sentenció Wagner: “*La música comienza donde terminan las palabras*”. Quizá, por esta relación con lo espiritual, Tolstoi relacione al arte con la religión y crea que sus objetivos deben ser la búsqueda de sentido a la vida y la transmisión de sentimientos elevados. Quizá por eso Croce, influido por Hegel, clasifique al arte como uno de los cuatro grados distintos del espíritu.

Hemos visto que este loable intento de acercamiento de Perelló La Cruz al arte que más actúa sobre nuestro sentimiento, no es, ni mucho menos, un caso aislado. El desprecio a las etiquetas de Perelló, se une, igual que ocurre con Debussy con el desprecio a las reglas. *Las leyes externas no existen. Todo está permitido ... todo método que proceda de una necesidad interior es correcto; el artista se siente impulsado a usar una determinada combinación de sonidos porque su voz interior lo ha predeterminado: la relación que existe entre el sentido de la expresión y su necesidad interna, esto es la esencia de la belleza en una obra de arte...*<sup>115</sup> En su camino hacia la verdad defiende, alejado de cualquier moda, de cualquier -ismo, la autonomía de la obra de arte y la independencia de su creador. Sus obras, novedosas, dotadas de una gran originalidad, respiran una gran sinceridad y sugieren una dimensión sin tiempo ni lugar, resultando imposibles de clasificar en una categoría tradicional.

---

<sup>113</sup> Cit. por D'ANGELO, Paolo. *La estética del romanticismo*. Visor, Madrid, 1999, p. 234.

<sup>114</sup> JARQUE, Vicente, “Filosofía idealista y romanticismo”, BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 219.

<sup>115</sup> Cit. por SOLER, Josep, *La música II. De la Revolución Francesa a la época de la economía*. Montesinos, Esplugues de Llobregat, 1982, p. 26.

Como vemos en este “*Menuhin*” o en otras como “*Pequeño pianista*”, “*Pequeño Violista*”, “*Pequeño Chelista*”, “*Estudio homenaje a Pau Casals*” o “*Estudio homenaje a Pau Casals II*” (nº 55, 56, 57, 59 o 60), por ejemplo, Perelló renuncia a la forma llena y sólida, iluminando el interior con huecos y perforaciones que son como fogonazos de luz. Los rasgos se distorsionan buscando la expresión, la luz disuelve la materia. El movimiento y la luz hacen que el cuerpo se desintegre. Pese a la síntesis son realizaciones que da por acabadas, pues ya expresan íntegramente lo que desea transmitir. En realidad las formas se abren para incorporarle el aire del entorno, para que la luz, esa luz mística, misteriosa, espiritual, las penetre y las dote de vida, de energía (En todas las épocas la luz se ha asociado con la fuente de la vida (luz del sol) y por extensión simboliza también la divinidad, fuente de vida espiritual, una divinidad que se hace realidad en la inmaterialidad de esa luz. Como señala el profesor Victor Nieto Alcaide<sup>116</sup>, en el mundo medieval, *lo luminoso, como el ritmo musical, se orienta a la perfección cosmológica y el presentimiento de la proximidad del Creador. Para Leonardo la luz es un elemento procedente del sol al que considera el “primer motor” y agente físico pleno de calor y de vida*<sup>117</sup>. Una luz poderosa que como señalaba Cirlot<sup>118</sup> funciona como elemento de modelado de volumen y también *como fuerza que parece brotar de las profundidades de la materia descoyuntada*. Estos espacios por los que discurre la luz, tendrían su correspondencia con los silencios en música, como hemos dicho.

Una metáfora muy budista señala que también en el vacío hay energía. El hueco, como se puede apreciar en la obra de González, Gargallo, Oteiza, Chillida o Moore, crea formas del mismo modo que el silencio en la obra musical. El escritor Manuel Vicent, ha llegado a decir que en realidad *La escultura propiamente dicha es el aire que desplaza la materia trabajada por el artista*<sup>119</sup>. En la obra de Webern percibimos que el silencio adquiere la misma importancia que el sonido en sí, acentuando con su presencia esa sensación de intemporalidad, de

---

<sup>116</sup> NIETO ALCAIDE, Víctor. *La luz, símbolo y sistema visual*. Cátedra, Madrid, 1997, p. 51.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>118</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, “La luz en la pintura española”. En AINAUD, Juan y otros, *La pintura informalista a través de los críticos*. Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1961, p. 32.

<sup>119</sup> Cit. por SÁNCHEZ, José Luis, *La escultura de José Luis Sánchez de 1952 a 1993*. Almansa, Ayuntamiento de Almansa, 1993, p. 9.

infinitud. El silencio se carga de voluntad expresiva que en Webern, igual que en nuestro escultor, “*reside en el gesto de enmudecer, no en el de hablar*”<sup>120</sup>. Estamos llegando al sonido más puro, al borde del silencio, a una escultura que muestra la esencialidad más aterradora. Los vacíos de sus esculturas similares a los grandes espacios de silencio en la partitura de Webern. “De la poética de la *ausencia* - cómo señala Stéphane Mallarmé- nace la poesía de la *presencia*”<sup>121</sup>. En este punto vendrían bien las palabras de Unamuno “*La música es reposo y olvido / todo en ella se funde/ fuera del tiempo;/ toda finalidad se ahoga en ella;/ la voluntad se duerme/ falta de peso*”.

Schuman tenía la habilidad de “*pintar con los sonidos*”, Perelló transformará los sonidos en imágenes, modelando cada nota, esculpiendo sus sentimientos y permitirá que esa luz, pura y resplandeciente, dinamite el interior y nos conduzca a lo esencial.

---

<sup>120</sup> MORENO, Juan Carlos, “El silencio como abstracción”, *Amadeus*, RBA Editores, nº 38, Madrid, p. 47.

<sup>121</sup> PETAZZI, Paolo, “La poesía de la presencia”, *Amadeus*, nº 20, RBA Editores, p. 27.

“*Carga*”. (Imagen nº 58. Marco)



“*El sometimiento al mundo real es, sin lugar a dudas, fundamento de toda servidumbre*”<sup>122</sup>. Bataille.

Decía Calvo Serraller que “*el arte y el amor viven en fuga constante. Su único protocolo es una estrategia, constantemente renovada, para la evasión. .... Son una permanente invitación al viaje*”. De la misma resalta la necesidad de “*mantener la ilusión del conocimiento y no caer en la trampa inmovilizadora del reconocimiento*”<sup>123</sup>. El artista vive para viajar, vive para ver, José de Castro Arines define a Barjola como “*un-hombre-que-está-en-el-mundo*”<sup>124</sup> y de la misma forma podríamos definir a Marco, porque está verdaderamente en la tierra, con los ojos despiertos a toda vigilancia de amor a las cosas que son de aquí: el hombre, los modos de vida, sus querencias y accidentes vitales, el esfuerzo diario por comer, el amor y el desamor, la música, la palabra, el pensamiento, la

---

<sup>122</sup> Cit. por CALVO SERRALLER, Francisco, GONZÁLEZ, Ángel, MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*. Istmo, Madrid, 1999, p. 507.

<sup>123</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, *Columnario*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999, p. 186.

<sup>124</sup> CASTRO ARINES, José, *Barjola*. Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1974, p. 38.

ideología política, el arte... en definitiva, todos los misterios de la existencia; con su equipaje de vida a cuestas, como se puede ver en su cuadro *Carga*, de un gran simbolismo.

Decía Motherwell que “*se viaja de noche en un barco desconocido*”<sup>125</sup>. Como criaturas inconclusas que somos, sólo el viaje nos enriquece, nos hace crecer, desarrollarnos, nos da amplitud de vida, también el arte. Marco mantendrá vivo siempre ese espíritu de búsqueda, de indagación continua, esa inquietud mental. El artista será único por su audacia e inventiva, Marco encontrará en su camino hallazgos de orden estético y expresivo y creará un explosivo caudal de imágenes que libera maceradas en la exploración interior; al fin y al cabo, pintar, será hacer arqueología de uno mismo, que es para José Luís Sanpedro, lo que supone escribir. Ese inconformismo, aún sabiendo que nunca podrá alcanzar aquello que persigue, será perpetuo, así en su dibujo “*¡Ojos que vieron...y ven!*” (nº 82) Marco nos muestra los ojos del artista, completamente abiertos, asomados entre los barrotes de una celda penitenciaria, esos que pese a la censura, pese a la represión, no pueden ser cegados. El ojo es el órgano de la visión intelectual, según León Hebreo “*verdadero simulacro del intelecto divino*”<sup>126</sup>, alude a la capacidad de conocimiento, atención y vigilancia.

El ojo, es, como dice Ricardo Piñero, parte de la mente y “*“Ver” es sinónimo de entender. “Ver” es percibir, comprender, observar, descubrir, reconocer, examinar*”<sup>127</sup>. “Ver” es, en definitiva, dibujar. Decía Goethe que “*el oído es mudo, la boca es sorda, pero el ojo escucha y habla*”<sup>128</sup>, y el expresionista será, como afirma Bahr, quien vuelva a “*abrir la boca de la humanidad, que ya se ha limitado a escuchar suficientemente, callando siempre, y ahora quiere de nuevo propalar la respuesta del espíritu*”<sup>129</sup>. Y añade: “*Y he aquí que ahora un grito se eleva desde tanta precariedad: el hombre grita pidiendo alma, toda la época se convierte en un solo grito de angustia. También el arte grita, desde la*

---

<sup>125</sup> Cit. por ISERN I TORRAS, Jordi, “Entre la idea y la acción: el paradigma de Newman”. En GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 1999. p. 392.

<sup>126</sup> REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 323.

<sup>127</sup> HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (Ed.), *Estéticas del arte contemporáneo*. Universidad de Salamanca, 2002, p. 164.

<sup>128</sup> Cit. por BAHR, Hermann, *Expresionismo*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1998, p. 105.

<sup>129</sup> *Ibíd.*, p. 105.

*oscuridad profunda grita pidiendo auxilio, invocando al espíritu: eso es el expresionismo*"<sup>130</sup>.

La pintura, dice Goethe, *"representa lo que el hombre quisiera y debiera ver, no lo que ve normalmente...el arte no ha de remitirse a "embellecer" nuestra vida y a "encubrir o reinterpretar lo feo", sino que tiene que aportar vida por sí mismo, crear vida desde sí mismo, hacer vida, como el acto más propio del hombre"*<sup>131</sup>. Marco, se refugiará en sí mismo, huyendo de una "civilización" que devora el alma del hombre, como lo hizo Van Gogh o Goya, pero eso tiene un gran riesgo, el riesgo que siempre ha tenido el visionario, el genio, de ser tildado de loco.

Jean Clair previene sobre la confusión entre "Arte" y "genio", así como, al hilo de la desaparición de toda regla, también se tienda a la confusión entre "genio" y "locura": *"...Liberada de los inmutables cánones de la tradición, pero entregada también al "hybris" de lo moderno, según esa vulgata del genio y la locura que circulará desde Diderot (el genio es un producto de "un hachazo en la cabeza") a Lombroso (el genio, escribe éste, es tan pernicioso para la sociedad "como el criminal nato"), la práctica de las artes transformará sus obras en productos de un cerebro trastornado...El arte moderno moderno buscará del lado de lo anormal y lo "degenerado", si no sus modelos, por lo menos sus interrogaciones y, a falta de aplacar su inquietud, lo usará para mantener su fiebre"*<sup>132</sup>.

El alejamiento del mundo sensible de artistas, como el de los científicos, la soledad y la marginalidad con la que trabajan, también hace que se confunda a artistas y locos, esa dedicación obsesiva a su trabajo, esa necesidad misteriosa que en el caso de nuestro pintor siente por expresar y comunicar sus emociones ante todo lo que le rodea, a través del dibujo, a través de la pintura. Una necesidad que le empuja a transformar esas percepciones del mundo en líneas y colores que agitan todas nuestras emociones estéticas, y que le ha impulsado a vivir por y para el arte. Y es que, como ha manifestado en alguna ocasión el gran pintor Vaquero Turcios, el arte es una vocación extraña, *cada creación engloba siempre*

---

<sup>130</sup> *Ibíd.*, p. 104.

<sup>131</sup> *Ibíd.*, p. 106.

<sup>132</sup> CLAIR, Jean, *Elogio de lo visible*. Seix Barral, Barcelona, 1999, p.81.



*un elemento de misterio, y misterioso y difícil de comprender son los motivos que empujan a muchos artistas a dedicar íntegramente su vida en aras de su pasión, con el único fin de hacer de su realidad interior algo tangible*<sup>133</sup>. Perniola ha manifestado que “*los salvajes, los primitivos, los niños o los locos constituyen en realidad el estado de civilización más avanzado*”, también el artista, el vagabundo, ese “*hombre de mundo*” que, para Baudelaire, “*vive en medio de la gente con el gusto por la vida del convaleciente y la ávida curiosidad del niño*”<sup>134</sup>.

Es un misterio el hecho de que el artista nunca pierda su capacidad de asombro, nunca deje de plantearse problemas, que, en realidad, se encuentran alejados de cualquier resolución, como dice Lezama Lima: “*Todo lo acepta el hombre menos que es asombro, un monstruo que lanza preguntas sin respuestas*”<sup>135</sup>; siempre acuciado por la duda y el fracaso. Como esgrimió Beckett: “*ser artista es fracasar como nadie se atreve a fracasar, el fracaso es su mundo y el huir de él traicionarse..*” y añade: “*sólo es verdadero poeta o verdadero filósofo el que puede hacer la experiencia de tal fracaso*”<sup>136</sup>, pues aquel que intenta exponer lo indecible, el que intenta expresar las fuerzas del mundo, estructurar lo inorgánico hasta su mayor elevación, está condenado al fracaso, pero, como señala Gómez Molina, “*siempre se ganará cercanía con las fuentes de la creación*”<sup>137</sup>. El hecho de no poder acabar nunca una obra según su intencionalidad, de que ninguna responda por completo a lo que el autor quiera comunicar supondrá un fracaso mantenido que no todos los artistas han podido soportar, como hemos visto al principio con los ejemplos de Rothko u Oteiza. Y si, ya de por sí, como nos advierte Sabato, el fracaso es triste, “*el fracaso en el arte es siempre trágico*”<sup>138</sup>. Sin embargo esa situación puede ser positiva para el artista, si no ceja en su empeño de seguir avanzando, y seguir arriesgándose, pues como argumenta Jaspers, “*hay en las situaciones límite un impulso*

---

<sup>133</sup> VAQUERO TURCIOS, Joaquín, “El arte como oficio”. En BOUSOÑO, Carlos, *Vaquero Turcios* (catálogo). Girarte, Ayuntamiento de Almasa, Almansa, 1996, p. 57.

<sup>134</sup> Cit. por ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno*. Akal, Madrid, 1991, p. 78.

<sup>135</sup> Cit. por RAMOS, Miguel Ángel, “Fracaso sin más”. En HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (Ed.), *Estéticas del arte contemporáneo*. Universidad de Salamanca, 2002, p. 150.

<sup>136</sup> *Ibíd.*, p. 151.

<sup>137</sup> GOMÉZ MOLINA, Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 344.

<sup>138</sup> SABATO, Ernesto, *Antes del fin*. Seix Barral, Barcelona, 2005, p. 90.

*fundamental que mueve a encontrar en el fracaso el camino que lleva al ser*”, además “*la forma en que experimenta su fracaso es lo que determina en que acabará el hombre*”<sup>139</sup>.

También el hecho de querer cambiar el mundo, lo utópico de sus intereses, hace que se relacione al artista comprometido con la sociedad, con el *loco*, así cuando Gauguin habla de Van Gogh, señala: “*Contrariamente a las enseñanzas de sus maestros, prudentes holandeses, Vincent creía en un Jesús amante de los pobres, y su alma, llena de caridad, quería ofrecer la palabra consoladora y el sacrificio, combatir a los grandes para ayudar a los débiles. Decididamente, Vincent estaba loco*”<sup>140</sup>. Así María José De los Santos Auñón llamará a los artistas de espíritu contestatario, como Baselitz, Lüpertz o Japp, como Marco, “*locos sagrados*”, esos que como Goya, revolucionario, excavador y visionario, son capaces de trascender el contexto en el que les toca vivir, adelantarse a sus tiempo, y oyen manar dentro de sí un mensaje que no es otro que “*la eterna canción de la locura*”<sup>141</sup>.

Si, como intuimos, todos estamos perturbados, quizá estos benditos locos, expertos en sensibilidad, sean los menos chiflados de todos los seres humanos. Precisamente Van Gogh, murió suicidado por una sociedad que no podía seguir soportando sus terribles revelaciones, tal y como señala Artaud, por suerte, otro gran poseído, otro gran hombre. Personifica en este cuadro, la “*Hybris dionisiaca*” del artista, de la que nos habla Bloch, cuando habla de D. Juan<sup>142</sup>, donde coexisten un matiz desgraciado y una dimensión “*utópicamente moviente*”, que se manifiesta en un impulso hacia lo absoluto. Igual que el héroe novelesco irradia el creador ese espíritu fuerte de libertinaje, como Ulises, el Dr. Franckenstein, Quijote o Fausto, ejemplo supremo del hombre utópico, según Bloch.

El artista será tildado de *loco* por su obsesión por la vida, que le obliga a defenderla a capa y espada, luchando contra el horror inherente de una

---

<sup>139</sup> *Ibíd.*, p. 160.

<sup>140</sup> GAUGUIN, Paul, *Escritos de un salvaje*. MCA, Valencia, 2001, p. 151.

<sup>141</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, *La senda extraviada del arte*. Biblioteca Mondadori, Madrid, 1992, p. 199.

<sup>142</sup> Cit. por PERINOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*. A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 161.

catástrofe de que el hombre es responsable. Marco se encarna en ese hombre apesadumbrado, que viaja con dificultad, por la vida cruel, que se percibe como materia viva, expresando la tragedia del individuo inmerso en una atmósfera asfixiante de violencia, angustia, deseo, desesperación, degradación o desamor, convirtiendo la pintura en un gran grito existencial. Logra transformar la propia experiencia en sensación y expresarla como fuerza universal. Queda patente, la violencia gestual de una pintura que transforma esa vivencia en la propia materia esencial. Consciente de habitar en un mundo lleno de incógnitas y misterio, contesta con un idioma también enigmático y complejo, a la vez que auténtico y sincero. El fracaso será el fundamento de toda actividad y fuente permanente del arte, todo el mundo fracasa, el hombre, como dijo Sartre es un Dios fracasado. Pero será en las crisis, cuando, como dice Sabato, “*los hombres encuentran la fuerza para su superación*”<sup>143</sup>.

Contrariando la famosa sentencia de Picasso<sup>144</sup>, Edschmidt ha manifestado que el expresionismo “*no mira: ve; no cuenta: vive; no reproduce: recrea; no encuentra: busca*”<sup>145</sup>. Pero tras la búsqueda, tras el esfuerzo introspectivo, sólo queda el fracaso, las investigaciones siempre insatisfechas, la obra siempre inacabada, porque nunca se consigue ejecutar la obra que uno busca. Porque el autor vive en una permanente frustración. En realidad, esta obra muestra la completa y opresiva soledad del artista (de la que hablaremos en la segunda parte de este trabajo), en su fatigoso y complicado viaje por la existencia, a contracorriente, renunciando a riquezas, honores y seguridades, arriesgando el pellejo en pro de su pasión. Un óleo que viene a visualizar esa romántica descripción orteguiana del gran artista, ese que “*edifica en torno a sí su propia soledad y se asfixia dentro*”<sup>146</sup>.

---

<sup>143</sup> SABATO, Ernesto, *La resistencia*. Seix Barral, Barcelona, 2005, p. 107.

<sup>144</sup> “*Yo no busco, encuentro*”

<sup>145</sup> DE LOS SANTOS AUÑÓN, M<sup>a</sup> José, *Neoexpresionismo alemán*. Nerea, San Sebastián, 2004, p.75.

<sup>146</sup> Cit. por RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*. Península, Barcelona, 1973, p.176.

**“Diálogo”**. (Imagen nº 45. Perelló)



*“Los labios humanos son un signo de libertad y angustia”*<sup>147</sup>. Roberto Reborá.

El grupo de título **“Diálogo”**, lo componen dos figuras independientes, de pequeño tamaño, una de 45x34x19 cm. y la otra de 43x32x20 cm., que como la mayoría de sus obras forma parte del legado que el escultor donó al Museo de Medallística Enrique Giner de Nules. Ésta es un obra inédita en cuanto a temática dentro la producción de este artista y por otra parte, gran conversador que realizó en 1978, ya en grés, material que no abandonó hasta el final de su trayectoria profesional. La realiza un año después de su **“Grito a la libertad”** (nº 44) que veremos posteriormente, y tiene las mismas connotaciones políticas en plena transición. Es también, como muchas de sus obras, un grito, una súplica o interpelación, una jaculatoria, un llamamiento a la razón. Es un gesto opuesto al de la violencia, y también a la discusión o debate; una acción que es símbolo de buena fe y amistad, de sinceridad, pues hay que ser fiel a las palabras expresadas,

---

<sup>147</sup> Cit. por BARAÑANO, Kosme de, “Music, el autorretrato permanente, el yo como paisaje”. En BARAÑANO, Kosme de (comisario), *Zoran Music* (catálogo). IVAM. Valencia, 2001, p. 19.

de tolerancia, pues hay que hablar y dejar hablar, escuchar, entender, intercambiar. Es símbolo que muestra la belleza, que destila verdad. En la antigua Grecia, los principios del diálogo alcanzaron el nivel de un verdadero arte en una forma denominada dialéctica, y el mayor maestro de este arte fue el filósofo ateniense Sócrates.

El diálogo es un viaje a través de la belleza de la razón. Las personas se reúnen para dialogar con el propósito de buscar la verdad. Lo que nos debe guiar en un diálogo es el deseo de llegar a una auténtica respuesta y la fe en que eso es posible. Cuando los que discuten lo hacen por competir, ya no se trata de un diálogo, sino de un debate. En un diálogo amistoso no interesa demasiado quién tiene la razón o quién está equivocado; la única preocupación es llegar a la verdad. Como señaló Krishnamurti, es un medio de búsqueda religiosa de la verdad, un medio de llegar a lo desconocido, pues en el se da un intercambio de ideas y conocimientos que nos conduce a la realización de una verdad más profunda. El que participa en el diálogo, sabe que no está en posesión de la verdad y está dispuesto a investigar junto con la otra persona, en plena complicidad, con el fin de acercarse más a ella. El diálogo es sinónimo de amor, de comprensión y no de competencia e intolerancia. Una mente que dialoga, que busca un profundo de la realidad, es una mente que duda, y la duda es el motor, la energía que impulsa toda creación. El artista dialoga con el cuadro, consigo mismo, con la naturaleza y con los demás, a través de su obra, investiga, busca, libre de prejuicios, reflexiona, sospecha, experimenta, vacila, transita eternamente por la incertidumbre y avanza con los ojos muy abiertos, empujado por la duda, a tientas. Pero a su vez el artista siembra la duda, tan romántica, para propiciar la reflexión, la imaginación, la mejora social; así el existencialismo, como ocurre en el caso de Perelló, se convertirá en el arte en expresionismo.

Cuando la mente está en modo de observación, no importa si hay dos personas participando en un diálogo, varias o una sola. Una mente en estado de percepción, es realmente imparcial, pues puede ver todos los lados del asunto sin apegarse a ninguno de ellos, por eso es una mente autónoma, independiente, que aprende y crece en su propia comprensión, que no se adhiere a ninguna conclusión, ni sostiene una opinión fija, que intenta discernir lo que es verdadero

o falso para encontrar un significado más profundo a la vida. Es una mente inquieta, insatisfecha, que estudia la vida y aprende con cualquier experiencia y duda, es una mente dialogante que trasciende los límites del conocimiento. Reivindica, pues en esta obra el valor del diálogo y del entendimiento en una época de tensión, conflictiva, donde es un elemento decisivo, para abandonar la época del absolutismo, donde se prohibía hablar, donde se ensalzaban palabras absolutas, mayúsculas, como Patria, Religión, Honor, etc., vocablos malditos culpables de muchos crímenes, palabrones, palabrotas escritas con reglones torcidos. A la vez, reivindica el lenguaje frente al ruido al que se suele reducir la comunicación, la nube de palabrería, que según Huzinga flota sobre el mundo<sup>148</sup>.

Estas figuras esquemáticas que huyen de las bellas apariencias, son como letras, elaboradas con material sagrado, son grafías, caracteres de verdad. Porque, como señaló Heidegger, influido por la filosofía de Schelling, el arte es un lugar de verdad. Como señala Gadamer, *“en la experiencia del arte, se da un proceso de verdad que trasciende la subjetividad del contemplador y la objetividad del objeto (...) la verdad del arte tiene que desbordar la actitud puramente estética de una conciencia que ha reducido el arte a apariencia”*<sup>149</sup>.

Son palabras que revelan estados de ánimo, intenciones, ideas; perfiles que propician la comunicación, la interacción, palabras eficaces para alentar el espíritu y como dijo Platón todo lo útil es bello<sup>150</sup>. Son una especie de signos, de ideogramas orientales, transmisores de conceptos, porque tal y como sentenció Dorfles: *“Aun cuando haya que considerar la palabra como el medio más idóneo para la transmisión de conceptos (de ahí la mayor conceptualización de las artes que utilizan la palabra: teatro, poesía, cine), no quiere ello decir que no se pueda admitir también una transmisión de conceptos a través de cualquier otra forma artística, aunque sea a un nivel menos racionalizado y preciso y, por tanto, sobre todo simbólico”*<sup>151</sup>. Cuando Dorfles dijo esto, quizá no tuvo en cuenta a la

---

<sup>148</sup> Según José Luís Villacañas es el lenguaje despotenciado, aquel que ya no tiene energías internas para diferenciar lo persuasivo de lo engañoso.

<sup>149</sup> Cit. por SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo, “Gadamer”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 132.

<sup>150</sup> Cit. por COPLESTON, Frederick. *Sócrates y Platón. Vida, pensamiento y obra*. Colección grandes pensadores. Centro Editor PDA, S.L. n.º 1, Navarra, 2007, p. 147.

<sup>151</sup> DORFLES, Gillo, *Las oscilaciones del gusto*, Lumen, Barcelona, 1974, p. 95.

recepción artística, pues para Husserl, también un texto es un producto inacabado, en la medida que ofrece diversas visiones esquemáticas que el lector ha de concretizar<sup>152</sup>. Como decía Borges un texto está hecho de azar. “*Lo rigen los vaivenes de variables lectores*”. Pero aún sin tener en cuenta esta cuestión, creo que esa capacidad de simbolización que alega Dorfles, es lo que le da su singular valor y atractivo a las artes plásticas. Esa obra “inacabada” propiciará una mayor interacción con el espectador al que se forzará a la búsqueda de nuevos códigos, a la reflexión, a la intuición. Estará abierta, como hemos dicho, a diferentes interpretaciones, propiciará nuevas visiones del mundo, nuevas respuestas; sembrará más “dudas”. Así pues, podrá tener el mismo o más poder de sugerencia que la palabra escrita, por lo tanto será igual o más eficaz, podrá tener la misma o más significación estética.

Sartre insistió en que “*Para obtener una verdad cualquiera sobre mí, es necesario que pase por otro. El otro es indispensable a mi existencia tanto como el conocimiento que tengo de mi mismo. En estas condiciones, el descubrimiento de mi intimidad me descubre al mismo tiempo el otro, como una libertad colocado frente a mí, que no piensa y que no quiere sino por o contra mí. Así descubrimos enseguida un mundo que llamaremos la intersubjetividad, y en este mundo el hombre decide lo que es y lo que son los otros*”<sup>153</sup>. Vuelve a reivindicar la intersubjetividad otra vez, aunque, como Sartre, parte del cogito como la verdad indudable, también como el filósofo, desecha el aislamiento de la subjetividad<sup>154</sup>, pues considera que sólo el trato con el otro, en el reconocimiento que el otro hace de nuestro ser, en la presencia de su mirada, sólo así nos hacemos conscientes de nuestro propio ser, de nuestra propia realidad. Así, como hemos mencionado, el diálogo debe ser, además de con los demás, también con uno mismo, y a eso podría aludir también esta composición:

---

<sup>152</sup> PRESAS, Mario. “La recepción estética”. En XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003, p. 137.

<sup>153</sup> SARTRE, Jean Paul, *El Existencialismo es un humanismo*. Del 80, Barcelona, p. 8.

<sup>154</sup> Por eso se dedica al arte, vehículo para establecer vínculos entre las personas y también para un reconociendo externo que le permita existir -el ser-ahí heideggeriano-. Pese a que, como Beckett, se preocupa por exponer en sus imágenes la peculiar condición solitaria de la naturaleza humana y las dificultades insalvables para la comunicación; sin embargo, al comunicarse mediante su obra, contradice irónicamente aquello que afirma, constituyendo un factor de trasgresión.

a la dualidad humana, la esencial heterogeneidad del ser, tesis de raigambre kantiana. En gran parte de sus producciones, sobre todo al final de su vida, en los dibujos de la última etapa de su producción, Perelló, igual que ocurre en el caso de Marco, aludirá a la doble dimensión subjetiva de la conciencia, como hemos insinuado anteriormente.

Todo en la vida gira en torno a la oposición de dos contrarios, vida y muerte, instinto y razón, pasado y presente, yo y mundo, etc., Todo en el mundo es conflicto y contradicción. El mismo Sartre insinúa que la esencia de la relación entre las conciencias es el conflicto. Pero, como nos desvela Hauser, *“en el Romanticismo estos conflictos se convierten en la forma esencial de la conciencia (...)En nada se refleja el desgarramiento del alma romántica tan directa y expresivamente como en la figura de “el otro yo”, que está siempre presente en el pensamiento romántico y aparece a lo largo de toda su literatura en innumerables formas y variantes. El origen de esta imagen convertida en idea obsesiva es inequívoco: es el impulso irresistible a la introspección, la autoobservación maniática y la necesidad de considerarse a sí mismo constantemente como un desconocido, un extraño, un forastero incomodo. .... El romántico se arroja de cabeza en el autodesdoblamiento como se arroja en todo lo oscuro y ambiguo, en el caos y en el éxtasis, en lo demoníaco y en lo dionisiaco, y busca en ello simplemente un refugio contra la realidad, que es incapaz de dominar por medios racionales. En la fuga de esta realidad encuentra lo inconsciente, lo oculto a la razón, la fuente de sus sueños ilusos y de las soluciones irracionales para sus problemas. Descubre que “en su pecho habitan dos almas”, que en su interior algo que no es él mismo siente y piensa, que lleva su demonio y su juez; en suma, descubre los hechos básicos del psicoanálisis”*<sup>155</sup>.

El tema de la otredad, siempre presente en la obra de Perelló y de Marco. En esta ocasión se visualiza en dos figuras que dialogan, en otras es la máscara quien la desvela, pero en otras ocasiones ésta cuestión no será tan explícita, aunque siempre asomará en su plástica existencial. También Antonio Machado, insistió en esta alteridad: *“Lo otro es el otro, aquel otro que está frente a mí, pero es también la otredad que en mí surge, incurable, que en mí funda anhelos*

---

<sup>155</sup> HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte* (Vol. II). Guadarrama, Madrid, 1969, p. 366-367.



*de diferencia, y que me obliga a contemplar a los demás en esa otredad, a ver en mí y en todas otras posibilidades. La paradoja alcanza toda su dimensión en la creencia (poética) de que ser uno no es sino tomar conciencia de tal otredad (...) Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien nuestro. Sin salir de mí mismo noto que en mi sentir vibran otros sentires, y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada (...) Para expresar mi sentir tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya mucho menos mío que mi sentimiento. Por de pronto, he tenido que adquirirlo, aprenderlo de los demás. Antes de ser nuestro, porque mío exclusivamente no lo será nunca, era de ellos, de ese mundo que no es objetivo ni subjetivo, de ese tercer mundo en que todavía no ha reparado suficientemente la psicología, del mundo de los otro yo”<sup>156</sup>. Ya en el periodo ilustrado, en el XVIII, Rousseau había denunciado el enfrentamiento entre mentira y verdad; la dicotomía entre la opacidad de lo real y la transparencia ideal, la dualidad entre el ser y el parecer, ese desgarramiento entre lo que el hombre querría hacer y lo que verdaderamente hace, como núcleo del malestar moderno. Desvelando la imposibilidad de relaciones transparentes de comunicación con los otros, debido a la competencia social, a la alienación del trabajo y al poder. La máscara social y externa como ocultación de la verdad natural e interna será el leitmotiv de su predicación moralista.*

Perelló intentará encontrar símbolos y metáforas que representen los estados de la conciencia, penetrar por detrás de las máscaras, que Rousseau llamaría “encubridoras” o “mentirosas”, que no dejan atisbar la substancia del ser. Penetrará en su interioridad desesperadamente, para huir de la desesperanza, para encontrar rastros, vestigios de lo humano que le conforten y le impulsen. No busca pruebas de la existencia de Dios, busca a Dios dentro de sí, una nueva perspectiva de la existencia, una nueva ilusión esperanzadora, algo que le impulse a la acción.

Se ha dicho que el artista “*camina por la cuerda floja*” (Melchori); esta entrega a su yo subjetivo, le obliga a un aislamiento, que pone a riesgo su salud mental. A nuestro escultor, esta actitud también le ha costado numerosas crisis emocionales, que añadidas a sus problemas de salud, sobre todo, a partir de los

---

<sup>156</sup> Juan de Mairena. XLIV. En MACHADO, Antonio, *Prosas Completas*, Espasa Calpe, Madrid, 1988.

años ochenta, cuando se le detecta una enfermedad incurable (que será la que acabe con su vida), afectarán decisivamente a su obra. Una obra donde se equilibran los dos impulsos de signo contrario que, según los psicólogos, sostienen la mente humana: la voluntad de morir y la de vivir. En su caso, siempre prevalecerá el segundo, la simplicidad y la espiritualidad de la escultura de ésta época en que concibe su *“Diálogo”* será fruto de una huída del mundo de la apariencia sensible, será resultado de una fructífera conversación con su sombra, con quién mantiene una buena comunicación intelectual, un cierto entendimiento alentador. Sus formas serán poesía sublime, que, como las esculturas de Giacometti, crearan el vacío, a partir de lo lleno<sup>157</sup>. Son capaces de crear ausencia, donde hay presencia, contenido; son capaces de crear silencio, donde hay una voz con mucho que decir, dejar espacios espirituales para propiciar el diálogo, espacios para la reflexión, como los paisajes de Marco, territorios de silencio para escuchar y escucharse. Porque nuestro escultor siente tanto el ser como los más profundos pensadores, aquellos que, como Schelling, saben que pensar es saber dejar para más tarde, saben esperar en medio de las palabras, en lugar de agitarlas, sin rigor. Esos vacíos, esos intervalos, para la meditación, para la abstracción, serán ámbitos, como los que hablábamos anteriormente, de conciencia.

Precisamente John Zerzan desvela en su artículo *“La catástrofe del posmodernismo”*, como la actitud posmoderna, ha intentado borrar a la persona y el poder de la conciencia para dar forma a un yo; también como ha intentado subvertir otro de los principios centrales del humanismo, el poder del lenguaje para configurar el mundo. Asimismo, Zerzan cita a Fred Dallmayr, que advierte que las primeras víctimas de esta posición son la reflexión y el sentido de los valores, al reconocer el extendido atractivo del antihumanismo contemporáneo. Así pues, Perelló intentará reivindicar la conversación como actividad desalienante, en una época donde los intelectuales son despojados de sus palabras, en la que se quiere despojar al arte su capacidad de advertir, de denunciar sobre los entornos semantizados por el poder corrupto, de desvelar la verdad; de esa capacidad de redención que reclama Manuel Ángel Conejero:

---

<sup>157</sup> Sartre dirá sobre Giacometti: *“Amasando el yeso, crea el vacío a partir de lo lleno”*.

*“No veo más humanismo que no sea el del arte, reordenando el máximo desorden, la entropía terca que hemos organizado entre todos, en un modelo social que tiene más de pantomima que de modelo en sí mismo... Por fin algo de verdad en el sistema, por fin los corruptos se desenmascaran, se quitan la careta hipócrita y suenan a verdad, suenan a arte...”<sup>158</sup> Y añade “el arte siempre redime, siempre advierte, aunque sea producto de la “caridad” de los poderosos”<sup>159</sup>. Ante la crueldad de los modelos neoliberales, solo queda la vuelta a un humanismo casi radical, al arte, el único ámbito de verdadera libertad, según Flaubert.*

---

<sup>158</sup> CONEJERO, Manuel Ángel, “El humanismo perdido, y no re-ganado: El arte como solución de esa entropía”. En AA. VV. *Contrastes*. Contrastes culturales, nº 25, Valencia, dic.-enero, 2003, p. 14.

<sup>159</sup> *Ibíd.*, p. 17.



## 1.6. Lo irónico.

“*Enfrente lo terrible hasta hacerlo risible*”<sup>1</sup>. Beckett.

Según Valeriano Bozal, la ironía es el instrumento por excelencia de la modernidad, o sea del romanticismo hasta nuestros días<sup>2</sup>. La ironía, como juego de reflexión, como engranaje de verdad, como bisagra a nuevas realidades, como artificio de libertad, es elemento imprescindible en el arte, en la vida; y siempre estará presente, de una u otra manera en las obras de Marco y de Perelló. Una ironía que no tiene por que ser siempre cómica, es más la mayoría de las veces dejará entrever en su trastienda, el drama que acompaña a lo siniestro.

Como señala María José de los Santos, “*la ironía jamás ha sido el paredón donde van a morir los cobardes. Es posible que a la parodia se le conozcan tratos con los cobardes. A la ironía, no. Si alguien se acerca a ella en busca de salvaguardia, ansiando una dosis de amnesia, obtiene, en cambio, el don de la clarividencia. Aquel que más ironice será aquel que mayor conciencia tenga*”<sup>3</sup>. Así las obras de Perelló y Marco que, como Nietzsche aman lo profundo, también destacarán por su gran dosis de ironía, como las obras Lüpertz, Baselitz o Immendorf; como la literatura atemporal de Cervantes, Lope, Quevedo, Wilde, García Márquez o Inclán; como los textos posmodernos de P. Hanke o Milan Kundera o los films de Wenders, Tanner o Jarmusch; en definitiva, de todo autor que se precie. También Gómez de la Serna insiste: “*Toda obra tiene que estar ya descalabrada por el humor, calada por el humor, con sospechas de humorística; y si no, está herida de muerte, de inercia, de disolución cancerosa*”<sup>4</sup>.

En el caso de Marco, empleará el lenguaje irónico como un arma arrojadiza, que incluso se plasma en los títulos que utiliza, sobre todo en las obras que dedica a la Iglesia, como “*Guardan el tesoro de su castidad*” o “*Espinas y pedrería*” (nº 86 y 87); o al poder como “*Muñecos de papel*” o “*Guiñol*” (nº 106 y 9), donde la crítica se convierte en una reprobación satírica y mordaz pero disfrazada de humor, en una provocación inteligente, una disimulada verdad, hábil, sagaz, ingeniosa, punzante. Opuesta al lenguaje cínico, antipático, traicionero y perverso que tantas veces oímos a

<sup>1</sup> BECKETT, Samuel, *Obra poética completa*. Poesía Hiperión, Madrid, 2000, p. 177.

<sup>2</sup> BOZAL, Valeriano, “Estética y modernidad”. En XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003, p.442.

<sup>3</sup> DE LOS SANTOS AUÑÓN, Mª José, *Neoexpresionismo alemán*. Nerea, San Sebastián, 2004, p. 79.

<sup>4</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, Guadarrama, Madrid, 1975, p. 204.

los políticos, a los militares y a los predicadores, representantes de ese poder al que Marco intenta crispar los nervios, como lo hicieron y lo intentan hacer hoy las vanguardias, antes de convertirse en Academias. Y utiliza este lenguaje audaz no sólo en sus dibujos (que se muestran como una válvula de escape a sus enojos, como una catarsis<sup>5</sup>, pero que no salen a la luz); también en óleos de semejante carga crítica que son expuestos al público, como *“Meditación práctica”* (nº 27), *“No se puede eclipsar el sol con una vela”* (nº 110), *“Rebuscadores de basura”*, *“Vendimiadores emigrantes”*, *“Ramera”* (nº 2), *“Con la razón auestas”*, *“Démoste gracias señor”*, *“Mas bien tiene frío”*, *“Vía crucis”*, *“A pesar del progreso”* (nº 30), *“Naturaleza muerta”* o *“Gran Burdel”* (nº 126). Una actitud que puede traerle además de menos ventas, también problemas y antipatías, pues como prescribe Uwe Japp, *“quien se lanza al “Mar de la ironía” lo hace, en palabras de Klaus Honnerf, (...) “sin esperar que al otro lado de ese mar exista siempre una tierra firme de la identidad” Allí, el irónico se mueve, resiste, como un Leviatán, o naufraga”*<sup>6</sup>.

Este insurrecto sempiterno que desafía al mundo, el despertador de conciencias, el combatiente poseedor de *mètis*, lanza su bomba virtual contra los pilares de la sociedad neocapitalista, como lo hacía aquel otro pelirrojo anarquista, Gregory, que Chesterton describe en *“El hombre que fue jueves”*. Espera el momento oportuno, el *Kairos*, y golpea, porque *“Cuando el desafuero social engendra monstruos devoradores y sacralizados, sólo la ironía es arma útil para el combate...”*<sup>7</sup>. Y es que el claro significado político de la experiencia estética, que como insinuó Marcuse, nos introduce en un modo de sentir y pensar alternativos. Nuestro artista todavía cree en esa capacidad libertadora del arte, al igual que creadores de parecido sentir como Richter que se muestra partidario de *“valorar la pintura como acto de fe, como forma más elevada de esperanza y como el único recurso aún capaz de sacudir la conciencia de un espectador entrenado, embrutecido”*<sup>8</sup>.

También Martín Perán distingue al arte como territorio natural de la ironía y, en su lugar la política como el escenario cínico por naturaleza. *En efecto, lo artístico, gracias a su licencia para tratar con lo paradójico y lo fragmentario es el lugar donde*

---

<sup>5</sup> Entendiendo catarsis no sólo cómo alivio, sino también como modo de conocimiento, de clarificación o esclarecimiento.

<sup>6</sup> Cit. por DE LOS SANTOS AUÑÓN, M<sup>a</sup> José, *Neoexpresionismo alemán*. Nerea, San Sebastián, 2004, p. 86.

<sup>7</sup> VALCÁRCEL, Isidoro, “La ironía previa”. Óscar Mora. *Recuerdos de una impresión (románticamente fría)* (Catálogo exposición Espai d’Art “La Llotgeta”). CAM, Valencia, Del 14 de octubre al 13 de Noviembre de 2003, p. 69.

<sup>8</sup> DE LOS SANTOS AUÑÓN, M<sup>a</sup> José, *Neoexpresionismo alemán*. Nerea, San Sebastián, 2004, p. 82.

la ironía puede desplegar su arsenal con mayor eficacia, mientras que el discurso político ordinario, instruido en la persuasión y la retórica, es aquel que cínicamente defiende con indiferencia unos valores u otros en función del auditorio y el mercado.

La ironía es una actitud para garantizar la distancia crítica que permita soportar lo complejo”<sup>9</sup>. Y cuando hablamos de escenario cínico, hablamos del territorio de la mentira, tema que también Marco ha tratado en sus obras como podemos ver en aquellos donde la máscara es la protagonista como “**Hipocresía**” o “**Mascarada**” (nº 128 y 127). José Vicente Selma ha argumentado que “*Mientras la mentira –en la cual también se da un contraste entre lo literal y su significado, entre lo obvio y lo oculto– pretende engañar a su receptor –y en caso extremo al mentiroso mismo–, la ironía adquiere sin embargo su especificidad en que es transparente para el iniciado; no oculta su significado, invita a descifrarlo, eso sí, con inteligencia, distancia y sensibilidad*”<sup>10</sup>.

El uso de la ironía es como un juego con el espectador con el que Marco siempre ha mantenido una complicidad, un juego de reflexión que, como insinúa Schoentjes, “*al poner las cosas a distancia, las pone en entredicho; fiel a su etimología, esta ironía pregunta. Inútil sería precisar que la pregunta que plantea nunca será oratoria*”<sup>11</sup>. La ironía, en palabras de Robert Musil, “*debe surgir desnuda del contexto mismo de las cosas, es una simulación transparente, que deja entrever un camino paralelo de lectura opuesto al texto literal, pero al que éste no invita precisamente por la visibilidad de las señales*”<sup>12</sup>.

Así pues el pintor utilizará la ironía y el ingenio, muchas veces como arma contra la dictadura y contra la deshonestidad burguesa, en una época donde no se podían decir las cosas abiertamente, como juego, cargado de riesgo, como ha prevenido Umberto Eco: “*ironía, juego metalingüístico, enunciación al cuadrado. De manera que si, con la moderna, no comprender el juego es rehusar a él, con la posmoderna, se puede no comprender el juego y tomar las cosas en serio. Ésta es la cualidad (el riesgo) de la ironía. Siempre hay gente que se toma en serio el discurso irónico*”<sup>13</sup>. Su lenguaje

---

<sup>9</sup> PERÁN, Martín, “De ironías y cinismos”, Óscar Mora. *Recuerdos de una impresión (románticamente fría* (Catálogo exposición Espai d’Art “La Llotgeta”). CAM, Valencia, Del 14 de octubre al 13 de Noviembre de 2003 p.69.

<sup>10</sup> SELMA, José Vicente, “La ironía como actitud y estrategia: una estética paradójica”, *Cimal. Arte internacional*. Cimal, nº 35-36. Valencia, octubre de 1988, p. 6.

<sup>11</sup> SCHOENTJES, Pierre, *La poética de la ironía*. Cátedra, Madrid, 2003, p. 265.

<sup>12</sup> Cit. Por SELMA, José Vicente, “La ironía como actitud y estrategia: una estética paradójica”, *Cimal. Arte internacional*. Cimal, nº 35-36. Valencia, octubre de 1988. p.7.

<sup>13</sup> ECO, Umberto, Apostillas al “Nombre de la rosa”, Lumen, Barcelona, 1988, p. 78.

irreverente se nos muestra como un símbolo de libertad a través del cual, como Duchamp, nos invita a reconsiderarlo todo. Como afirma Jankelevitch “*La ironía es un pudor que, para tamizar el secreto, recurre a una cortina de bromas*”<sup>14</sup>. “*La ironía es estar suspendido libremente sobre la propia vida*”, “*el juego infinitamente ligero con la nada*”. “*la ironía caprichosa y omnipotente, de forma similar al chiste, posee la violencia del desorden y la destrucción*”<sup>15</sup>. “*La risa es el peor enemigo del poder*” dirá Eco.

Aunque no es fácil de encontrar en el arte contemporáneo, entre otras cosas por la falta de compromiso a la que conduce la servidumbre del mercado, no faltan ejemplos de obras donde aparece la ironía, pero la veremos sobre todo en prácticas artísticas de crítica y denuncia o en aquellas que se presentan directamente como formas de antagonismo político, formas de lucha democratizadora, activismo cultural políticamente comprometido, como el de muchos artistas pop, de acción y sobre todo en muchos expresionistas; lo vemos en el Equipo Crónica, en los Cobra, en Vostell, Mendieta, Oticia, Clark, Brisley, Lüpertz o Baselitz, pues, como señala Vilar, “*la ironía es quizás el más sofisticado y democrático modo de comprensión que está a nuestro alcance*”<sup>16</sup>, un filósofo que cree que el arte debe fomentar identidades democráticas: “*los artistas deben tomarse muy en serio las sinrazones del mundo y transfigurarlas en las razones del arte*”<sup>17</sup>.

Pero, en muchas de estas realizaciones, tras lo cómico trasciende una deprimente sensación de tragedia, como ocurría con Picasso, Goya o Solana. Marco mantiene una tensión entre el disgusto hacia el mundo y la pasión por la vida, o como diría Gramsci, entre el “*pesimismo de la inteligencia, optimismo de la voluntad*”<sup>18</sup>, porque según Kierkegaard, “*cualquier actitud vital estética es, en el fondo, desesperación; cualquiera que viva estéticamente, esta desesperado, igual da que lo sepa o no; tales naturalezas tienen una inquietante capacidad para engañarse a sí mismas*”<sup>19</sup>. De hecho, los más grandes cómicos, como Keaton, Lloyd o Chaplin, con su particular manera de ver el mundo, fueron los críticos más feroces al sistema, porque cuanto más ama uno la vida, como la aman los artistas, más repudian las injusticias que la denigran. Así, en los

---

<sup>14</sup> JANKELEVITCH, Wladimir, *La ironía*, Taurus, Madrid, 1982, p. 286.

<sup>15</sup> SEDLMAYR, Hans, *La revolución del arte moderno*. Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990, p.65.

<sup>16</sup> VILAR, Gerard, *Las razones del arte*. A. Machado, Madrid, 2005, p.251.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 253.

<sup>18</sup> Cit. por PERIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*. A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 164.

<sup>19</sup> Cit. por SEDLMAYR, Hans, *La revolución del arte moderno*. Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990, p. 65.



largometrajes de Chaplin el humanismo aparece de forma sublime, su crítica a la sociedad capitalista es brutal, también al fascismo, como en “*El gran dictador*”, donde emplea sabiamente un lenguaje cargado de un característico simbolismo, como por ejemplo esas *espigas* al viento que se muestran y que, como él mismo aclaró, significan la liberación del hombre de la tiranía.

Según Valeriano Bozal, tanto lo grotesco como lo patético “*son las formas en que lo sublime aparece*”<sup>20</sup>; así entenderíamos lo sublime, como aquello tan elevado y de valores tan profundos, que no se puede representar plásticamente, y que se destila, por ejemplo en diferentes obras tragicómicas de Marco como en sus obras “religiosas” o en sus sarcásticas *Bestias humanizadas*, por ejemplo. Precisamente esa habilidad de encarnar lo irrepresentable, eso que sólo puede ser imaginado, es para Lyotard, muestrario de valor estético. También De los Santos Auñón incide en esta cuestión calificando al humor como “*una de las formas más sublimes y “negras” de expresión*”<sup>21</sup>. Nos dice Calvo Serraller que Susan Sontag “*resume las estrategias silenciosas del arte de vanguardia en dos modelos: el patético, expresionista y apocalíptico, que hace paradójicamente tronar la conciencia, y el irónico, donde se emplea la discreción evasiva, que hurta el cuerpo del conflicto y, con humor, retrae cada vez más la altisonancia significativa de lo artístico. Vamos: por un lado, Picasso, y, por otro, Duchamp, ambos con sus respectivas huestes de pugnaces seguidores*”<sup>22</sup>. Pues bien, podríamos decir que Marco utilizaría ambos recursos, combinando en muchas de sus obras drama y parodia.

Es común en el arte, tomarse, como dijo Johan Huizinga, los mitos más sagrados “*con una pizca de humor*”<sup>23</sup>. De hecho las más grandes obras de la literatura nacional han introducido lo cómico, junto con lo trágico, como “*El Quijote*” o la novela picaresca de Quevedo o Lope, en las cuales se ha tocado los fundamentos últimos de la condición humana, alcanzando, a través de esas profundas manifestaciones del espíritu, como lo hicieron los dramaturgos de la antigüedad, el absoluto; convirtiéndose así en auténticos profetas del *ethos* de su pueblo. De hecho, como señala Bozal, los modelos cómicos o satíricos han tenido una presencia y difusión mucho mayores que los modelos de belleza y la mayoría de las veces han tenido un afán reformador y censorio más o menos

---

<sup>20</sup> BOZAL, Valeriano, *Goya y el gusto moderno*. Alianza Forma, Madrid, 1994, p. 49.

<sup>21</sup> DE LOS SANTOS AUÑÓN, M<sup>a</sup> José, *Neoexpresionismo alemán*. Nerea, San Sebastián, 2004, p.78.

<sup>22</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, *Columnario*. Galaxia Gutenberg, p.166.

<sup>23</sup> Cit. por KUSPIT, Donald, *Signos de psique en el Arte Moderno y Posmoderno*. Akal, Madrid, 2003, p. 232.

velado. A través de “gags” cómicos, como lo hacían los juglares en la Edad Media, el comediante puede decir las verdades a la cara, puede desacralizar lo más santificado, utilizando la gracia y el doble sentido puede denunciar credos e injusticias y a la vez transmitir gratitud a la vida, poéticamente.

Pérez Sánchez, cuando habla del “Arte Normativo”, siempre comprometido con la vida, incide en la necesidad del humor que propicia una “*higiene mental*” y “*sirve para mantener cierta distancia*”<sup>24</sup> con lo que se dice, así como de los artistas satíricos “*que destruyen los falsos valores, si sus sátiras van al corazón de la falsedad*”<sup>25</sup>, podríamos tomar como ejemplo de estos artistas a Albert Boadella, que ha intervenido y participado en la evolución política y social de nuestro país, ejerciendo, justamente, el papel de humorista, no el de adulador, sino el del comediante que pone el dedo en la llaga, que sitúa al espectador (y a la sociedad) ante un espejo no del todo placentero, que se hace eco de la conciencia que muchos quisieran esconder, que rompe tabúes y hace de revulsivo. El mismo papel que asume nuestro artista en algunos de sus trabajos como “*Gran Burdel*” o “*Mosaico ibérico*” (nº 126 y 89), donde se muestra satírico y mordaz, hiriente, entrando prácticamente, por la desproporción y la ponderación, en la categoría estética de lo grotesco, como los “*Caprichos*” de Goya. Su “*Bestiario*”, incluso, con esa forma de ver el mundo, en que deforma y distorsiona la realidad para presentarnos la imagen real que se oculta tras ella, podríamos calificarlo incluso esperpéntico, como las novelas de Valle Inclán<sup>26</sup>. Crea un mundo mítico e intemporal donde domina la irracionalidad, la violencia, la lujuria, la avaricia y la muerte, a la manera de las “*Comedias bárbaras*”, las “*Divinas palabras*”, “*Luces de Bohemia*”, o el todavía más dramático “*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*”. Vemos como utiliza la parodia, humaniza los objetos y los animales y animaliza o cosifica a los humanos, personajes que se muestran incluso como marionetas, como en el “*Guiñol*” (nº 9) o en “*Muñecos de papel*” (nº 106), en una crítica brutal a la deshumanización. En su serie “*Mascaras naturales*” (nº 160, por ejemplo), sus personajes cuyo rostro está oculto, fundido, ensamblado con una máscara, son completamente cáusticos y esperpénticos, como salidos de un “*Martes de Carnaval*”.

---

<sup>24</sup> Alerta muy oportunamente como los “*políticos se ríen poco*”.

<sup>25</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Alianza Forma, Madrid, 1993, p. 96.

<sup>26</sup> Dice Agustín García Calvo que: “*la obra de arte no es una reproducción de la realidad, sino que es una realidad: una nueva cosa, un objeto de creación, un objeto artificial precisamente por oposición al objeto natural. Artista, poeta, quieres decir, por encima de la sensibilidad, la fuerza expresiva y otras sutilezas, creador, inventor, trovador o encontrador de lo no existente antes, ni siquiera sospechado, ni buscado por él*”.

En el caso de Perelló la ironía será más sutil, como vemos en sus paradójicas series de *“Besos”* o *“Prostitutas”*, que contienen también una gran carga simbólica y crítica, siendo patente su contrasentido. También nos resultan paradójicas sus obras religiosas, nos parece incongruente que un escultor agnóstico aborde este tipo de realizaciones, si no conocemos (como analizaremos más tarde), el verdadero sentido humanista de estas producciones que van más allá de lo dogmático, para entrar en lo trascendente, al fin y al cabo, como señala D’Angelo, la ironía, concepto central de la estética schlegeliana y de gran parte del romanticismo alemán, es una forma de “mostración del infinito”<sup>27</sup>. Perelló también entiende la ironía como la entendía Schlegel, como forma de la paradoja, como modo de autoconciencia y de control del artista, el cual no se deja subsumir ni en el entusiasmo incontrolado, ni en el escepticismo absoluto; como ficción involuntaria y reflexiva, *“no debe engañar a nadie, excepto a quienes la consideran un engaño”*<sup>28</sup>. Para Schlegel la ironía será agilidad...”*contiene y suscita un sentir la indisoluble oposición entre lo incondicionado y lo condicionado, entre la imposibilidad y la necesidad de una comunicación perfecta*”<sup>29</sup>. Según Novalis, esa ironía a la que se refiere Schlegel, la ironía socrática, que contrapone a la retórica, contendría la presencia veraz del espíritu, el rasgo de sagacidad, es una expresión de genialidad, pues disuelve todos los valores, una fatuidad que sólo juega con sí misma y deja que perezca toda realidad. Sería señal de agudeza, el “Witz” del que hemos hablado anteriormente, el oscuro y desconocido poder del “genio” (Schlegel).

Por este carácter filosófico (dice Schlegel que la filosofía es la verdadera patria de la ironía), la ironía, será considerada por románticos como Solger el *“verdadero lugar del arte”*<sup>30</sup>, concepción que se ha mantenido hasta nuestros días, pues como subraya Müller: *“la ironía expresa “todo el secreto de la vida artística”, es “la revelación de la libertad del artista o del hombre”*<sup>31</sup>. Por otra parte, y teniendo como referente sus cristos, sus dioses humanizados, los hombres que sufren, es más usual en la obra de Perelló lo que se podría llamar la ironía-trágica, que para D’Angelo, es la

---

<sup>27</sup> D’ANGELO, Paolo, *La estética del romanticismo*. Visor, Madrid, 1999, p. 92.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 127.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 131.

<sup>30</sup> *Ibíd.* p. 132.

<sup>31</sup> *Ibíd.*

“manifestación más alta” de la ironía: “ no sólo hay ironía en Aristófanes, también en Sófocles”<sup>32</sup>.

Por un lado, es insólito como un artista que no es religioso es capaz de meterse en la piel de un personaje como Jesús de Nazaret y hacerlo con tanta sinceridad y veracidad, como vemos en su obra cumbre “*Las siete palabras*” (nº 93 a 95 y 99 a 103). También resulta sorprendente la forma en que entiende Perelló a esta figura histórica a la que humaniza totalmente. Para él, Cristo es el paradigma del hombre que sufre, del hombre angustiado que soporta la cruz de la existencia, que grita torturado por la duda y la desesperación, acusando a Dios, a su padre, por su abandono. Por ser una época similar a la que le toca vivir a nuestro creador, que habita también en una sociedad enferma, el grito de Perelló (pues en realidad él es el crucificado), es similar al grito de desesperación del hombre romántico, que vive sumido en un profundo pánico como consecuencia de la pérdida de una cosmovisión religiosa, cuando se ha producido la escisión con Dios, la separación de lo finito-infinito. El hombre decepcionado por el fracaso de la revolución burguesa y las consecuencias de la revolución industrial; el hombre que vaga en un mundo inhóspito, injusto y cruel, cuando se ha consumado la ruptura con la sociedad (dualidad hombre-sociedad: libertad individual colisiona con la de los demás. Subjetividad). Cuando se ha consumado la escisión del hombre con su interior (sentimiento y razón). Pero sin embargo, esta tragedia, irónicamente, es también por una parte, y tal y como reclamaba Nietzsche, afirmación de la existencia, aún en sus aspectos más dolorosos; y por otra parte, reclamo de libertad. Esa libertad que encarna la figura de Cristo. El ser que escapa de la alienación del resto, a través de la resurrección, de la transfiguración en el madero ascensional; el hombre entero y auténtico al que aspiran los románticos. Es pues el drama, un canto a la salvación, a la recuperación de la dignidad humana pisoteada, a la existencia. Cristo es aquel que se opone al individualismo, a la alienación, a la injusticia del capitalismo; a la decadencia de la ideología burguesa. Es un grito a la liberación que subraya la misión social de arte que reclamaron los románticos, una función de “autoconciencia de la evolución de la humanidad” en la “lucha por la liberación”. Pero irónicamente, esta reflexión, parece que se aleje de la sabiduría socrática que reclama, acercándose a aquella del filósofo enloquecido que lanza su subjetividad al viento del lenguaje, que reclamaba Foucault. Sus formas, antiacadémicas, también alejadas de cualquier norma o moda, son una

---

<sup>32</sup> Ibíd. p. 134.

lucha contra lo establecido. Frente a los pensadores posmodernos que hemos citado antes, al servicio del sistema, que anuncian la muerte del arte, la muerte del hombre, Perelló anuncia la resurrección de lo humano, el esteticismo artístico como religión, como única vía de salvación individual frente a un mundo condenado a la descomposición, tal y como reclamaron filósofos como Lukács, muy influidos por lo romántico. Como señala Arnold Ruge, “*el romanticismo tiene sus raíces en el tormento del mundo, y así se encontrará un pueblo tanto más romántico y elegíaco cuanto más aciagas sean sus condiciones*”<sup>33</sup>. Lukács dirá: “*la sociedad se ha convertido en una segunda naturaleza que arroja la existencia de los individuos al extrañamiento y a la alienación. Frente a esa realidad, “la novela intenta descubrir y construir configuradoramente la oculta totalidad de la vida” (...) toda forma es disolución de una disonancia básica de la existencia*”<sup>34</sup>. Las formas de los cristos de Perelló se desgarrarán, se espiritualizarán para que sea la luz, la razón la que triunfe, frente a la sinrazón del mundo. El hombre no desaparece, renace, como destacó Nietzsche, el arte es una “transfiguración” de las apariencias, es una intensificación de la vida, es el estimulante más poderoso de la vida (frente a la noción de arte como calmante, como sedante y narcótico, de Schopenhauer)<sup>35</sup>.

Sería similar esta concepción de Cristo a la parábola que el mismo Nietzsche hace de la muerte de Dios, que tiene un carácter liberador, pues tal acontecimiento no nos conduce a un mundo limitado, sino que abre nuevas posibilidades al hombre y hace del arte una forma de cambiar el mundo como sugirió Foucault. Como para los románticos, el arte de la desilusión, paradójicamente, se puede erigir en un reclamo de libertad, de humanidad, de vida. Un arte que sirve de estímulo, que nos proyecta hacia el más allá, hacia el futuro. Al fin y al cabo, como resalta Vygotsky, “*el arte introduce los efectos de la pasión, quebranta el equilibrio interno, modifica la voluntad llevándola en una nueva dirección y agita sentimientos, emociones, pasiones y vicios sin los cuales la sociedad entraría en un estado inerte e inmóvil. El arte pronuncia la palabra que*

---

<sup>33</sup> Cit. por HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte* (Vol. II). Guadarrama, Madrid, 1969, p.359.

<sup>34</sup> VILAR, Gerard, “Georg Lukács”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p.186.

<sup>35</sup> CASTRILLO, Dolores y MARTÍNEZ, José, “Las ideas estéticas de Nietzsche”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 365.

*andábamos buscando y hace vibrar la cuerda que estaba tensa pero muda. Una obra de arte es el centro de atracción, como la voluntad activa de un genio*<sup>36</sup>.

Inciendo en el carácter irónico de los cristos de Perelló, hay que reseñar el hecho de que, como hemos insinuado el escultor agnóstico se decida a profundizar en un personaje “religioso”, precisamente, por la inclinación que siente hacia él. En una época en que nuestro artista está atravesando una grave crisis anímica y de salud, pues le acaban de detectar una grave enfermedad, que, como hemos dicho, con el tiempo, será la causante de su muerte, se decide a introducirse en un personaje, con el que se siente muy identificado, con su sufrimiento, con su vicisitud; aun a sabiendas de que puede salir perjudicado emocionalmente. Sin embargo, le ocurre todo lo contrario, la práctica artística se convierte en un alivio, en un instrumento de lucha por la existencia. La transformación de los afectos, que conlleva la respuesta estética, se transforma en catarsis que culmina con la descarga liberadora de emociones. Descarga de energía nerviosa que hace que los efectos dolorosos y desagradables de la tragedia se transforman en sus opuestos. Como señala Müller-Freienfels: *“Pese al carácter deprimente de la emoción trágica, “en su conjunto constituye una de las cotas más elevadas que puede alcanzar la emoción humana, porque la conquista espiritual del dolor e el pesar profundo genera un sentimiento de triunfo que no tiene parangón”*<sup>37</sup>. También para Schiller esta emoción se basa en la dualidad de la impresión trágica. Para Lessing la catarsis será la acción moral de la tragedia<sup>38</sup>. Las obras de Perelló, actúan como bálsamo que cura, como reclamaba Schopenhauer, como técnica para mitigar el sufrimiento y eludir la frustración del mundo exterior que subraya Freud; pero la vez, también contentarían a Nietzsche, opuesto a esa concepción del arte como calmante, como narcótico, pues paradójicamente, sus obras también son objeto de reflexión, hacen pensar; además de curar, incendian. Esa es la misión de la ironía.

---

<sup>36</sup> VYGOTSKY, Lev, *Psicología del arte*. Paidós, Barcelona, 2006, p. 305.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p.262.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 263.

“*Prostitutas*”. (Imagen nº 49. Perelló)



“*El arte es un parásito aborígen de la piel de la primera serpiente*”<sup>39</sup>. León Bloy.

Dice Sabato que tanto romanticismo y existencialismo son movimientos femeninos. También ambos movimientos apuestan por la dignidad de la mujer, al denunciar la hipocresía de la sociedad y todas las formas de sometimiento. Los románticos, con su interés por lo trágico, lo arriesgado y lo prohibido, abordarán el tema de la mujer fatal o la prostitución, como en este caso hace Perelló, evidenciando un interés por reivindicar la figura de la prostituta, que evidencia el proceso de reificación de la sociedad y como la mercancía impregna toda cultura. Igual que los románticos, se siente atraído e incluso identificado con la marginalidad, la soledad, de estas mujeres, víctimas de un mundo inmisericorde, donde todo se compra y se vende, donde todo tiene un precio; donde todos somos mercadería barata, artículos perecederos, existencias etiquetadas con inminente fecha de caducidad. Sería como el “héroe moderno” que describe Jarque, cuando habla de Baudelaire, que “*se ve penetrado por la fatalidad histórica pero halla enclaves desde donde resistir*”. Jarque menciona

---

<sup>39</sup> Cit. por SANZ CARRERA, Rafael, “*¿El arte moderno?*”. En blog “*Tan-gente*” ([rsanzcarrera.wordpress.com/2008/10/06/el-arte-moderno/](http://rsanzcarrera.wordpress.com/2008/10/06/el-arte-moderno/)).

varios enclaves como los que personifican las gentes de la calle, los traperos, los pobres, las viejas, los marginales, los criminales, las prostitutas, la *bohème*, frente a la solemnidad de los altos cargos políticos y la pompa militar que son alegorías del sujeto autoalienado. Para Baudelaire heroína será la prostituta y la mujer en general, casada, viuda, doncella o incluso muerta<sup>40</sup>.

Estas dos mujeres, que realiza a finales de los años setenta, de cuerpos desgarrados, vejados, aparecen sentadas dignamente, como Babilonia la grande, madre de todas las ramera, lo hace sobre una bestia bermeja. Sus piernas se abren para mostrar el código de barras impreso entre sus piernas, para mostrar un sexo que, irónicamente, es signo de placer y de displacer, de deseo y de temor, de amor y aversión, de vida y de muerte. Esta duplicidad de significados (otra vez la doblez), se patentiza con la eliminación de los pies, símbolos del alma o de la fuerza de ésta, que contrasta con su posición erecta, que es símbolo de elevación. Los pies están conectados con la sexualidad, y su mutilación evidencia una sexualidad mutilada, también significa reducir el alma a la impotencia, por eso Tifón amputo los pies a Zeus. Son almas que luchan por ascender, pero a las que no se les deja. Símbolos del pecado, del pueblo pecador; pero también samaritanas del sexo, hijas de la santa Magdalena. Meretrices de alma limpia que, como dijo Cristo, nos preceden a todos, a los hipócritas, a los fariseos, en el reino de los cielos. Es patente pues el conflicto que rompe las formas, que desintegra los rostros, para que, debajo de los dictados moralizantes y las apariencias asome la verdad, la realidad, la naturaleza vital, como ocurre con las *Tres gracias* de Saura, las *Demoiselles* picasianas o las mujeres que aparecen en las películas de Buñuel, donde se articula agresividad y seducción. Figuras heterodoxas en un mundo heterodoxo, que muestran su tragedia. La tragedia en dos partes: tragedia en sí y el resto, todo lo que no se da en la obra, aquello que emana de ella, lo siniestro, el silencio del que habla Vygotsky que las envuelve, que rellena sus grietas, sus aberturas, sus cicatrices. Esa

---

<sup>40</sup> Según Jarque: “*Es aquí donde más claramente se percibe el carácter ambivalente del heroísmo que Baudelaire atribuye a la modernidad. Para él, la mujer es el emblema de la animalidad. Su ingreso en la civilización depende del maquillaje, del artificio: de la prostitución. O del fetichismo, con todas sus adherencias de carácter sado-masoquista*”. JARQUE, Vicente, “Charles Baudelaire”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 328.



atmósfera, ese aire imperceptible, que llenan los espacios dentro y alrededor de los personajes, están cargados de lirismo, de una música sombría y desasosegante. Para Nietzsche, el arte trágico, nace de la dualidad de lo apolíneo y lo dionisiaco, aquí simbolizado por estas figuras, de la combinación de la bella apariencia y la embriaguez del caos, el horror de la existencia; de la luz y la tiniebla. Su sexo, como la madre tierra, crea y mata.

Rememora a la vez, en estas realizaciones, cuya serie completa con otras esculturas como *“Prostituta”* (nº 50), los tiempos en que tenía el estudio en la plaza de la Bocha, en pleno barrio chino. También Marco, se ha introducido, aún con mayor profusión, en este tema. Así, sus rameritas macilentas, de penetrante resonancia expresiva y que veremos más adelante, testimoniarán la ácida mirada del pintor, como las conocidas fotos de Joan Colom en el barrio chino barcelonés, conciencia visual de la época que va a resolver con certera intuición plástica. Unas figuras femeninas turbadoras que integran el repertorio de nuestro artista, como las Izas, rabizas y colipoterras de Cela, donde se confunden todos los aspectos contradictorios y enfrentados del hombre, su animalidad y su humanidad, sus instintos naturales más primarios y la contención de éstos, como el instinto sexual, tan diferente del erotismo. Como nos advirtió Bataille: *“El sexo ha sido siempre el núcleo donde se anuda, a la vez que el devenir de nuestra especie, nuestra "verdad" de sujetos humanos”*<sup>41</sup>.

Marco será receptor de revelaciones, alienaciones, alucinaciones de vida, por sus acciones, accidentes, proposiciones, acaecimientos, vigiliadas, sueños y duermevelas. Su arte, muy exigente, es el estilo de la verdad y realidad del mundo. Y no sólo espejo de su verdad sino figura reflectante de lo que el mundo y sus cosas tienen de premonitorias y avisadoras de las palabras morales del mundo. Es pues su arte, como diría Bertolt Brecht, “de pelea”, por ser reflejo de la realidad crítica del mundo que nos toca vivir, que es un tiempo peleador por razón de su índole. Un arte “de pelea”, que es como decir un arte de testimonio, un arte de denuncia. Muestra su atención al grave suceso del mundo, y así el problema de la pintura de Marco siempre sarcástico, como el novelista Juan Marsé, visceral y comprometido, no es en su raíz un problema pictórico,

---

<sup>41</sup> FOUCAULT, Michel, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza, Madrid, 2001, p.158.

sino un problema sociológico, el problema de la vida nuestra, apuntado y testimoniado por el instrumento lingüístico de la pintura.

Nos encontramos en la galería de los monstruosos productos de una sociedad capitalista y consumista, espectáculo del hombre y del mundo, como el espectáculo de su propia perversidad, poniendo a un lado la poética de la pobreza y a otro lado el humor negro, como en su óleo "*Gran burdel*" o en "*Mascarada*". Busca el alma de las cosas, su dimensión social y moral, en un entendimiento honesto con el suceso de la vida. Lo feo-bello de la poética de la pobreza, de la áspera cara del mundo, por cuya rectitud de propósitos denunciativos se proclama aquí un nuevo placer de las cosas bellas, ordenadas bajo otros modelos de conducta, adoptando posiciones de compromiso, en un acercamiento a las cosas del mundo que fuerza la vigilancia de las cosas que constituyen el universo de nuestra contemporaneidad comprometida. Marco firma, con la sangre de su compromiso la intensidad de su atención al mundo, el dramático, trágico, sentimiento de la existencia. Nos mostrará la verdad informativa de los sucesos de nuestro vivir, agraden o no, tendiendo a lo que por desagradable se oculta las más de las veces a nuestros ojos. Así su arte será denunciador y testificador del vivir de cada día.

Volviendo a Perelló, hay que reseñar que éste también será un fustigador de la verdad de estos sucesos, puestos al desnudo, la verdad desnuda, aunque sea, como en sus prostitutas, para descubrir la pobre osamenta con que se arquitectura. La fatalidad de una vida, la fealdad de una realidad que se transmite a sus figuras y que es también una de sus maravillas. Siempre lo humano en su deformación. En total rebeldía, trabaja y vive en soledad, como Marco, como la prostituta. No para escapar de la gente sino de mantener vivo el derecho a la propia soledad, que ya va siendo ella como una quimera para el ciudadano de nuestra perturbadora sociedad. Hombre culto, de humildad desprendida, de espíritu enérgicamente vivo, carácter firme y personalidad acusada, utiliza con inteligencia y precisión sus instrumentos de pensamiento y pinta con sencillez y claridad, algo que exige la verdad, como diría José de Sigüenza<sup>42</sup>. Una escultura palpitante de misterio, rica en voces misteriosas, pero

---

<sup>42</sup> "*La verdad ama mucho la claridad y la sencillez, y lo que no es así no es verdad*".

directa y firme, llena de simbolismo, intensidad y hondura, donde disecciona un tiempo complicado, lleno de púas, un mundo sobre el que camina con su tremenda garra de artista por el filo de la navaja, desgranando unos temas que no corresponden sólo a la estética sino principalmente a la filosofía moral.

Como defendía Ortega, los artistas no han de ser los embellecedores de este mundo, tal y como sostenía William Morris, “*sino los legisladores de un mundo no contaminado por el uso*”<sup>43</sup>. La obra será buena cuando opere como una lente, cuando nos haga, como reivindicaba Unamuno, “*ver mejor la naturaleza a través de ella*”<sup>44</sup>, por supuesto la “naturaleza” humana, esa que se adivina a través de la mirada de los personajes de nuestro escultor y también de nuestro pintor, donde se ve su secreto, esa “*luz interior que anima los cuerpos*”<sup>45</sup>, como diría López Ibor.

Decía Simmel que el arte nos acerca a la vida, “*ofrece un privilegiado punto de vista crítico sobre nuestra vivencia y nuestra construcción del mundo*”<sup>46</sup>. Según Gombrich, “*todo arte es “creador de imágenes” y todas las creaciones de imágenes tienen su origen en la creación de sustitutos. El artista se siente atraído por motivos que se pueden plasmar en su lenguaje y tenderá por lo tanto a ver lo que pinta en lugar de pintar lo que ve*”<sup>47</sup>. Así, el valor estético de las imágenes paridas por la mirada de Marco es innegable, al margen de que su capacidad de complacernos sea mayor o menor. De esta forma volvemos al tema de lo feo, como insinúa Riegl, también “*tras el arte tardorromano, que fue considerado feo, sin gracia y carente de vivacidad, se esconde algo que trasciende, sin duda, una bella apariencia formal y un evidente placer vital; podríamos definirlo en términos puramente religiosos, refiriéndonos al cristianismo y su exaltación de la humildad*”. De la misma manera, “*en contraposición al arte moderno occidental, nacido del Renacimiento, que privilegia la forma humana y se ve condicionado por preocupaciones*

---

<sup>43</sup> Cit. por RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*. Península, Barcelona, 1973, p. 199.

<sup>44</sup> Ibídem, p. 200.

<sup>45</sup> Cit. en [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com).

<sup>46</sup> Cit. por GOETSCHER, Willi, “Georg Simmel (1858-1918)”, en MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 268.

<sup>47</sup> Cit. por GRAVER ISTRABADI, Juliet, “Ernst Gombrich (1909-2001)”, en MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 154.

*relacionadas con la imitación de corte naturalista, las obras de arte orientales no buscan, en general, la semejanza con algo externo: tienden a encontrar a Dios en la piedra y los colores más que en la carne, no se preocupan en absoluto de la verosimilitud biológica*<sup>48</sup> y nos preguntamos ¿son por ello “feos”? Volvemos a Perinola para afirmar que *“En el fondo todo es bello, porque todo es capaz, en cualquier medida, de suscitar atención e interés”*<sup>49</sup> anteponiendo *“La “nueva belleza” significa, sobre todo, lo interesante”*<sup>50</sup> dirá Hans Sedlmayr. Una sensibilidad que deriva del romanticismo y que sin duda asoma en las terroríficas pinturas de Marco en las que trata la soledad y la situación trágica del hombre, sobre todo en aquellas que aparece el tema de la violencia y la guerra, como veremos, donde se mezcla lo animal y lo humano, la bestialidad y la deformación caricaturesca<sup>51</sup>. Según Kant *“Nos sentimos dulcemente conmovidos y vemos íntimamente la dignidad de nuestra propia naturaleza. Hasta los vicios y los defectos morales contienen en sí algunos rasgos de lo sublime o de lo bello (...) Nunca se encuentran en la naturaleza humana cualidades loables sin que al mismo tiempo las degeneraciones de las mismas no terminen por infinitas gradaciones en la imperfección más extrema”*<sup>52</sup>.

Desde luego las formas toscas y espontáneas de Perelló persiguen reflejar esa *“sabia vital”* de la que hablaba Gauguin, que fluye por lo primitivo y que se intuye en este retrato esquemático de rasgos exagerados donde las pinceladas vigorosas y enérgicas, confieren a la imagen un gran dinamismo interior pese a la presunta quietud de su pose fotográfica. Una figura que segrega vitalidad, donde por sus ojos y por su piel fluye esa substancia que derrite todo su maquillaje, todo lo falso y artificial que puede ocultar su verdadero rostro, su verdadera alma. Busca Perelló el alma de las cosas, su dimensión social y moral, haciendo hincapié en lo feo-bello de la estética de la pobreza, de la áspera cara del

---

<sup>48</sup> Cit. por PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*. A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 70.

<sup>49</sup> PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*. A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 26.

<sup>50</sup> SEDLMAYR, Hans, *La revolución del arte moderno*. Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990, p. 63.

<sup>51</sup> En un artículo del *Levante* Carlos Sentí escribe: *“Gusta Marco de caricaturizar a veces de una manera amable y condescendiente, otras veces fustigando con dureza y señalando con su dedo de artista la faz de lo injusto, de lo feo y de lo zurdo, de lo torpe y de los siniestro, de lo inhumano, de lo deshumanizado, de lo convencional, etc.”* (SENTÍ ESTEVE, Carlos, “Nike: Oleos de Antonio Marco”, *Levante*, 17-01-1979).

<sup>52</sup> KANT, E., *Lo bello y lo sublime*, en [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com).

mundo, que no hay plumas de avestruz que la esconda, por cuya rectitud de propósitos denunciativos se proclama aquí un nuevo placer de las cosas bellas, ordenadas bajo otros modelos de conducta, porque para nuestro artista, como para Dix, nunca han tenido validez las categorías de “bello” y “feo” en la acepción usual. El alemán dirá: *“Se me ha llamado conservador. Tal vez lo sea. De lo que no hay duda es de que soy primitivo, del pueblo, necesito el contacto con el mundo de los sentidos, el valor para lo feo, la vida sin paños calientes”*<sup>53</sup>.

Es notable el sentido trágico de belleza, lo que conectaría, de alguna manera, con una especie de estética negativa basada en la “fealdad”. Como señala Newman: *“la invención de la belleza por los griegos, es decir, su postulado de la belleza como un ideal, ha sido la obsesión del arte y la filosofía estética europeas. El deseo natural del hombre en las artes de expresar su relación con el Absoluto, se llega a identificar y a confundir con los absolutismos de creaciones perfectas –con el fetiche de la calidad. , de manera que el artista europeo ha estado comprometido continuamente, en la lucha moral, entre nociones de belleza y el deseo de sublimidad”*<sup>54</sup>. Desde luego las formas de Perelló, carecen de dogmatismos clásicos, liberadas de prejuicios, no se quedan en la trivialidad de aquellas destinadas al comercio, sino que poseen un carácter revolucionario, pues intenta implicarse, como otros expresionistas, en el mundo e intentará convertir en “bello”, en forma artística, lo que para Argan, la sociedad ha pervertido en “feo”. Su obra supondrá el triunfo de la belleza “convulsiva”, la única que, como dijeron los surrealistas en 1925, en el cincuentenario del “*nacimiento de la histeria*”, “*convendría a nuestro tiempo*”<sup>55</sup>.  
**“Bestiario gansteriano”**. (Imagen nº 98. Marco)

---

<sup>53</sup> Cit. por KARCHER, Eva, *Dix*. Taschen, Colonia, 1992, p. 198.

<sup>54</sup> Cit. por ISERN I TORRAS, Jordi, “Entre la idea y la acción: el paradigma de Newman”. En GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 396.

<sup>55</sup> Como señala Clair “En los documentos clínicos y patéticos cuidadosamente fotografiados y reunidos por Bourneville y Régnard, quisieron ver el triunfo de Eros, en los rostros deformados por el sufrimiento, el éxtasis del goce, en esos cuerpos miserables y tetanizados, el prototipo formal de la belleza “convulsiva”, la única que convendría a nuestro tiempo” (CLAIR, Jean, *Elogio de lo Visible*. Seix Barral, 1999, p.32), pues lo bello “*no es sino el umbral de lo terrible*” (Rilke, citado por Clair, *Ibidem*, p. 30).



*“El hombre que sufre es una bestia, la bestia que sufre es un hombre”*<sup>56</sup>. Gilles Deleuze.

Decía Belinsky *“Miro la realidad y tiemblo”*<sup>57</sup>. Ese es el mismo sentimiento que nos transmite este *“hacedor”* de formas, como lo llamaría Borges<sup>58</sup> (emparentándolo con los dioses), con sus imágenes insólitas, fantásticas, dotadas de un alto potencial simbólico e informativo, a través de las cuales, podemos apreciar una realidad, más real que la fotográfica o la aparente. Al fin y al cabo, al artista le corresponde interpretar esa información que percibimos por los sentidos y crear una nueva realidad, un nuevo sistema simbólico, que sea aceptado por la sociedad y tenga capacidad para hacer evolucionar la consciencia del individuo. Read dirá respecto a esto: *“El artista revolucionario nace en un mundo de clichés, de imágenes caducas y de signos caducos que no penetran en la consciencia para expresar la realidad. Por lo tanto, ha de inventar*

---

<sup>56</sup> DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros, Madrid, 2009, p. 33.

<sup>57</sup> Cit. por CASALS, Josep, *El Expresionismo*. Montesinos, Barcelona, 1982, p. 18.

<sup>58</sup> Véase BOROVICH, Beatriz, *Los caminos de Borges*. Lumen, Buenos Aires, 1999.

*nuevos símbolos, tal vez todo un sistema simbólico nuevo*"<sup>59</sup>. El arte, es, como diría Lyotard, un instrumento crítico para poner de manifiesto los puntos débiles del proyecto metanarrativo y el artista debe ser capaz, como Zaratustra, a través de su fuerza de voluntad, como hace Marco, de romper, cual "*superhombre*", con las costumbres dominantes en una sociedad, revelarse contra el sistema económico del que ha surgido, transgredir las normas, con el fin de expresar algo nuevo. "*La creación artística, como cualquier otra creatividad, supone el rechazo y la reincorporación de la autoridad; exige rebeldía*"<sup>60</sup>. Para Kristeva "*la rebeldía creativa es necesaria para la supervivencia de la vida psíquica. En este sentido, el arte responde a necesidades individuales y culturales*"<sup>61</sup>. Respecto a esto Read es rotundo: "*Sin arte no habría existencia humana*"<sup>62</sup>. También Kristeva incide en que "*toda creatividad es el resultado de una rebeldía, una rebeldía psíquica que nos retrotrae hasta las revoluciones psíquicas más arcaicas que dan origen a la identidad tanto individual como social. Cualquier producción artística y cualquier experiencia estética exigen una revolución contra la autoridad y una identificación con ella*"<sup>63</sup>. Y va más allá sugiriendo que una revolución política exigiría una revuelta en la representación, en las prácticas de significación. Nos viene a decir que para modificar el pensamiento, primero habrá que modificar la representación de nosotros mismos, la forma como nos percibimos; sujetos, producto de una situación sociopolítica determinada, que luchan por liberar los elementos inconscientes reprimidos, las crisis psíquicas, tanto en el ámbito individual como social.

Este dibujo de su "*Bestiario*"<sup>64</sup>, de 1982, nos remite a otro, donde también aparecen unidos los planos estético y ético, "*Verdaderos depredadores*" (nº 162)

---

<sup>59</sup> Cit. por PARASKOS, Michael, "Herbert Read (1893-1968)", en MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 256.

<sup>60</sup> Cit. por OLIVER, Nelly, "Julia Kristeva (1941)", en MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 188.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Cit. por PARASKOS, Michael, "Herbert Read (1893-1968)," en MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p.254.

<sup>63</sup> Cit. por OLIVER, Nelly, "Julia Kristeva (1941)", en MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 188.

<sup>64</sup> "*Bestiario*" es una serie de dibujos compilados en uno de sus cuadernos, realizados de 1969 a 1986 y que reúne sus dibujos de *bestias ligeramente humanizadas* y *Hombres ligeramente bestializados*. Algunos de ellos fueron editados en el libro "*Bestiario*", publicado por La Imprenta Comunicación Gráfica S.L., dentro de la colección *Antes Morir*, en Valencia, en el año 2.000.

(2003), sólo que aquí de los grandes capitalistas, los monarcas del neocapitalismo, los que gobiernan el mundo con su absolutismo económico, aparecen todavía más metamorfoseados, transformándolos en monstruos. Sus rostros están sintetizados al máximo, son como máscaras de los animales más rastreros, más antidiluvianos, como “lagartos” (en todas sus acepciones), como víboras traicioneras, dragones que escupen fuego, galápagos siniestros que niegan cualquier avance a la humanidad. Sus manos se han transformado en garras leoninas para apresar a sus víctimas, para asfixiar y desgarrar el vientre de sus víctimas inocentes, a los humildes, a esos desheredados que tan bien retrató Barlach. Seres saturninos, que “civilizan” para dominar y explotar, que alimentan egoístamente para devorar, como el Dios que pintó Goya, símbolo del espanto, del hombre. Son como los cíborgs patéticos, suprahumanos, proteicos y exterminadores de Stelarc, como el personaje del cuadro “*Metamorfosis del piloto*” del Equipo Crónica, que se convierte, al subirse en la aparato destructor, en una bestia terrible, resaltando el poderío aterrador de la máquina frente al triunfo de la razón humana cantado por Brecht.

Sólo las corbatas nos hacen intuir su estatus de cleptómanos mercaderes (también su disposición en la composición, como en un mostrador), recién salidos de la *cueva* de Alí Baba; de *brockers* avarientos, inversores, especuladores sangrientos, que juegan con la “bolsa” y la vida de los demás, esperando un cuantioso rédito; de secuaces de la dictadura del dinero, un sistema donde el delito está institucionalizado. Unos atributos que también funcionan como sogas anudadas a su gaznate, como *serpientes*, que anticipan premonitoriamente su futuro suicidio, pues aquello que propicia su riqueza material, es la causa de su deterioro moral y espiritual. Marco critica así una sociedad donde hipócritamente sólo se valora a aquel que tiene dinero, sin importar como lo ha conseguido, al fuerte, a aquel que no tiene escrúpulos para pisotear cruelmente a los demás. Muestra pues a través de estas “*bichas*” andróginas, las dos principales caras del hombre, de las que surgen los demás matices, la humana y la animal, la optimista y la pesimista, la amable y la violenta. Su aspecto brutal violento, tiene un sentido de denuncia social y solidaridad con el dolor y rechazo de la injusticia.



El dibujo, forma parte de sus “*Hombres ligeramente bestializados*”, que como sus “*Bestias ligeramente humanizadas*”, tienen un carácter primitivo, como las pinturas negras de Goya o los “*Otages*” de Fautrier, que según Malraux, son “*la primera tentativa para descarnar el dolor contemporáneo hasta encontrar sus ideogramas patéticos*”<sup>65</sup>. Aunque luego incidiremos en esta serie, que podría ser una de las más interesantes de su producción, hay que señalar que, efectivamente, nace de la vivencia personal, del trauma sufrido por la cultura española tras la catástrofe de la guerra civil y por la cultura europea en los años cuarenta y cincuenta, que afectó profundamente a las artes plásticas. Así Marco dirá “*De la bestialidad del ser humano me di cuenta muy pronto. En derredor mío pude ver miradas de odio y miradas de angustia, acusaciones e intimidaciones de todo tipo. Presencé abusos y vejaciones; incluso presencié agresiones físicas entre hombres. La ira y el rencor campaban por doquier y a diario. Eran la cólera y el caos colectivo. Pero lo que más me afectó fue la muerte violenta de mi vecino Joaquín, dos años mayor que yo, que murió debido a la onda expansiva de una bomba que explotó no muy lejos de él. Cuando terminó la Guerra Civil, y aun no había cumplido los diez años, pero recuerdo con gran nitidez la bestialidad del ser humano desatada*”<sup>66</sup>.

Adorno también subrayó la dificultad de expresarse de aquellos que sufrieron los estragos de la Segunda Guerra Mundial, la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz. Los artistas mostrarán su estupor con nuevos lenguajes, fruto de una concienzuda reflexión, y Marco, particularmente, expresará su profunda preocupación por la condición humana empleando en algunos casos la ironía, incluso el humor, de forma similar a como Pirandello lo hizo, por ejemplo, en “*Uno, nadie o cien mil*”, de 1927. Según Kleist, “*lo cómico resulta de la pretensión de levantar lo infinito en lo finito del sujeto – y, así, anular lo sublime mediante su grotesca inversión-, ante lo cual el hombre ríe*”<sup>67</sup>. El pintor castellanense almacena estos dibujos, en un cuaderno privado, similar

---

<sup>65</sup> Cit. Por BOZAL, Valeriano. *El tiempo del estupor*. Siruela, Madrid, 2004, p. 68.

<sup>66</sup> MARCO, Antonio, *Bestiario*. La Imprenta Comunicación Gráfica S.L., Valencia, 2.000, p. 39-40.

<sup>67</sup> Cit. por BOZAL, Valeriano, “Estética y modernidad”. En XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003, p. 442.

al “*The secret block for a secret person in Ireland*” de Beuys, un catálogo de emociones y sufrimientos por el que desfilan todos sus fantásticos espectros, tanto y más fantásticos, cuanto más negativos y verdaderos son. Un diario íntimo donde anota sus pensamientos junto con las imágenes primitivas y auténticas de las bestias, y que viene a sintetizar la evolución de su pensamiento, al igual que se observa en otros de estos tomos donde aborda otros asuntos.

El carácter exagerado, caricaturesco de los dibujos, resulta muy eficaz, pues, como destacó Van Gogh, esa deformación, que el autor conscientemente imprime a sus dibujos, según los aspectos que valora y le interesa resaltar, consigue que las imágenes adquieran una autenticidad mayor que la verdad fotográfica: “*Mi gran anhelo es aprender tales inexactitudes, tales anomalías, tales modificaciones, tales cambios, tales cambios en la realidad, para que salgan, ¡pues claro!... mentiras si se quieren, pero más verdaderas que la verdad literal*”<sup>68</sup>. Reflejará su verdadera percepción, lo que Ignacio Escobar llamaría la auténtica “*escritura de la mirada*”; no sólo se encargará de reflejar la realidad, sino que conseguirá algo más complejo, “sugerir” (algo primordial en el arte); sugerir una imagen de la realidad razonada, fenoménica, que es la única que según Nietzsche el hombre puede alcanzar; para alcanzar la “*verdad expresiva*” de la que habla Javier Díez <sup>69</sup>, aquella a la que aspira cualquier creador. Son dibujos pensados y el pensar significa tomar conciencia de uno mismo y de los demás; metáforas, alegorías, ficciones que desvelan esa verdad que supera la estética en términos meramente retinianos, que desenmascaran la verdad, “*lo no real*”<sup>70</sup>.

Es este dibujo, como en la mayoría de la serie, una crítica sarcástica y brutal, subversiva, como un libro de Grass. Una crítica a la deshumanización del hombre, a su vertiente suicida que le empuja a la aniquilación de su especie, que aquí vemos degradada. Pero además, sirve esta obra, para mostrar esa atmósfera de opresión genérica que gravita en el entorno humano. Estas bestias, aparecen,

---

<sup>68</sup> Cit. Por ESCOBAR, Ignacio, “Especiografía. El dibujo como escritura de la mirada”, *Arte, individuo y sociedad*, nº 14, Universidad Complutense, Madrid, 2002, p. 174.

<sup>69</sup> Véase “Arte, verdad y la verdad del arte como acción creadora”. En revista *Arte, individuo y sociedad*, Universidad Complutense, Madrid, 1998, nº 10.

<sup>70</sup> Según Benjamín (1928) la alegoría es espejo del arte de la modernidad, la alegoría es la ficción que pone en marcha el mecanismo que destruye esa ficción.

en una composición donde domina el horror vacui, donde apenas queda aire para respirar, en un ambiente carcelario, como encerradas en una prisión, en algo similar a lo que Max Weber llamaría una “*Jaula de hierro*”, como esa gélida reclusión Kafkiana de los laberintos burocráticos. Esa jaula espacial, donde a menudo inscribe Marco a sus figuras, sería como la cárcel invisible de la llamada sociedad moderna, personajes enclaustrados que además aparecen aislados por esa línea negra, pesada y asfixiante, que todavía les aísla más, los aliena, por eso, su aspecto, como en esta obra de alienígenas. Ese ambiente de inexorable pesadilla, que funciona como espacio emocional de lo reprimido, parece denunciar también el contexto carcelario de la sociedad de control, esa que denuncia en su otro dibujo “*Muñecos de papel*” (1982), del que ya hemos hablado, también de gran carga cómica pero que esconde un trasfondo trágico.

Respecto a esta cuestión, dice Manuel Ángel Conejero que “*Estamos rodeados de entornos semantizados por el Poder, cuando poder ya sólo significa corrupción, tiranía. Ya no tiene esa palabra, entre nosotros, matices que no sean repugnantes. Ni un solo ejemplo a nuestro alrededor de algo que suene positivo entorno al poder, a los poderosos*”<sup>71</sup>. Parecen haberse materializado aquí la pesadilla del “*Gran Hermano*” de Orwell, donde a través de esta popular sátira-fantasaía (como la obra que comentamos), expresa las aterradoras posibilidades que el poder tiene en el Estado Moderno para esclavizar a sus ciudadanos a través de la tecnología, controlando incluso hasta su pensamiento, para convertirlas en autómatas; o las tecnoutopías negativas de *Un mundo feliz* de Huxley. Esto lo representa muy bien Marco en este dibujo de “*Muñecos de Papel*”, donde alegóricamente, las figuras de los muñecos están hechas con trozos de periódico, como si fueran los medios de comunicación quienes compusieran el cuerpo mediatizado de los individuos, como si las letras que llevan impresas, tatuadas, fluyendo por sus adentros fueran parte del discurso mediático, homogenizador (como la máscara), que lo instrumentaliza y lo somete, la voraz propaganda del sistema ideológico dominante. También las cuerdas con las que el poder, de mirada siniestra que lo ve todo, maneja a los

---

<sup>71</sup> CONEJERO, Manuel Ángel, “*El humanismo perdido, y no re-ganado: El arte como solución de esa entropía*”, en VV.AA. *Contrastes*. Contrastes culturales, nº 25, Valencia, dic.-enero, 2003, p. 12.

peleles, son como sogas de los que penden como maniqués inanimados, sin alma, sin vida, cadáveres; como hilos a merced de la tijera de esa parca que es la banca.

Pero no todo es pesimismo en el mensaje de Marco, también en su existencialismo, como en el de Mounier, hay un mensaje de salvación, un motivo de esperanza: *“después de todo, queda el hombre, la conciencia humana. De alguna manera el hombre "es ahí" y tiene capacidad para reaccionar; incluso con su desesperación expresa la posibilidad de dotar de valor al mundo carente de significado”*<sup>72</sup>. Como observa Stromberg, uno de los personajes de Camus señala: *"Este mundo carece de importancia y todo el que reconoce esta realidad conquista su libertad"*<sup>73</sup>. Y añade: *“Cuando comprendemos que con cada elección y acto no sólo nos hacemos a nosotros mismos, sino que dotamos a todo el universo del valor que tiene, descubrimos la dignidad de ser humano”*<sup>74</sup>. Como preconizó Hegel, lo racional no es real, la existencia no es racional, ni siquiera absurda; simplemente “es”.

Pero si bien en Marco predomina un sentimiento trágico de la vida lo es menos porque su razón le impida encontrar una verdadera finalidad en su existencia, que porque su razón le impulse a rebelarse contra todas aquellas injusticias que propician que los seres humanos no sean felices, que van contra la humanidad, en beneficio de unos pocos. Marco no está en continua lucha porque así encuentre un sentido a su vida, sino que el sentido de su existencia radica en el desafío constante que dirige al mundo, como un Quijote. Será, precisamente, su exigente ética, la que de sentido a su existencia, tal y como pronosticó Ortega, que separa esta dimensión, que consideraba fundamental Apel, de la experiencia estética, igual que Jaspers. Precisamente el arte de Marco, se adapta al condicionante que Ortega exigía, de que debía abordar los grandes problemas de la existencia, con lo que consigue dar sentido a la suya propia, algo por lo que todos luchamos, y cuya pelea, en su caso, estamos viendo en su arte constantemente, completamente unido a su vida, tal y como reivindicaría

---

<sup>72</sup> STROMBERG, Roland, N., *Historia intelectual europea desde 1789*. Debate, Madrid, 1988, p. 408.

<sup>73</sup> *Ibíd.*, p. 409.

<sup>74</sup> *Ibíd.*

Dewey. El artista consigue comunicar llevando a término su propia experiencia y su obra se transforma en una llamada a los demás en un completo acto de libertad, porque el arte es emancipador y revolucionario, acción y lucha por la libertad. Quizá por eso el mismo Dewey subraye que el verdadero “*hombre de acción no es ni el hombre santo ni el político (menos todavía el guerrero), isino el artista!...acción y sufrimiento alternan y se compenetran. Toda acción no es en realidad sino interacción con el mundo externo, adaptación mutua de individuo y ambiente, intercambio de sensaciones y reflexiones*”<sup>75</sup>. Y por eso Rorty concluye: “*La homilía y el tratado, como vehículos principales del cambio en las convicciones morales, se han hecho impotentes frentes a la novela, la película, el programa de televisión... en una palabra: ifrente al arte! Los héroes de la sociedad contemporánea no son ni el sacerdote ni el científico, sino el vigoroso poeta y el utópico revolucionario*”<sup>76</sup>.

Ese carácter crítico, utópico, se aprecia desde sus primeros bocetos, así en otro de sus cuadernos, vemos un dibujo muy explicito, como es “*El hacha del rencor*” (nº 32). Esta “*composición visionaria*”, como él mismo la llama en un texto adjunto en el volumen en que se encuentra: “*Del Poder*”, se basa en un poema de otro compañero, José Herrera, emigrante en Suiza como él, unas líneas del cual también reproduce en la misma obra: “*En mala luna nació el hacha; en mala luna... y en mala hora*” (margen derecho).

En este dibujo de 1969, de claras alusiones políticas, pero de una gran carga de ironía y simbolismo, combina paradójicamente, gamas de color caliente y fría. En un escenario tormentoso, que se asemeja a una pesadilla, aparecen en todos los individuos que representan los estamentos del poder, un obispo, un clérigo, un soldado, un guardia civil, un juez y un potentado, con su chistera, también una especie de celestina enlutada, que podría representar al pueblo ignorante, como lo hacen los personajes análogos de su cuadro “*Aunque se asen*” (nº 24)(1966), donde visualiza un grupo de viejas vestidas completamente de negro, sentadas con total dignidad (como él siempre representa a los personajes populares), bajo una sombrilla, atributo real que aquí podría significar

---

<sup>75</sup> Cit. por PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*. A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 156.

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 187.

el rechazo de la luz, de la cultura, del progreso. También podría representar dados sus rasgos perversos, esta figura femenina, la única de la composición, al lugar donde se solían reunir estos estamentos para debatir y consensuar sus acciones, para debatir los asuntos de estado, el burdel. El capote del guardia civil forma un torbellino, que ocupa todo el centro de la composición, en cuyo remolino son arrastrados un *hacha* y un *planeta* opaco al fondo. Mientras que otra hacha, incidiendo en este símbolo bélico y ejecutor, aparece en primer término, un elemento que aparece en el emblema de la falange, movimiento espiritual del régimen español y que es símbolo del rayo y la tempestad, de la violencia y la agresividad, de la guerra. La esfera agrisada del fondo podría simbolizar la luna, símbolo mortuario.

Puede simbolizar esta obra el nacimiento del hacha, del terror, en una época lóbrega y sombría, bajo el signo mortal de la luna, una visión pesimista de la realidad, pero a la vez, también se entrevé en la imagen otra visión esperanzadora, pues el mismo satélite, también es símbolo de fecundidad, es símbolo de lo cíclico, de retorno. Es como si nuestro pintor, en plena efervescencia sesentaiochista, también en plena apertura del país, que ha ido, en los últimos años, abandonando la política autárquica (que tanto empobreció económica, cultural y socialmente a nuestro país), tuviera una revelación onírica, una visión fantástica que viene a pronosticar la llegada de nuevos tiempos, unos tiempos revueltos, de unos nuevos aires que arrastren y se lleven todos los males que han sacudido el país, los oscuros nubarrones que han impedido que en él entre la *luz*, que aquí toman forma de figuras oscuras, protegidas por uniformes apagados como su alma. Parece la visión de un mundo que va desapareciendo, como tragado por un agujero negro que forma el mismo capote estridente que lo engendró, capote que, como un torbellino cósmico emergió súbita y traicioneramente, en mala hora, de las entrañas de una luna eclipsada, funeraria. Ahora va a ser absorbido por una luna nueva que engendrará rayos de luz y sabiduría.

## 1.7. Lo sinestésico.

“*Todo arte aspira constantemente hacia la condición de música*”<sup>1</sup>. Walter Pater.

Otra de las propuestas románticas que han recogido otros movimientos y que ha tenido alcance hasta la actualidad, es el cuestionamiento de las fronteras entre los diferentes géneros artísticos. Son notables los impulsos de sinestesias, una interrelación entre las diferentes artes que, si bien se ha dado a lo largo de toda la historia, será a partir de la revolución romántica, cuando sea más patente, como hemos insinuado. Así, Schlegel, entre otros, manifestó la necesidad de “*acercar las artes entre sí y encontrar los pasos de las unas hacia las otras*”<sup>2</sup>, de mezclar las formas artísticas, hasta conseguir la obra de arte total, aspiración que lleva a los artistas plásticos a interesarse por otros campos de las artes. Muchos son los artistas que emprendieron la búsqueda de esa relación entre las artes hermanas, desde Runge hasta Wagner, desde los pintores simbolistas a Apollinaire. La sinestesia alcanzaría posteriormente un desarrollo con algunas de las primeras vanguardias, como la expresionista. El mismo intento sinestésico lo veremos desde Kandinsky o Klee a Schönberg, desde los poemas fonéticos de los dadá o el teatro de Artaud, hasta Vostell con sus dé-coll/ages; hasta tal punto de que muchas de las obras actuales son muy difíciles de clasificar, hablándose en ocasiones de esculto-pinturas o esculto-arquitecturas por ejemplo. Guillaume Dufay, un compositor del siglo XV, ya admiraba a Brunelleschi y soñaba con construir “*arquitecturas musicales*”. Un músico como Cage, que como comenta Gentz Del Valle, podríamos denominar de la segunda vanguardia, también se ha caracterizado por una obra compleja que trasciende los límites de la separación de las artes, siendo un buen ejemplo *del desbordamiento moderno en las definiciones de éstas*; con esa intención de trascender las categorías artísticas ha llegado incluso a exponer en una galería de arte sus partituras musicales, siendo así consideradas dibujos<sup>3</sup>. Maillol afirmaba que la escultura es *arquitectura, equilibrio de volúmenes, composición con gusto*<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> **Walter Pater**, en su “*Escuela de Giorgione*” (1877).

<sup>2</sup> D’ANGELO, Paolo. *La estética del romanticismo*. Visor, Madrid, 1999, p.240.

<sup>3</sup> No hemos de olvidar que el dibujo ha sido nexo de unión entre las distintas categorías artísticas, ya Duchamp se sirve del dibujo como una especie de partitura musical (DEL VALLE DE LERSUNDI, Gentz, *En ausencia del dibujo*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 2002, p. 26).

<sup>4</sup> Cit. por HAUDIQUET, A., *Forjar el espacio. La escultura forjada en el siglo XX*. Del Umbral, Valencia, 1998, p. 193.

Todos los medios expresivos tienen unos lenguajes específicos capaces de sacudir y avivar nuestros sentidos, que tienen muchos puntos de contacto. La asociación directa entre la música y sus posibles correlativos visuales ha sido una constante. En este sentido, la música será considerada en el XIX como la más elevada de las artes y los principales teóricos del romanticismo, coincidieron en señalar a la música como el alma de la creación artística (De hecho Novalis aconsejará a todos los artistas que aprendan de los músicos y algunos de ellos, como Ingres, dedicarán parte de su tiempo a esta práctica), pues actúa más eficazmente que ninguna de sus hermanas, pues en mayor medida, puede trascender lo descriptivo y despertar de un modo más directo la emoción. Para ellos será la expresión directa de los sentimientos humanos, la expresión pura de estados anímicos; el único arte capaz de expresarlos en sus infinitas mudanzas. Así, Wackenroder, hablará de la música como un medio absolutamente autónomo y perfecto, lenguaje maravilloso “*que nadie ha hablado nunca, cuya patria nadie conoce y que llega a los más escondidos nervios de todos*”<sup>5</sup>. Carlyle: llamará a la poesía “pensamiento musical” y Schopenhauer: “quintaesencia de la vida y acaecimientos”<sup>6</sup>. Por otro lado Danzing incluso parece otorgarle una especie de carácter sagrado al afirmar: “*La música no es imagen de ideas, como todas las demás artes, sino imagen de la “voluntad misma”, o sea, de la esencia metafísica del mundo*”<sup>7</sup>.

A principios del Siglo XX, cuando se agudizará la tendencia en todos estos lenguajes de ampliar el horizonte de la sensibilidad, de hacer del arte un campo de investigación, de aproximar e intercomunicar los diferentes movimientos artísticos. En realidad como señalaron los artistas expresionistas en el almanaque *Der Blaue Reiter* (Munich, 1912): “*aunque cada arte tiene su propio lenguaje, sus propios medios, que son diferentes exteriormente (sonido, color, palabra...), en el último y más recóndito fondo, estos medios son exactamente iguales: la meta final anula las diferencias exteriores y descubre la identidad interna*”. Esta meta final es el proceso espiritual (vibración) que conduce a revelar fuerzas y conexiones trascendentales, a la “*liberación de las almas prisioneras*”<sup>8</sup>. Así de la misma forma que Kandinsky, guiado por su interés sinestésico, en su búsqueda de la “obra de arte total”, intenta aproximar la pintura a la música, para que su arte esté más en contacto con lo espiritual que con lo material,

---

<sup>5</sup> D'ANGELO, Paolo, *La estética del romanticismo*. Visor, Madrid, 1999, p. 237.

<sup>6</sup> Cit. por GUILLÉN, Esperanza, *Retratos el genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Cátedra, Madrid, 2007, p. 63.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 234.

<sup>8</sup> HAHN-KOCH, Jelena y ZELINSKY, Hartmut, *Arnold Schoenberg y Wassily Kandinsky. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Alianza, Madrid, 1987, p. 171.



renunciando a la iconicidad. El compositor ruso Scriabin, desde 1908, también se mostrará interesado por la teosofía y el misticismo, lo cual le llevará a desarrollar una curiosa teoría de correspondencias entre los diferentes sentidos y, por consiguiente, entre las distintas artes. “Oír y ver son - según Scriabin - operaciones afines”<sup>9</sup>. Esta teoría la lleva a la práctica en la ejecución de su sinfonía “Prometeo”, en 1911, donde en determinados momentos proyecta luces de colores que asocia, de acuerdo con un código preestablecido, a los distintos acordes de la partitura.

Este camino que empiezan a andar, entre otros, Kandinsky o Klee, pintores, y también músicos de talento, conduce al nacimiento de la pintura abstracta, que no es, ni mucho menos, ajeno a las especulaciones musicales. La reducción y objetivación que se observa en la obra de estos pintores, tendrá su correspondencia en la técnica dodecafónica desarrollada al mismo tiempo por Schoenberg, y además esta emancipación de los colores y las formas, la descomposición del objeto retratado en las artes plásticas y la disolución de la tonalidad tradicional de la música, se corresponderán al mismo tiempo con la descomposición de la gramática y la sintaxis en la literatura, como se podrá apreciar en la obra de los expresionistas alemanes, los futuristas, dadaístas, el ruso Velimir Chlebnikov o la poesía concreta<sup>10</sup>. En las pinturas tanto de Kandinsky y Klee, como en las de otros seguidores, que en busca de lo espiritual recorrerán todo el siglo XX, se interrelacionarán formas y colores con sonidos, conservarán “armonías”, “silencios”, “ritmos” y “acordes”, conceptos comunes a las diferentes artes.

Raymond Calcraft destaca el carácter sumamente visual del estímulo imaginativo que nos impone la música de Joaquín Rodrigo, para Calcraft “*es fácil pensar en un paisaje acústico cuando escuchamos la música del compositor valenciano*”, de la misma forma que cuando observamos los cuadros de su paisano Sorolla, “*se puede hablar de ambiente sonoro*”, según Calcraft hablar en estos términos, al fin y al cabo “*es inventar frases con las cuales tratamos de sugerir la complejidad de nuestras reacciones al arte en toda su riqueza*”<sup>11</sup>. Mussorgsky, en su obra *Cuadros de una exposición*, nos invita a escuchar las formas y los colores. Su música es pintura y por eso tiene un carácter plástico-representativo, de igual forma que

---

<sup>9</sup> AZCÁRATE, José María de, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio, *Historia del Arte*. Anaya, Madrid, 1987, p. 933.

<sup>10</sup> Ver HAHN-KOCH, Jelena y ZELINSKY, Hartmut, *Arnold Schoenberg y Wassily Kandinsky. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Alianza, Madrid, 1987, p. 146.

<sup>11</sup> CALCRAFT, Raimond, *Joaquín Rodrigo. 90 aniversario*. SGAE, Madrid, 1991, p. 51.

la pintura de Rothko es música, y por ello tendrá un auténtico carácter abstracto-lírico. El mismo Arnold Schoenberg, padre de la atonalidad, era un pintor de cierto talento. Para él el cuadro es la expresión externa de una impresión interna en forma pictórica, al igual que la música, una vía para expresarse, para representar sentimientos e ideas<sup>12</sup>. Según León Vallas: “*La influencia más fuerte que recibió Debussy fue la de los literatos, no la de los músicos*”<sup>13</sup>. Croce también insistió en esta cuestión subrayando que “*el arte es idéntico en cuanto a idea y que quién posee sentido artístico encuentra en un verso, en un pequeño verso de un poeta, a la vez musicalidad y pictoricidad, fuerza escultórica y estructura arquitectónica*”<sup>14</sup>. Otro gran aficionado a las artes plásticas fue el mítico director Herbert von Karajan. Precisamente sobre éste carismático músico Perelló La Cruz ha llegado a decir: “*cuando Karajan dirige, se siente escultor, más que dirigir, lo que en realidad está haciendo con los poderosos y explícitos gestos de sus manos, es modelar la masa orquestal, el sonido, las notas del pentagrama*”.

También uno de los grandes escultores que se hace eco de la tendencia a la unificación de las diferentes artes característica del siglo XX y gran enamorado de la música, Eduardo Chillida, titula algunas de sus obras con lemas musicales como “*De Música II*” y “*De Música III*”, ambas grandes aceros que se acercan a la arquitectura y también al arte musical como señala Kosme de Barañano, al destacar que son tan intangibles como la música y tan abstractas como la *esencia numérica de sus ritmos*. Y añade: *delimitando mentalmente la planta de los proyectos escultóricos hechos para Bonn (“De Música III”), suena la –planificada– música callada del espacio*<sup>15</sup>. El mismo historiador del Arte, sigue definiendo algunas obras de Chillida como “*Lo profundo es el Aire IV*” o “*Lo profundo es el aire IX*”, como *construcciones vitales que se adaptan a la tierra sobre la que crecen, sin cimiento...* y destaca como en sus “*Confesiones plásticas*”, donde mete el espacio, el aire dentro de la escultura, para que suene la música del viento, el escultor está *más locuaz -más musical, más arquitectónico-* que nunca. Según Valeriano Bozal las esculturas de Chillida son *trampas donde apresar la*

---

<sup>12</sup> Véase HAHN-KOCH, Jelena y ZELINSKY, Hartmut, *Arnold Schoenberg y Wassily Kandinsky. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Alianza, Madrid, 1987.

<sup>13</sup> GUILLÉN, Esperanza, *Retratos el genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Cátedra, Madrid, 2007, p. 70.

<sup>14</sup> *Ibíd.*

<sup>15</sup> BARAÑANO, Kosme de, *¿Qué es la escultura moderna?. Del objeto a la arquitectura*. Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2003, p. 243-244.

naturaleza...trampas<sup>16</sup> como señaló Octavio Paz *para apresar lo inaprensible: el viento, el rumor, la música, el silencio, el espacio. Las esculturas de alabastro no intentan encerrar el espacio interior; tampoco pretenden delimitarlo o definirlo: son bloques de transparencia en donde la forma se vuelve espacio y el espacio se disuelve en vibraciones luminosas que son también ecos y rimas, pensamiento*<sup>17</sup>. Otro artista actual, José Luis Alexanco, también estableció en su obra una fuerte relación con la música, trabajando incluso para la materialización de alguna de sus experimentales realizaciones con el compositor Luis de Pablo (*“Soledad interrumpida”*).

Debussy seguirá un camino compositivo intenso y rico en referencias pictóricas y literarias. Sobre su pintor favorito, Turner dirá: *“es el más bello creador del misterio en arte, un pintor que transfigura en términos puramente musicales, de cósmica grandeza, las sugerencias y evocaciones de una naturaleza, en una atmósfera musical, con imágenes musicales”*<sup>18</sup>. También hemos visto en algunos de los paisajes de Marco, como *“Tierras del Maestrazgo”, “Barcas varadas”* o *“Cipreses”* (nº 83, 10 y 161); o en alguno de sus dibujos ese mismo interés. Así, algunos de sus paisajes, dotados de una atmósfera especial, que se puede palpar, comunican sensaciones, emociones, a través del ritmo sus formas o del colorido, similares a las que puede transmitirnos el lenguaje poético o el musical<sup>19</sup>. Un espíritu sinestésico que reclamaban pintores como Whistler para quién la pintura debía ser la poesía de la mirada, de la misma forma que la música era la del sonido. También algunos de los dibujos del castellonense, tendrán un carácter sinestésico, entre ellos los ya mencionados, como *“Chapapote”, “Mujeres de Kabul”*,

---

<sup>16</sup> BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*. Espasa Calpe, Madrid, 1995, p. 335.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> FONTOVA, Nuria, “Lluvia, música, velocidad”, *Amadeus*. RBA Editores, nº 20, Madrid, 1994, p. 5.

<sup>19</sup> Lo que parece patente es la potencia de los signos plásticos que crea, capaces de actuar en nuestra percepción y provocar la asociación inconscientemente de sensaciones, emociones, pensamientos y memoria. Formas que son capaces de sugerir o evocar elementos que en ese momento no vemos, saberes profundos que emergen del subconsciente, parentescos ocultos, aquello que está latente pero no se deja decir, lo que es “indecible”. Porque, como insinúa José Saborit: *“La percepción visual de lo icónico o lo plástico puede provocar sustituciones sinestésicas, esto es, sensaciones táctiles, olfativas, gustativas, sonoras”*. Y añade: *“Pero de entre todas las sustituciones sinestésicas, las que tienen que ver con el sonido son las más complejas, pues requieren tomar mayor consideración de la percepción temporal de la pintura. Reconocer correspondencias isomórficas entre ritmo o música y composición pictórica, necesariamente obliga a reparar en la temporalidad de ésta. La mediación icónica pasa de este modo a un segundo plano, y debido a ello, tal vez sea la sinestesia que pone imagen visual en lugar de ritmo y melodía, la que opera en niveles más profundos y ajenos a la consciencia. Paradójicamente, el lenguaje con que habitualmente hablamos de pintura, registra numerosas expresiones emparentadas con el sonido, con el oído, con la musicalidad y el sentido del ritmo: timbre, tono, tonalidad, entonación, modulación, cadencia, armonía, ritmo...”* (SABORIT VIGUER, José, “Pintura y sinestesia: Del tacto a la repetición rítmica. En DE LA CALLE, Román y otros, *El arte necesita de la palabra*. Institución Alfons el Magnànim-Diputació de València, Valencia, 2008, p. 22-23)

“*Matador*” o “*La Moda, el espejo de la sociedad*” (nº159, 156, 153 y 154), que realiza sobre papeles de calendarios, almanaques, revistas o periódicos, aprovechando hojas de periódicos cuyos titulares y textos le ayudan a reforzar la imagen visual, directamente conectada<sup>20</sup>. También estos dibujos, por su inmaterialidad y abstracción, intensidad, ritmo y colorido muy cercanos al arte musical. También vemos la misma voluntad de trascender las fronteras de los géneros en aquellos dibujos donde muestra la estética de la tauromaquia, como *Matador*, que a veces, puede abrir el campo a nuevas sugerencias, así Logroño nos dice: “*El arte mágico y prodigioso de torear tiene también su música (por dentro y por fuera) y es lo mejor que tiene. Música para los ojos del alma y para el oído del corazón; que es el “tercer” oído de que nos habló Nietzsche: el que escucha las armonías superiores. ... con el tercer oído (que decíamos del corazón) –prosigue Bergamín- es con el que escuchaba Carlyle su propio pensamiento cuando decía que “el pensamiento más profundo canta”. Nos aparece que es esa música, ese canto, el que oímos cuando escuchamos atentamente el toreo para verlo mejor. “Oír con los ojos, ver con los oídos”, nos aconseja la Santa Escritura. Ver cómo se queda, se aposenta la música en el aire, cómo se oye su luz en el corazón*”<sup>21</sup>. Poniendo de manifiesto el gran sentido sinestético de algunas de sus realizaciones, como intentaron en su día expresionistas como Kandinsky, Klee o Schoenberg. Desde luego, si como señala Carlyle todo lenguaje apasionado es musical por sí mismo, el arte de Marco, tendrá mucho que ver con “*la esencia misma del alma*”<sup>22</sup>.

Y si algunas de las realizaciones de Marco tienen bastante que ver con la música, todavía será mayor la influencia de este lenguaje en el estilo de Perelló La Cruz, así, al estudiar las obras de Perelló La Cruz, vemos que éstas tienen un contenido muy profundo e irradian una espiritualidad tremenda, en un intento por acercarse a la verdad, a lo trascendente. Su orientación metafísica, similar a la de Schoenberg o Kandinsky, le va a llevar a colocar el contenido por encima de la forma, la esencia interna de las cosas por encima de su apariencia externa, la veracidad sobre la belleza, emancipando con ello la disonancia de las formas y los colores, frente a la armonía tradicional. En su mística búsqueda de lo absoluto, como veremos a continuación, la

---

<sup>20</sup> Estos textos, a veces enigmáticos, donde la letra armoniza por su efusividad con las formas, más que servir como explicación, actúa también de forma complementaria al trabajo artístico, como dispositivo de significación, reforzando la lectura propuesta y además proponiendo otras significaciones alternativas. Facilita la apertura hermenéutica, la aproximación, la reflexión.

<sup>21</sup> LOGROÑO, Miguel, *Barjola, un testimonio ético*. IVAM, Valencia, 2006, p. 40.

<sup>22</sup> La música según Carlyle. Cit. por GUILLÉN, Esperanza, *Retratos el genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Cátedra, Madrid, 2007, p. 63.

música, el arte más espiritual (Azorín), va a ser decisiva, va a jugar un papel determinante. Al estudiar profundamente la obra escultórica de Perelló, igual que ocurre con la obra del escultor Julio González o del pintor catalán Joan Miró, nos sorprende la honda interrelación de ésta con la música, quizá el arte más dotado para conmover.

Perelló, gran melómano, lleva la música en la sangre. Nuestro artista ha llegado a escribir: *siento la música en el alma y la escucho constantemente, incluso cuando dejo de oírla y añade Escultura y música han sido desde mi infancia mis dos grandes pasiones. He sido fiel a ellas y ellas lo han sido conmigo. No me ha sido posible hacer música como instrumentista, pero sueño en poder realizarlo a través de una temática musical al servicio de mi escultura*<sup>23</sup>. Así su actividad artística tiene mucho que ver con el arte de los sonidos, su obsesión por la música es patente, recogiendo su quehacer más influencias de la música, por ejemplo de la obra de Schoenberg, que de cualquier artista plástico. Como señala Whilhelm Heinse, “ *La música en su estado más puro, y lejos de todas las demás imaginaciones, conmueve nuestros nervios y de esta manera cambia todos nuestros más secretos e íntimos pensamientos. Con la música cambia el mundo que nos rodea, aumentando o disminuyendo, fortaleciendo o debilitando, todas nuestras sensaciones. La música representa la máxima exteriorización del sentimiento, por eso quizá es el medio óptimo para la expresión del hombre*”. Friedrich Blume considera que este arte, es superior a todos los demás “*por su inmaterialidad, pureza de espíritu, expresión de la interioridad (Hegel) o imagen del deseo (Schopenhauer) puede, como ningún otro recurso de la mente humana, guiar el alma hasta el infinito*”<sup>24</sup>.

Efectivamente la música, ha sido muy valorada por todas las culturas, desde los pueblos más primitivos. Hay mitologías en las que la creación del mundo se realiza a partir del sonido, otros piensan que es el medio de comunicarse con los dioses. También los griegos la valoran grandemente, Platón afirma que “*la música da sentido a nuestro corazón, alas a nuestro pensamiento y alcance a nuestra imaginación*”. El carácter religioso de la música continua en el periodo de la edad media, incluso la iglesia se sirve de ella, igual que habían hecho todos los pueblos más primitivos, para dirigirse a Dios. Ejemplo claro será el canto Gregoriano, “*una música equilibrada, seria, religiosa, un arte totalmente concentrado que lleva al oyente y al cantor a una especie de yoga*

---

<sup>23</sup> PERELLÓ, Vicente, *A propósito de Jacqueline*. La Imprenta, Valencia, 2002, p. 5-6.

<sup>24</sup> Cit. por CASARES RODICIO, Emilio, *Música y actividades musicales*. Everest, León, 1985, p. 126.

*espiritual y que tiene una finalidad estrictamente religiosa*”<sup>25</sup>, una música que pretende acercar al creyente a Dios.

Lo que parece claro es que esa música clásica que escucha constantemente, con su increíble poder de sugerir estados de emoción y de ánimo, estimula y sugiere la gran sensibilidad de nuestro escultor e inunda su alma de infinitas sugerencias, elevando su espíritu a un estado de tensión emocional óptimo para realizar sus composiciones, en una dimensión puramente musical. En este sentido Lutero afirmará: *“La música es una donación de Dios no del hombre; ella aleja al demonio y hace al hombre feliz; le induce a olvidar toda cólera, toda impureza, arrogancia y otros vicios. Después de la Teología concedo a la música el lugar más elevado y el más grande honor. Después de la palabra de Dios, solamente la música merece ser ensalzada como la señora gobernadora de los sentimientos humanos*”<sup>26</sup>. En España, en la época renacentista nuestros principales compositores también resaltarán el carácter divino de la música: Cristóbal de Morales (*“toda música que no sirve para honrar a Dios o para enaltecer los pensamientos y sentimientos de los hombres falta por completo a su verdadero fin*”<sup>27</sup>), Francisco Guerrero (*“la música intenta, ante todo, despertar a los creyentes a una meditación devota sobre los santos misterios*”<sup>28</sup>) y Tomás Luis de Victoria (*“¿A qué fin debe servir la música sino a las sagradas alabanzas de aquel Dios de quien proceden el ritmo y el compás?”*)<sup>29</sup>. En el periodo romántico el esteta Wilhelm H. Wackenroder asegurará: *“La música es el arte de las artes ya que es capaz de liberar los sentimientos cobijados en el alma humana del caos de la existencia terrenal*”<sup>30</sup>. Una idea que es común a la mayor parte de los pensadores románticos.

Celibidache manifestó en cierta ocasión: *“El sonido ocupa una posición especial en la estructura sensorial del hombre; no conozco un camino más breve que el sonido para llegar a la trascendencia.... Cuando estoy delante de una orquesta, me siento como un escultor frente a un bloque de piedra; cuando ha dado todos sus golpes, queda, por ejemplo, una cabeza de hombre*”<sup>31</sup>. Para Stockhausen *“La música debe de despertar el interior del hombre”, por eso su principal objetivo, será crear una música*

---

<sup>25</sup> CASARES RODICIO, Emilio, *Música y actividades musicales*. Everest, León, 1985, p. 29.

<sup>26</sup> Cit. por CASARES RODICIO, Emilio, *Música y actividades musicales*. Everest, León, 1985, p. 13.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 49.

<sup>28</sup> *Ibíd.*

<sup>29</sup> *Ibíd.*

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>31</sup> ANISSIMOV, Myriam, “La dirección orquesta según Sergiu Celibidache”, *Amadeus*. RBA Editores, Madrid, 1994, nº 40, p. 25.

“*que nos acerque a lo esencial*”<sup>32</sup>. También en la escultura de Perelló, como hemos dicho, hay un intento de alcanzar lo absoluto, lo eterno, de expresar lo inexpresable, lo que ve en sus entrañas, sus sentimientos, aquello que no se puede decir con palabras, si es que en realidad, hay algo que pueda decirse con palabras. Hay un intento manifiesto de llegar a lo inefable, a lo misterioso, en definitiva, de acercar su arte a la música.

Sus formas buscan la misma inmaterialidad, la misma intensidad, intentan comunicar una emoción, se sintetizan huyendo de la representación mimética de la realidad, buscando la imagen espiritual. Las figuras se diluyen, se abstraen, la deformación se acentúa cobrando valor el sentimiento. En realidad lo que le preocupa a nuestro escultor, no es la forma, sino el contenido, ésta desaparece en manos de la revelación de la vida y los sentimientos más íntimos, se desgarran por la intensa vibración de su “voz interior”, confiriéndoles a sus imágenes, siempre humanas, una expresividad y un ritmo fuera de lo común. Sus esculturas, por la forma con que son desintegradas por la luz, por su movimiento, que genera la impresión de sucesión temporal, de extensión del tiempo podrían, como las esculturas de De Kooning o Kirili, acercarse a lo espiritual, a la “*cosa mentale*” y evocar no una presencia física, sino una voz, un sonido. Serán sonidos en el espacio.

*“No es música solamente  
la de la voz que callada  
se escucha, música es  
cuanto hace consonancia”*<sup>33</sup>. Calderón.

---

<sup>32</sup> Cit. por CASARES RODICIO, Emilio, *Música y actividades musicales*. Everest, León, 1985, p. 181.

<sup>33</sup> Cit. por BERGAMÍN, José, *La música callada del toreo*. Turner, Madrid, 1981, p. 12.

*“Nafragio”*. (Imagen nº 136. Marco)



*“La tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su sentimiento, lo que ha de reflejarse (...)”*<sup>34</sup>.  
G. D. Friedrich.

Como hemos visto, la naturaleza cobra especial importancia en los paisajes de Marco y se adapta a sus estados de ánimo, como reclama Wölflin en su teoría de la empatía<sup>35</sup>, mostrándose melancólica, tétrica o turbulenta, según los casos. Su soledad, encuentra marco adecuado en los yermos desolados, en las más ásperas tierras de labranza, en las ruinas, en los paisajes recónditos, como el del Maestrazgo, comarca del interior de Castellón, aislada y desabrida, pero de gran belleza, donde pasa largas temporadas<sup>36</sup>, o en estas barcas desmembradas en el arenal desierto, tan cercano a su estudio, a su alma.

---

<sup>34</sup> Cit. por DÍAZ PADILLA, Ramón, “El dibujo ocupando su lugar”. En DÍAZ PADILLA, Ramón y otros, *Hablando de dibujos* (catálogo). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1998, p. 9.

<sup>35</sup> Dice Wölflin que al percibir proyectamos sobre el objeto elementos que pertenece a nuestro estado de ánimo.

<sup>36</sup> Cit. por SENTÍ ESTEVE, Carlos, “Galería Galanis y la obra de un pintor castellonense”, *Levante*, 05-03-1972. En esta entrevista Marco dirá: “Prefiero pintar paisajes y personajes, sobre todo del Maestrazgo, esa zona de nuestra región en la que hay un paisaje árido y fragoso, al



Jordi Isern escribe que *“la visión romántica representa una actitud muy cercana a la inmersión oriental del alma humana en el fluir de las fuerzas naturales, cercana a la orientación metafísica del arte como expresión subjetiva de un Universo ideal. Naturaleza, inesperado escenario mágico. La pintura más que un medio de expresión es una forma de Ser, una comunión plena con fuerzas poderosas e invisibles, una comunión con lo sagrado. El artista se eleva a la dignidad excepcional de colaborador con el Universo, abre un espacio donde se hace posible la vida. El hombre se vacía de sí mismo para participar del movimiento misterioso y eterno de la naturaleza, de aquellas regiones insospechadas que el artista comparte con el niño, los espacios infinitos por donde se extravía la imaginación”*<sup>37</sup>. Ya manifestó Bachelard que la inmensidad está en nosotros<sup>38</sup>. Así, Marco, cuando señala que se identifica con la definición: *“El arte es el hombre agregado a la naturaleza”*<sup>39</sup>, como hemos visto, se referirá a su naturaleza, a su realidad, a su verdad; pero con una significación, con una concepción, con un carácter que el artista hace surgir y a los que da expresión, a los que mezcla, libera e ilumina.

Así, como hemos insinuado, mas que como “bellas”, podríamos considerar las obras de Marco como “sublimes”, pues, sus formas artísticas, contienen, como diría Kant<sup>40</sup>, factores de autotrascendencia, que aspiran, a ser más que formas, pues contienen aquello que no puede ser contenido en ninguna forma sensible. Precisamente, Lyotard ve *“en el arte vanguardista la manifestación por excelencia de lo sublime”*<sup>41</sup> reclamando la consecución de una experiencia de lo absoluto, a través de la insuficiencia de la forma.

---

*mismo tiempo que un ritmo de vida lento y monótono. Es una comarca donde no han entrado las corrientes del turismo y en la que parece remansado el paso del tiempo”*)

<sup>37</sup> ISERN I TORRAS, Jordi, *“Entre la idea y la acción: el paradigma Newman”*, en GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 390.

<sup>38</sup> *“Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad... por su inmensidad, los dos espacios, el espacio de la intimidad y el espacio del mundo se hacen consonantes. Cuando se profundiza la gran soledad del hombre, las dos inmensidades se tocan, se confunden”* (En BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, México, 1975).

<sup>39</sup> Cit. por MARCO, Antonio, Catálogo Galería Terra, Castellón, Exposición diciembre 1979 a enero 1980.

<sup>40</sup> En su *“Crítica del Juicio”*.

<sup>41</sup> Cit. por PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*. A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 102.

Carlos Sentí, escribe sobre los paisajes de Antonio, subrayando que “*tienen un dramatismo intenso, y al mismo tiempo, una gran fuerza sedante. Sucede en ellos, como con esas tragedias tras cuyo estallido final, la paz cae sobre los ánimos sin que sepa cómo ha sucedido. En la obra de Marco, las dos operaciones de encrespar y encalmar, se producen casi de una manera simultánea*”<sup>42</sup>. Son paisajes como el *Campo de trigo con cuervos* de Van Gogh del que dice Artaud que “*retranspira y hace sudar*”<sup>43</sup>, pues poseen un elemento de misterio muy importante, al mostrarnos una visión muy particular, cargada de valores espirituales.

Muestran un fragmento de la naturaleza, pero a la vez, también de su propia naturaleza, se desnuda, en cierto modo, ante los demás, lo que también conlleva un riesgo. “*El pintor es aquél que vive para ver*”<sup>44</sup>, como dice Simmel. Pero ver, es a su vez, ser visto, captar es a su vez ser captado. Profundiza en el secreto de la naturaleza, pero también en su propio secreto, en aquello enigmático e impenetrable, indescifrable; y así cada nueva obra será un nuevo reto y un nuevo paso para llegar a lo más profundo de la vida, un nuevo intento y también un nuevo fracaso, una nueva pregunta y una nueva respuesta, aunque por mucho que camine y se acerque al hombre y al mundo, siempre habrá algo que no sea posible conocer. De esta forma Rodin describe el *misterio* “*como la atmósfera en la que se bañan las obras de arte muy bellas. Expresan, en efecto, todo lo que el genio siente ante la Naturaleza. La representa con toda claridad, con toda la magnificencia que un cerebro humano sabe descubrir en ella. Pero por fuerza topa con el inmenso Incognoscible que envuelve por todas partes la pequeñísima esfera de lo conocido. Ya que, en definitiva, sólo sentimos y concebimos del mundo ese extremo de las cosas por el que se nos presentan e impresionan a los sentidos y a nuestra alma. Pero todo lo demás se prolonga en una oscuridad infinita. E incluso muy cerca de nosotros hay mil cosas escondidas, porque no estamos preparados para captarlas*”<sup>45</sup>. Como señala Victor Hugo: “*No vemos nunca más que un lado de las cosas / El otro se sumerge en la noche de*

---

<sup>42</sup> SENTÍ ESTEVE, Carlos, “Antonio Marco en Galería Nike”, *Levante*, Valencia, 11-01-0976.

<sup>43</sup> ARTAUD, A., *Van Gogh: el suicidado de la sociedad*. Fundamentos, Madrid, 1977, p.40.

<sup>44</sup> Como señala MERLEAU-PONTY, Maurice, en *Lo visible y lo invisible*, Seix Barral, Barcelona, 1970.

<sup>45</sup> Cit. por GSELL, Paul, *El arte. Auguste Rodin*. Síntesis, Madrid, 2000, p. 115.

*un espantoso misterio. / El hombre sufre el efecto sin conocer las causas: / Todo lo que ve es corto, inútil, fugaz*<sup>46</sup>.

Es patente pues la dimensión poética, el carácter metafórico de su lenguaje que va más allá de la función descriptiva y es capaz de mostrar aquello que está oculto en las profundidades del “yo”. Pero además de esa relevante dimensión comunicativa, llama la atención la forma en que ese lenguaje penetrante es capaz de actuar decisivamente sobre nuestra percepción y provocar determinadas evocaciones sinestésicas que desencadenan experiencias cruciales. Así el signo plástico adquiere una dimensión significativa, se convierte en metáfora capaz de generar nuevas correspondencias, nuevas asociaciones, nuevas realidades.

En sus simbólicos paisajes, como, por ejemplo, “*Tierras del Maestrazgo*” o en éste “*Naufragio*”, vemos texturas que se saborean o tonos que se oyen, en unas obras donde los sentidos y las sensaciones se confunden y los géneros artísticos, los diferentes estilos se fusionan a diferentes niveles para despertar aquello que palpita en nuestras profundidades, para estimular nuestra mente y estremecer nuestra conciencia, para expresar, como hemos dicho “lo indecible”, lo impronunciable. Para hacer venir al pensamiento aquello que es difícilmente verbalizable y que se refugia en diferentes lugares de la memoria, del inconsciente, ... ; aquello a lo que solo se puede llegar a través de la abstracción de una forma, un signo, un ritmo, ... (o a través de combinaciones de esos elementos); aquello que provoca la sensación misteriosa que nos lleva al hallazgo.

La pintura de Marco mostrará, desde muy pronto, una gran sabiduría en la utilización del óleo, de la pasta pictórica, de la materia, a la que extrae su máxima expresión plástica. Por una parte su paleta huye de los grandes contrastes cromáticos, prefiere asordar la intensidad del colorido que, pese a esa sobriedad, está compuesto por una riquísima y extensa gama de grises que transmiten una gran potencia expresiva al unirse a la soltura de sus pinceladas. Este color, aunque es tratado sin ningún halago, es infinitamente jugoso y juega y se alía a la tensión plástico emocional de la forma. Por otra parte, su pincelada

---

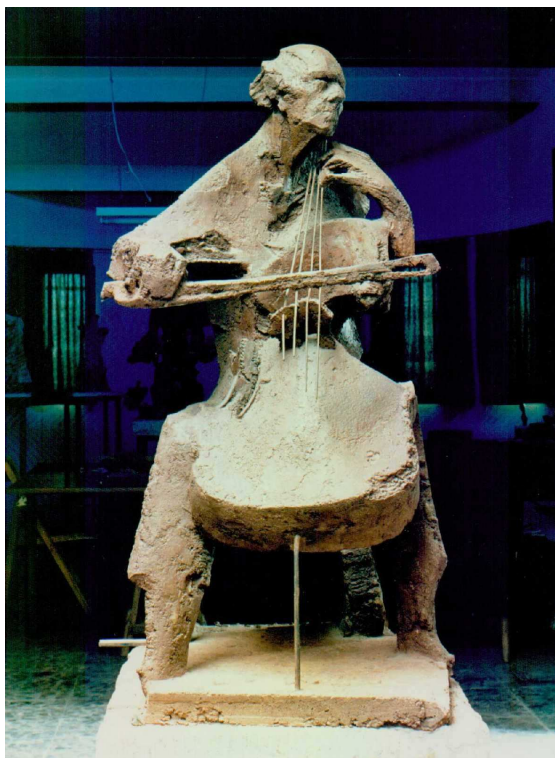
<sup>46</sup> *Ibíd.*

monumental le confiere mayor frescura y dinamismo a este convulso tratamiento matérico y confiere al cuadro una atmósfera más densa, donde se pueden percibir los ecos sonoros del paisaje, su fragancia, donde podemos palpar sus texturas. Esta vigorosa pincelada que muestra su gesto o garra personal, se muestra llena de dirección e inundada de ritmos, también de ensoñaciones y silencios. Son “*pinceladas que dicen, formas que son*”<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Como dice de la pincelada de Manuel Mora Yuste, M<sup>a</sup> Francisca Olmedo en TVE, en 1974.

*“Homenaje a Pau Casals”*. (Imagen nº 58. Perelló)



*“Música, ese lenguaje que empieza donde las demás lenguas terminan. Sublime analgésico de tantos dolores anímicos. Claridad cenital para tantas preguntas sin respuesta”*<sup>48</sup>. Vicente Perelló La Cruz.

Cuando Perelló La Cruz, aborda cualquier tema, no sólo los estrictamente musicales, se vale de la música para entrar en él, para sentirlo. De esta forma, incluso musicaliza sus obras de temática más trascendental, sus obras religiosas. Para acometer éstas obras va a escuchar música sacra como *“El Réquiem”* de Brahms, *“La pasión según San Mateo”* de Bach, *“El Mesías”* de Haendel o *“La Resurrección”* de Mahler, con el fin de motivarse, de sugestionarse, de penetrar en el asunto y vivirlo en sus propias carnes, pensando siempre en que su proceso creativo sea lo más veraz posible y poder transmitirnos fielmente sus sentimientos. Pocas son las obras al margen de lo musical que nuestro escultor titula. Pero es curioso observar que las pocas a las que dota de un lema éste, por

---

<sup>48</sup> PERELLÓ, Vicente, *A propósito de Jacqueline*. La Imprenta Comunicación Gráfica S.L., Valencia, 2002, p. 16-17.

supuesto, es musical. Así pues llama la atención también la estrecha conexión de los títulos de sus composiciones con el mundo de la música, aunque estas obras no tengan nada que ver con esta cuestión. Kandinsky titulaba a sus cuadros “*Impresión*”, “*Improvisación*” o “*Composición*”, Perelló les llamará “*Estudio Opus 10 nº 3, de Chopin*” o “*Réquiem*” (en alusión a la obra maestra vocal de Brahms o de Mozart, entre otros), “*Las siete palabras de Jesús en la cruz*” (Haydn y Sofia Gubaidulina) o “*Resurrección*” (Mahler).

Aunque toda su obra es música, centrándonos en la de temática musical hay que destacar sus *Grupos* (cuartetos, dúos, tríos...), compuestos por diferentes figuras que dialogan entre sí y que forman como dice nuestro escultor “una familia bien avenida”. También sus diferentes intérpretes; músicos todos ellos reconocibles, como Ludwig Streicher, Pau Casals, Rubinstein, o Jacqueline Du Pré, que destacan por poseer una personalidad artística y humana destacada, que ha hecho que Perelló se sienta atraído a representarles, a tangibilizar su rostro, su alma y su música. Estos intérpretes han sido grandes músicos del siglo XX a los que nuestro escultor admiró, hoy todos han fallecido, pero en su día compartieron virtudes comunes como su humanismo, virtuosismo, vitalidad, o su constante afán de perfeccionamiento.

Como sabemos, el artista valenciano, un gran humanista, es incapaz de comenzar su trabajo si éste no le motiva. Para adentrarse en cualquier motivo, ha de sentirlo en sus entrañas, para a continuación dejarse llevar por su propia sensibilidad. Es como un actor que se mete dentro de su personaje, de ahí el esfuerzo tan agotador que le supone enfrentarse a cada obra. Es la música la que le sugiere, la que le ayuda a situar su alma en un clima adecuado para iniciar su trabajo creativo. H. Wackenroder aseguraba “*La música es el arte de las artes ya que es capaz de liberar los sentimientos cobijados en el alma humana del caos de la existencia terrenal*”.

Para emprender la ejecución de estos genios de la música, escucha sus interpretaciones, ve sus videos, asiste a sus conciertos, observa minuciosamente sus expresiones más características, penetra en su obra y en su vida y una vez dentro inicia su trabajo, esboza sobre el papel sus impresiones, realiza bocetos que quedan como un estudio. No busca representar el simple parecido físico, una

copia insulsa y mimética de la realidad (algo fácil de conseguir para un escultor de su categoría, que conoce a la perfección todos los recursos técnicos), sino que busca expresar en barro, una impresión interna, intenta profundizar mucho más allá, llegar a lo más misterioso, captar su alma, su espíritu, que se manifiesta en una expresión, un gesto. No los esculpe tal y como son, sino tal y como él los ve y los siente. Un ejemplo claro será la figura del contrabajista alemán “*Ludwig Streicher*” (nº 54), figura enclavada hasta hace un año en los jardines de la Casa de la cultura de Chiva, localidad valenciana, que estuvo a punto de dedicarle un museo<sup>49</sup>. Esta es una pieza de una gran monumentalidad, no hay que olvidar que esa es la impresión que le produce el músico, de una estatura impresionante “a la altura del instrumento”, cuando Perelló asiste a uno de sus conciertos. Una escultura realizada en cemento al que añade piedras, hierros y otros elementos cuyas texturas y calidades enriquecen la obra (igual que al Casals). Los vigorosos planos se esquematizan, las estructuras se abstraen, se diluyen, lo real y lo humano se disuelven, se mezclan con lo imaginario y cósmico. Las rítmicas formas dodecafónicas vibran, se alargan, se confunden con acordes. La deformación se acentúa cobrando valor la expresión, el sentimiento. Muchas de sus obras escultóricas tienen tal ligereza e ingravidez, poseen unas formas tan distorsionadas o sintetizadas, irregulares o recortadas, que no son más que dinámicos dibujos en el espacio.

Si a finales de los setenta esculpe las figuras de Streicher y Menuhin, ya en los ochenta añadirá a su particular orquesta la imagen de Pau Casals, concretamente en 1986, el mismo año que modela la imagen de Rubinstein y un año antes de su Jacqueline Du Pré, todos ellos ya en gres, material que será el que utilizará exclusivamente hasta el final de su trayectoria artística. Ahora su estilo sufre un cambio importante, sus formas se hacen más reconocibles, más realistas y a la vez se abren todavía más para que la luz las traspase, para que las notas huyan y la melodía se vaya liberando. Los planos siguen siendo abruptos y el ritmo es trepidante. El gres, mezclado con diferentes óxidos, hace que la obra posea unas texturas y calidades admirables. La piel de sus esculturas será, una especie superficie “viviente”, como Rilke llamaría a la de las obras de Rodin.

---

<sup>49</sup> Este proyecto fracasó por el incumplimiento sistemático de diferentes convenios, por parte del Consistorio.

No cabe duda de que aquí el escultor rinde un gran homenaje a estos personajes al eternizar no sólo su físico, sino su espíritu. Perelló va a moldearlos en gres, el material más divino y va a insuflar en sus rostros un soplo de aire musical, va a dar vida a su visión, a sus sentimientos, va a permitir que un resplandor les atraviese, desintegre todo lo anecdótico y asome lo substancial. Antes de realizarlas, además de gran cantidad de dibujos, moldeará numerosos bocetos, como el dos *“Estudios homenaje a Pau Casals”* (nº 59 y 60) que son propiedad de sus amigos Sol Giner y Antonio Marco, lo que atestigua el cariño que Perelló tiene por estas realizaciones. También analizará su rostro en obras como *“Pequeña cabeza Pau Casals”* o *“Pequeña Cabeza Rubinstein”* (nº 61 y 106), magníficas piezas, que son propiedad del Museo de medallística “Enrique Giner” de Nules. En estas cabezas, tampoco buscará el parecido físico, aunque éste es patente. Son retratos psicológicos, como los que Serrano hace de Galdós, Gaya Nuño o Unamuno. Reflejo de su carácter y emociones.

Este afán por reivindicar al hombre de “genio”, sobre todo si es un músico, es una actitud completamente romántica. Recordamos, por ejemplo, los retratos de Beethoven de Stieler, el de Chopin de Delacroix, el de Wagner de Rindler, el de Liszt de Lehmann o el de Paganini de Ingres; también el monumento escultórico a Beethoven de Klinger. La defensa de la libertad y la igualdad de los románticos llevará al reconocimiento de aquellas personas que contribuyen a la mejora de la humanidad, de los grandes; también de los grandes artistas, cuya profesión ahora se reivindicará; de ahí también la gran profusión de autorretratos, además de los retratos a los que hacíamos referencia.

En cuanto a la escultura *“Homenaje a Pau Casals”* (nº 58) que también estuvo ubicada en los jardines de la Casa de la Cultura de Chiva, donde, como la figura de Streicher, fue mutilada, hay que decir que posee un claro acento musical. Nuestro artista lo representa fundido con el instrumento que acaricia, su intensa mirada se dirige hacia lo alto, hacia el infinito, se encuentra en pleno éxtasis interpretativo. La escultura tremula en rítmicos y rigurosos acordes, la alternancia de masas y huecos, el claroscuro es impresionante. Ráfagas de luz hieren sus carnes. Sus ojos horadados en el barro tienen una gran expresividad y



comunican directamente con la vida interior del representado que lucha por encontrar la armonía. La música de Bach flota en el ambiente, el sonido atraviesa la figura y la desgarrar, asomando su alma al exterior, para que la podamos contemplar. El puro sonido se muestra como el elemento de huida y de expresión, un medio de llegar a lo misterioso, excitante o mágico.

El violonchelo con su primo el contrabajo (en la escultura de Streicher), es el único instrumento que Perelló insinúa en sus esculturas, ni el violín ni el piano aparecerán. Lo representará por su plasticidad, por su carácter escultórico, por sus sugerentes líneas que recuerdan el cuerpo de una mujer. Su capacidad para emocionar, la expresó muy pronto el mismo Casals: *“En el momento en que escuché las primeras notas, me sentí conmovido. Sentí como si no pudiera respirar. Había algo tan tierno, bello y humano - sí tan humano- en aquel sonido”*<sup>50</sup>. Estas fueron las primeras impresiones de Pau Casals al escuchar a un violonchelista profesional. *“Este es el instrumento que quiero tocar”*<sup>51</sup>, dijo, empezando la carrera de uno de los grandes músicos del siglo XX. Tras los violinistas y los pianistas, son los violonchelistas los músicos más conocidos. El gran parecido por su flexibilidad con la voz humana (opulencia de su cálido timbre) que tiene su instrumento, su extraordinaria capacidad expresiva y la riqueza del repertorio compuesto para él tienen mucho que ver con esta preferencia.

Violonchelista, pianista, director de orquesta y apreciable compositor, Casals será uno de los primeros intérpretes que sientan las bases de la interpretación moderna. Además su altura como intérprete se vio correspondida con su calidad humana, representada por su incansable labor en pro de las libertades y derechos de los pueblos. Su vida y su obra constituyen una lección imperecedera de humildad y humanidad, un humanismo similar al de Beethoven, Daumier o Van Gogh. De la calidad y emotividad de sus interpretaciones, dejó constancia Juan Ramón Jiménez: *“No he oído en sala silencio más puro que el que emana (circunda) a Pablo Casals lo que se oye en el silencio pleno (el silencio verdadero). Él mismo, sobrio, casto, echada la cabeza*

---

<sup>50</sup> Cit. Por NAVARRO, Josep, “El poder de las cuerdas”, *Amadeus*. RBA Editores, nº 37, Madrid, p. 38-39.

<sup>51</sup> *Ibíd.*

*atrás, contra el infinito, parece tocar el silencio tanto como su música, que tiene, hermana desnuda, de plata, toda la calidad del silencio de oro. Así un manantial puro en una soledad divina, o en el ensueño. Último prestigio de la música suprema: el sonar, sin ser imitativa, a natural. Se le encoje a uno el corazón porque como Pablo Casals toca en realidad (realmente) sobre su corazón sacado fuera, parece –(si vis me flere)- que en vez de poner el arco en su violoncelo, lo pone en nuestro corazón”<sup>52</sup>.*

Otra escritora, la escritora argentina Marily Morales, se inspiró en Casals, pero esta vez en la obra escultórica del artista de Chiva, para escribir uno de los poemas que componen un entrañable libro “*Órbita de la arcilla*”, aún inédito, que versa sobre la obra de Perelló: *Pau tenía un nombre de barro./Pau corría su niñez entre pájaros./Pau trastornó su mirada en la mar./Pau halló una novia sin manos./Pau halló una novia sin brazos,/ con un vientre sonoro/y unos labios redondos de ballena suicida./Pau la puso entre sus rodillas/ y con sus manos/la volvió vibrátil./ Pau con sus manos la volvió misterio./Pau la hizo alma./ Pau./ Silencio.* También tuvo un recuerdo para Jacqueline Du Pré, que junto a Rostropovich y Casals fue una de las personalidades más carismáticas del violonchelo en el siglo XX: *Ella respira música./En sus venas el rimo acelera su instinto./ Multitudes la habitan y fecundan/ su corazón sincopado./Ella curva sus brazos/ y engendra el instrumento/ y lo pare en sonido/ y lo amamanta intensa,/ y lo entrega sangrante/ y lo libera./para volar su vuelo.*

Debido a la gran admiración que Perelló sentía por la Du pré, le dedicó numerosos dibujos (Ej. nº 110 a 113 y 123), estudios como “*Estudio Du pré*” (nº 73) y una excelente obra-homenaje: “*Homenaje a Jaqueline Du Pré*” (nº72). A nuestro artista le impresionaba todo de esta artista, no sólo su increíble talento artístico, también su propia trayectoria vital, breve pero de gran intensidad. En cuanto a su forma de interpretar, dejó constancia Barenboim con quien estuvo casada: “*tenía un don que muy pocos intérpretes poseen: el talento de hacerle sentir al oyente que cuando ella tocaba una pieza la estaba componiendo. No sabía lo que era tener dificultades técnicas, ni lo que significaba tocar con cautela. Cuando tocaba experimentaba una sensación de abandono absoluto y era esa la*

---

<sup>52</sup> SOPEÑA, Federico, *Poetas y novelistas ante la música*. Espasa Calpe, Madrid, 1989, p. 153.

*cualidad que cautivaba a sus colegas y a la audiencia. Había algo en su modalidad de interpretación que era absolutamente preciso e invariable, con referencia al tempo y a la dinámica. Tocaba muchos rubatos, con gran libertad, pero era tan convincente que uno se sentía un simple mortal frente a alguien que poseía una especie de dimensión etérea”. Y añade “Hasta que su enfermedad comenzó a inutilizarla, era capaz de hacer cuanto quisiera con el violonchelo, y necesitaba muy poca práctica. Tenía una capacidad para imaginar el sonido como nunca vi en ningún otro músico. Era una verdadera criatura de la naturaleza y un músico por naturaleza, con un instinto certero”<sup>53</sup>. Ésta pasión excesiva, su abrumadora e intensa manera de tocar su potencia y sentimiento, es lo que refleja Vicente en ésta escultura. Destaca en ella el ritmo musical de sus plegados, es pura sinfonía de volúmenes, de relieves que acentúan el claroscuro, presencia simultánea de combinaciones rítmicas y armónicas, ligereza, música espacial, gravedad hierática. La artista se metamorfosea con su instrumento como la “Anfión” de Henri Laurens. Lo abraza, lo acaricia y vive con él una apasionante historia de amor. De su vientre arranca un suspiro que se transforma en una mágica melodía.*

Alumna entre otros de Tortelier, Casals y Rostropovich. La desdichada esclerosis degenerativa retiró a la Du Pré prematuramente de esta actividad. No volveremos a verla interpretar magistralmente el Concierto de Elgar, pero la visión de la imagen que ha creado Perelló, con su profundo contenido espiritual, igual que ocurre con la audición de su música, desde luego continuará enriqueciendo nuestras mejores emociones. Lo que Perelló ha escrito sobre la Du Pré, es conmovedor y nos muestra hasta que punto para él la música se acerca a lo sagrado: *“Su tiempo fue demasiado breve. Se extinguió su vida, pero, a través de su música, sigue estando viva en esas interpretaciones grabadas que nos ha dejado de increíble brío e intensidad de sentimientos, de pasión encendida, de emoción casi excesiva./ Su obra es aquella que da verdadero sentido a nuestra existencia, dejando constancia de nuestro efímero paso por la vida. Una obra capaz de sobrevivirnos, de vencer a la muerte./ Su abrumadora e intensa manera de tocar, inunda mi alma de vibrátiles sensaciones cuando escucho su música./ La*

---

<sup>53</sup> BARENBOIM, Daniel, *Una vida para la música*. Javier Vergara editor, Buenos Aires, 1992, p. 105-107.

*escucho y veo sus grabaciones en vídeo, de la única manera que hay que hacerlo: de rodillas y en silencio*<sup>54</sup>.

Si de Casals y la Du Pré realiza numerosos estudios-homenaje, quizá es a Rubinstein, a quién dedica un mayor número de obras, aunque su pieza principal será la que modela en 1986 (nº 72), donde parece que capte al músico en ese instante en el que el músico está interpretando con ardiente fuerza a Brahms, su compositor favorito junto con Listz. Se puede percibir su piano romántico expresivo, alcanzando uno de sus momentos de mayor inspiración y emoción, de mayor hondura. Parece como si el movimiento arpegiado del piano nos acercara a un paisaje de idílica sonoridad, se vislumbra el innegable halo nórdico de la música del alemán, próxima en cuanto a poética, a la pintura de Friedrich. En su rostro se refleja su enorme fuerza interior similar a la música de Brahms. Sus ojos son la expansión de su extasiada alma.

También a Perelló, además de su personalidad, cuyos aspectos más desasosegantes, tratará en los últimos años de su vida, en dibujos como **“Variaciones sobre Rubinstein”** (nº 158 a 165) (también realizará las **“Variaciones sobre Casals”** (nº 156 y 157)), de los que hablaremos más adelante, le asombraba su capacidad de entrega ante el piano, pues Rubinstein fue un intérprete inimitable, amalgama de virtudes pianísticas y musicales. Precisamente, cuando Barenboim habla de él, destaca además de su gran profesionalidad, su increíble sentido del ritmo, que le permitía dar a sus interpretaciones “una inimitable vitalidad”. De él Schonberg dijo que *“parecía indestructible”*. Un periodista del “New Yorker” observó en una nota de noviembre de 1958 que *“Rubinstein tenía la fuerza de un luchador en la espalda, los brazos y los hombros. Sus manos de dedos espatulados no parecían demasiado grandes pero eran, en realidad, enormes”*<sup>55</sup>, estas características físicas, son patentes en la obra de Perelló. Estas manos que nuestro artista moldea con gran expresividad, Schonberg las describió con minuciosa admiración *“su dedo pequeño es más largo que el dedo medio de una persona normal y su largo pulgar se extiende hacia abajo en un ángulo obtuso. Eso, más el ancho notable de su palma, le permite alcanzar la duodécima*

---

<sup>54</sup> PERELLÓ, Vicente, *A propósito de Jacqueline*. La Imprenta, Valencia, 2003, p. 25.

<sup>55</sup> AA.VV. *Grandes Intérpretes de la Música Clásica. Rubinstein interpreta a Brahms*. Planeta, Vol. II, Nº 21, Barcelona, p. 250.

*-es decir, de do a sol-. La mayoría de los pianistas se siente afortunados si pueden llegar a una décima*<sup>56</sup>. Aquí Perelló lo retrata en plena madurez, con su habitual porte erguido, sentado al piano con serena elegancia. Su posición de las manos sobre el teclado de un piano imaginario, que es la extensión de su ser, denota una técnica ejemplar. Una técnica que le hacía, con natural facilidad, obtener el máximo resultado del mínimo esfuerzo (no sudaba nunca en sus interpretaciones). Su rostro semítico muestra una particular vivacidad e ironía.

Por último habría que mencionar, en este apartado dedicado en un principio a Casals, y en el que hemos aprovechando para analizar diferentes obras de temática musical, otras de sus realizaciones en este campo más destacadas, sus **“Grupos de cámara”** (nº 132, 133 y 134), como el mismo diría “una familia bien avenida” que ha plasmado también en numerosos dibujos (nº 107, 108, 109, 121, 122, 128, 129, 130 y 131). Diferentes intérpretes como Casals, Rostropovich o Stern han aprovechado las diferentes posibilidades que da el tocar música de cámara, para investigar sobre su instrumento, para indagar acerca de sus múltiples posibilidades y estudiar todo su potencial. También Perelló, no cesa de investigar. Sumamente inquieto, aprovecha la realización de estos grupos de músicos para adentrarse en una nueva forma de hacer, con el fin de poder dar vida a su nueva visión. Efectivamente, emprende ya a partir de 2002, la realización de unas esculturas que son un punto intermedio entre la escultura exenta, de bulto redondo y el relieve propiamente dicho, pues las figuras aparecen en algunos casos casi exentas, y el fondo aparece y desaparece en un juego rítmico de volúmenes. Además el tratamiento que le da a la parte trasera de estas realizaciones tiene el mismo interés que la parte frontal, es más abstracto y da la impresión de ser, es, una escultura diferente, así la obra esta abierta a infinitas sugerencias, que es imprescindible en la obra artística, pues ya dijo Mahler que si es posible abrazar la obra con una sola mirada, es que, desgraciadamente, ha perdido toda su magia, toda su fascinación. Éstos “relieves” son quizá sus obras más “originales”, y, como manifestó Strawinsky: *“Todo hombre original es irremplazable”*.

---

<sup>56</sup> *Ibídem.*

Como hemos recalcado, nuestro creador, con su rígida ética, nunca ha buscado estar a la moda, ni traicionar su manera de hacer por conseguir la fama, para lucrarse, ha seguido un proceso de introspección en busca siempre de la verdad y ha creado unas formas, fruto de sus emociones, que persiguen una nueva moral. Sin importarle ser más o menos moderno. Como señaló el gran compositor inglés Ralph Vaughan Williams: “*Bach iba detrás de su tiempo, Beethoven iba delante del suyo, y sin embargo ambos eran los más grandes compositores. El modernismo y el conservadurismo no tienen importancia. Lo que sí importa es ser fiel a sí mismo*”<sup>57</sup>.

La composición de estos relieves destaca por su libertad, las figuras aparecen relacionadas entre sí, con sus gestos y sus miradas, hay una comunicación constante entre ellas, los músicos de estos conjuntos orquestales se manifiestan en perfecta armonía. Los intérpretes aparecen en pleno arrebatismo místico, con la mirada perdida en lo alto, en el más allá, como las figuras del greco. Por su estilización y desmaterialización, su espiritualidad es análoga a la que despiden las figuras de otro genio, Giacometti. El dinamismo es tremendo, los músicos entran y salen del fondo, hay un trepidante juego de volúmenes. Las figuras y el fondo se rasgan, no son un todo compacto, sino que la composición alcanza una dimensión más amplia, casi infinita.

Las texturas son muy ricas, los diferentes óxidos que se le añaden al gres dotan a la obra de un colorido muy interesante. No es un colorido tan intenso como el que puede proporcionar una obra pictórica, tampoco eso es fundamental, pues aunque si bien el color es más deslumbrante que la forma— como señalaba Anthony Caro— ésta permanece más tiempo en la memoria<sup>58</sup>. Como en la escultura de Kotchar, los Juegos de vacío y plenitud, los diferentes colores y texturas, multiplican los contrastes para apoyar la interacción entre el creador, el objeto y el espectador.

El entendimiento de estos intérpretes de cuerdas, en la manera de encarar el *vibrato* y los ataques es total. El clima expresivo deviene más cálido y

---

<sup>57</sup> Cit. Por CALCRAFT, R., “*La gran música, paso a paso. Joaquín Rodrigo*”. Polygram. Madrid, 1994, p. 58

<sup>58</sup> Cit. por MARLOW, Tim, *Forjar el espacio. La escultura forjada en el siglo XX*. Generalitat valenciana. IVAM. Valencia, 1.999. p. 139.

apasionado, el juego de volúmenes, la cadencia, el colorido, la luz, hacen que la obra aumente el volumen y la intensidad de su trepidar, y las figuras liberadas de las leyes del peso y de las constricciones se desintegran, se diluyen. La atmósfera aparece suspendida. Estamos ante una gran partitura escrita en barro, realizada por un gran compositor.





## 2. La rebeldía ética.

“En todo el arte contemporáneo no queda del hombre más que un fantasma que no se resigna a morir definitivamente”<sup>1</sup>. J. Renau.

Si anteriormente hemos destacado diferentes aspectos la rebeldía estética, puramente romántica, que protagonizan Marco y Perelló, insinuando, a la vez, gran parte de los aspectos éticos que conforman la estructura conceptual de su obra; en esta segunda parte del trabajo, vamos a incidir aún más en los últimos. Desde su etapa de formación, su arte será fruto de unas circunstancias sociales muy condicionadas por la realidad de un país recientemente devastado por una cruenta guerra civil. Las secuelas de la terrible contienda fratricida del treinta y seis van a permanecer como una herida abierta en la memoria de ambos, será un trauma irreparable, sobre todo en Marco, como hemos visto<sup>2</sup>; y el escenario de la posguerra, con sus miedos y miserias, va a ser el eje de su programa ético-estético. Sus obras van a dejar testimonio auténtico de esa interiorización del dolor, el mapa subjetivo donde afloran el tatuaje emocional y el legado de la terrible contienda que mantuvieron esas dos Españas siempre irreconciliables, como aún hoy se intuye. Reflejará el tránsito inacabable de la posguerra con su inventario de humillación y horror, con su atroz penuria. Muchos de los cuadros del pintor parecen radiografías de aquel momento; imágenes de emigrantes, de gente humilde, campesinos, obreros o labradores que se oponen a esa mirada idealizada de las “virtudes campesinas”; a esa visión irreal e idílica que el régimen franquista quiere dar del campo “levantino” como modelo que resumía las aspiraciones de lo que se ha llamado el “fascismo agrario”<sup>3</sup>. Documentos grabados en el inconsciente que afloran con toda su carga dramática. En cierta medida son psicografías que van a convocar sedimentos biográficos ocultos en la psique. Ante un universo hostil su actitud no sólo será comprometida con el arte, sino también con la vida. Como la poesía de la mitad del siglo XX (Gil-Albert, Fuster, Estellés, ...), el arte, como vemos en Marco, también se humaniza, se compromete, se dedica a cantar “*una fam esgarrada de llibertat*” como

---

<sup>1</sup> RENAU, Josep, *Función social del cartel*. Fernando Torres, Valencia, 1976, p. 54.

<sup>2</sup> Las secuelas de la barbarie también quedarán en la conciencia de ese hombre sensible que es Perelló, una de estas consecuencias es el trauma que le queda tras presenciar el horror de los bombardeos en Valencia, que le produce una fobia a los aviones, en los que le dará miedo viajar. Así mismo su familia también será duramente reprimida, pues un tío suyo era teniente-alcalde del Ayuntamiento democrático de la capital del Turia.

<sup>3</sup> MILLÁN, Jesús y BALDÓ LACOMBA, Marc, “El País Valenciano bajo el franquismo”. En RUIZ TORRES, Pedro y otros, *Historia del País Valenciano*. Planeta, Vol. VI, Barcelona, 1981, p. 388.

dijo Estellés. Temas típicos del realismo y denuncia social como la miseria, el inmigrante, el *lumpenproletariado* o simplemente la cotidianeidad (el amor, la muerte, la soledad, el erotismo), no serán extraños tampoco en la novela, que resurge y se adapta a las nuevas corrientes estéticas en estos años, de la mano, en nuestro territorio, de autores como Candel, Beneyto o Cerdán Tato<sup>4</sup> y también serán recogidos por la pintura, como vemos en la obra de nuestro artista siempre atento a airear los problemas de la realidad y la crítica a las estructuras de la vida actual.

La trayectoria que mantendrá a lo largo de más de cincuenta años de absoluta fidelidad a sus principios, a su modo de ver esencialmente la vida y sufrirla, será la continua y medular contestación alrededor de temas perennes- el trabajador, los poderes fácticos e ideológicos, la marginación. Mantendrá, a través de los años su capacidad de indignación, de protesta, de desacuerdo con lo que le perturba. Su culta indignación, en una época en la que a la inevitable presencia de los ecos del treinta y seis hay que sumarle la catástrofe de la segunda guerra mundial, Vietnam, Afganistán, Irak,..., alcanzará su expresión máxima, sobre todo, en lo que afecta a la pintura, así huirá desde un principio del impresionismo, tan de moda al inicio de su trayectoria, por su rechazo de lo trágico, por situar la luz y los aspectos felices o apacibles de la existencia como los únicos temas dignos de ser pintados, huye del esteticismo, de la belleza de formas o colores, en atención a lo esencial, por eso desde un principio evitará pintar de forma impresionista o abstracta. Respecto a esta actitud Barjola, otro gran expresionista comprometido manifestó: *Yo creo que todo artista que esté condicionado para la creación de esta obra debe hacerla no sé si como moralista, quizá esto es demasiado, pero por lo menos sí como ética (...) Considero que el artista debe reflejar la época en que vive y más la nuestra, preñada en casi todas las latitudes del mundo de violencia, de vejación y otras lacras de la historia. Una obra sin contenido queda reducida a la mitad, a un puro esteticismo...*<sup>5</sup>.

Su arte será expresión auténtica de un hombre de nuestro tiempo, hombre que, al hablar de lo que, utilizando una expresión nietzscheniana, llama su *exhilarated despair* (desesperación jubilosa), ha explicado admirablemente lo que él mismo es y lo que nos aporta. Si bien su pintura no pretende ser adoctrinadora, sino reflejo fiel del

---

<sup>4</sup> Influidos por obras como “*El Jarama*” de Rafael Sánchez Ferlosio, estas novelas-documento llamadas “objetivistas” se convierten en vehículo para denunciar las injusticias, como el neorrealismo cinematográfico.

<sup>5</sup> PATIÑO, Antón, “*Pasión de la mirada*”. En PATIÑO, Antón y otros, *Juan Barjola: Colección del artista (1959-1986)*. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1986, p. 63.

desconcierto punzante de todo el que vive en estos tiempos de horror, salpicados de maravillas, los cuales contempla con lucidez.

También será reflejo del tiempo que le toca vivir y de las circunstancias que éste trae el pensamiento y, por ende, la estética de Perelló. Y es que el arte, como señala Robert Irwin es “*un continuo examen de nuestra conciencia perceptiva y una continua expansión de la conciencia del mundo que nos rodea*”<sup>6</sup>. Como hemos insinuado y como veremos más adelante con más profundidad, en obras, como sus “*Crucifixiones*”, por ejemplo, también la denuncia está presente en su producción, aunque no es quizá tan explícita como en el caso de Marco. Una crítica que se mostrará en la violencia de unas formas subversivas, de las que ya hemos hablado, la violencia de un trazo, de un modelado que manifiesta un malestar, de un ritmo que evidencia una emoción, que es acción y reivindicación, como la pincelada de De Kooning. Utiliza un meditado aparato simbólico, para mostrar de forma intelectualizada su ideología humanista. Así, por ejemplo, utilizará la imagen de Cristo, para representar su propia angustia existencial, en una época difícil para él, como una especie de autorretrato; pero también como imagen arquetípica del hombre, para resaltar las virtudes humanas, lo humano como fidelidad, como misericordia, como entrega, como solidaridad; como imagen del “hombre nuevo”, que tanto reclamaron los artistas en dos momentos importantes para el desarrollo de la cultura del siglo XX: el inmediatamente postrevolucionario de los años veinte y treinta, y el muy agitado de los años cincuenta y, sobre todo, sesenta, en el que participan activamente nuestros dos artistas; momentos en los que se produjo un considerable desarrollo artístico y estético, aunque por desgracia no fue continuado del progreso social esperado<sup>7</sup>. Perelló también utilizará la imagen rebelde de Jesús como símbolo trágico y a la vez esperanzador de la época más cruel de la historia humana; como atributo de la víctima, pero también del visionario; la imagen del dolor, de la injusticia, pero también de la libertad, de la ilusión. Retratará un ser individual capaz de despertar otros espíritus, otras conciencias y lo hará con total libertad creativa, como reclamaba Hegel, la misma que reivindica para el espíritu, para todos los espíritus. Sus “*Crucifixiones*”, serán una especie de grito, de queja, similar conceptualmente, por ejemplo, al “*Grito a la libertad*” (nº 65), que vamos a analizar también a continuación.

---

<sup>6</sup> Cit. por FREELAND, Cinthia. *Pero ¿Esto es arte?* Cátedra, Madrid, 2003, p. 214.

<sup>7</sup> Si en el primero se planteó la necesidad de crear una nueva sociedad, en el segundo se acentuaron las críticas a una sociedad inestable.

Engels subrayó que: “*El artista debe comportarse como Balzac: mostrar el sentido del movimiento social, el sentido de la historia, cualesquiera sea su opinión política particular*”<sup>8</sup>. Como señala Manuel B. Mena, “*Es lícito que cada época interprete a los grandes artistas según sus propios sentimientos e ideales, sus preocupaciones y miedos, o las afinidades culturales que el presente establece con el pasado, revelando de aquellos lo que interesa y olvidando lo que no reaviva las “pasiones” contemporáneas. Los artistas que no alcanzan la categoría de los grandes creadores son testigos más o menos afortunados de su tiempo. Los genios son testigos excepcionales del alma humana, invariable en sus anhelos y pasiones, y no sólo definen su tiempo sino que lo crean y lo conforman*”<sup>9</sup>. El artista no puede ser ajeno al sufrimiento del hombre, a su alienación; debe escuchar su grito de criatura oprimida y debe, como aconsejó Marcuse, despertar la necesidad de realizar lo bueno, lo bello y lo verdadero. Este filósofo marxista subraya así el potencial insurrecto de la cultura en general y el arte en particular. Precisamente Marx desveló que la misión de los filósofos no debe ser la de interpretar el mundo, sino la de transfigurarlo<sup>10</sup>. Como señala Tàpies “*el gran artista debe aspirar a cambiar el mundo. Dejando aparte su actividad social o política, como pueda tenerlas un ciudadano cualquiera, como un ideal normal de justicia, hay también unas razones “artísticas” que se desprenden de su obra, que están clamando por un mundo distinto. No como “arte político” o “panfletario”, sino porque todo gran artista aspira a desvelarnos la auténtica naturaleza de las cosas, el auténtico funcionamiento de la realidad, en la cual está incluida la realidad social. No creo acertado pensar que el artista se “anticipa”; la posibilidad de conocimiento de la realidad la lleva todo el mundo en sí, y el artista no hace más que ayudar a despertarla en todos los que la tenemos dormida*”<sup>11</sup>. El arte entendido de esta forma es transmisor de una realidad social, germen transformador de esa realidad.

---

<sup>8</sup> BOZAL, Valeriano. Estética y marxismo. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p.165.

<sup>9</sup> MENA MARQUÉS, Manuel B., “¿Debe ser así? ¡Sí, así ha de ser!” , *Guadalimar*. M.F.-B, Madrid, 1994. n° 122. p. 32.

<sup>10</sup> Para el materialismo histórico el arte es un “*documento privilegiado para una hermenéutica de la realidad histórica; espacio de reflexión predefinido por una fuerte especificidad; instrumento para catalizar la transformación de la realidad presente y patrimonio antropológico susceptible de una redistribución, tanto en su producción como en su recepción*” (Cit. por BRIHUEGA, Javier. “Arte y sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p. 152)

<sup>11</sup> Cit. por VICENS, Francesc. *Arte abstracto y arte figurativo*. Salvat, Barcelona, 1973, p. 9.

La actitud de nuestros artistas ha sido siempre puramente expresionista, existencialista, de compromiso, romántica, en definitiva. Dando la cara siempre, dando testimonio de lo que acontece, pero, fundamentalmente, de que se es artista. De que no se rehúse la función capital de ser, una vez que el oficio se proyecta hacia algo más intenso que la administración de unas líneas y de unos colores. Una vez que todo ello se hace categoría. El oficio como profesión, como categoría de lo que se profesa, una ética o una religión. Su actitud de rebeldía artística y moral, estética y ética, tendrá mucho que ver con el expresionismo pues como manifiesta Pérez Sánchez: *“El expresionismo es, ante todo, la negación de lo oficial, de lo estatuido, de la norma. Su carácter de efusión, se niega al orden; su capacidad gritadora, al raciocinio; su movimiento impulsivo, atropellado, desborda cualquier pedagogía; su deformación voluntaria rehúye cualquier ejemplaridad. Carece de intención monumental sostenida y aunque a veces pueda erigir una voz de gozo o de vitalidad exultante, se mueve mucho más por el dolor, la crispación y el pesimismo”*<sup>12</sup>; pero también con el romanticismo<sup>13</sup> que, como se desvela en el libro *La necesidad del arte*: *“fue un movimiento de protesta- de protesta apasionada y contradictoria contra el mundo capitalista burgués, el mundo de las “ilusiones perdidas”, de protesta contra la dura prosa de los negocios y el lucro.....Desde los discursos de Rousseau hasta el Manifiesto Comunista de Marx y Engels, el romanticismo fue la actitud dominante en el arte y la literatura europeos. En términos de conciencia pequeño-burguesa, el romanticismo es el reflejo más completo en la filosofía, la literatura y el arte de las contradicciones de la sociedad capitalista en desarrollo. Sólo con la obra de Marx y Engels se pudo comprender la naturaleza y el origen de aquellas contradicciones, entender la dialéctica del desarrollo social y ver que la clase obrera era la única fuerza que podía superar aquéllas....Para aquellos rebeldes románticos no había temas privilegiados: todo podía ser tema artístico”*<sup>14</sup>.

La obra de Marco, como la de Perelló, reflexiva, sincera, simbólica, irónica, ética, tendrá el poder que, como dice el mismo Tàpies, se le ha atribuido a las grandes estéticas: *“una gnosis (conocimiento interno) y –unida a ella, como es tradicional- una conducta moral”*<sup>15</sup>. Así, por una parte, el pintor, con el fin de introducirse en la naturaleza humana, un tema universal, diríamos que el único tema que ambos tratan; se

---

<sup>12</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *“Kokoschka y el expresionismo español”*. En *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Alianza Forma, Madrid, 1993, p. 175.

<sup>13</sup> Lo romántico: fermentos románticos que según Pérez Sánchez tanto van a influir en el expresionismo.

<sup>14</sup> FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*. Península, Barcelona, 2001, p.80.

<sup>15</sup> En VIVES, Francesc. *Arte abstracto y arte figurativo*. Salvat, Barcelona, 1973, p. 9.

dedica en muchas ocasiones incluso a actuar como reportero, como cronista de esos sucesos que le conmocionan, algunos de ellos trágicos, visualizando incluso el rostro de los que padecen, de las víctimas a las que siempre dignifica: la guerra, el hambre, el trabajo insufrible, alienador, e.t.c.. De la misma forma, retrata ese horror en su propio rostro, muestra como él siente esos acontecimientos en su propia carne, las vicisitudes de la vida, ese azar, que según Blok, nos espera a cada paso. Igualmente, vemos a Marco darnos pistas sobre la condición humana, menos evidentemente, aunque con un lenguaje igual de rotundo, mediante el uso de símbolos, como sus máscaras; e incluso de forma irónica, utilizando para ello bestias o monstruos, que no son sino reflejo de la animalidad del hombre. Así pues, vemos dos vertientes en la obra de Marco, por una parte, una visión crítica, también deformadora que se muestra crispadora de los aspectos más violentos y sucios de la realidad guiado por su gran determinación ética, como se puede apreciar en obras como *“Chapapote”* o *“Mujeres de Kabul”* (nº 159 y 156) o *“Una muerte que no era la suya”*, entre otros. Por otro lado nos muestra otra visión intensificada que busca, como los expresionistas abstractos, como Marc o Kandinsky la vuelta hacia el interior, para comunicar las emociones más íntimas, renunciando a todo embellecimiento de las formas exteriores, como podremos apreciar en aquellas obras que dedica a tratar los diferentes sentimientos humanos (por ejemplo *“Sufrir y sufrir”* o *“Monje”* (nº 174 y 108)) y su expresión gestual. Esta segunda propuesta coincide más con el proyecto conceptual de Perelló, cuya estética moralizadora no es tan evidente, (condicionado también por los medios con los que se expresa), como en el pintor castellanense. Aunque si bien es verdad que en series como las dedicadas a la prostitución, con obras como *“Prostitutas”* o *“Prostituta”* (nº 49 y 50, entre otros), o en sus *“Gritos”* (nº 44, 65 o 66), que ya hemos mencionado, la crítica es manifiesta, por lo general en su obra se da la conexión de la moralidad y la sensibilidad, quedando, como hemos visto, lo siniestro, más escondido. Aparece lo terrible, como en el teatro de la crueldad de Artaud, cargado de imágenes llenas de lirismo que generan energía, de acción inmediata y violenta que subyuga la sensibilidad del espectador, que impulsa al espíritu a la insurrección: *“Digo “crueldad” como si dijera “vida” o “necesidad” – señala Artaud-, ya que ante todo voy a señalar que en mi concepto el teatro es acto y emanación permanente, que en él nada se coagulará, asimilándolo a un acto de autenticidad, vale decir vital, mágico de toda magia”* “. Apuesta el creador francés por un teatro angustiante, propio de unos tiempos catastróficos e inestables, de un teatro serio que sacuda nuestros prejuicios, *que insufla el magnetismo vital de sus imágenes y*

*actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de perdurable efecto... Todo acto en escena será cruel*<sup>16</sup>.

Perelló optará, por centrarse en representar todo aquello que le angustia, utilizando muchas veces, incluso símbolos religiosos, arquetipos morales, como la figura de “Cristo” o de la “Virgen”, que hace suyos, para evidenciar el carácter trascendente del sujeto, el abanico de emociones que es capaz de desplegar el alma humana, pero sobre todo, sus propios sentimientos, sus impresiones ante aquello que le rodea, sus emociones, sus afectos. Ya la estética del setecientos, había difundido la idea del “segundo Dios”, del artista como mediador privilegiado del ser humano, exponente de libertad, paradigma ético, “genio”; concepto que desarrollará el romanticismo, al concebirlo como el último modelo de humanidad creado por la cultura de occidente, como ha manifestado Antonio Marí<sup>17</sup>. Para Víctor Hugo, escritores como Homero, Lucrecio, Juvenal, San Juan, Dante, Rabelais, Cervantes o Shakespeare eran como gigantes inmóviles que señalaban la marcha del espíritu humano. Así, con el romanticismo, se tiene una nueva conciencia de la dimensión social e histórica del arte, que debe servir para la superación y liberación de la alienación personal o social.

Tanto Marco como Perelló, compartirán pues el mismo fuego interior, el mismo ardor, que tuvieron esos poetas, el mismo que tendrá Blake, Goya, Morris o Daumier, para intentar, a través de sus visiones, transformar la sociedad y el individuo, intentar la humanización del mundo. Como proclamó Lukács, “*el arte tiene una misión social, una función de “autoconciencia de la evolución de la humanidad” en la “lucha por la liberación”*”<sup>18</sup>. Como dijo Gramsci, debe ser el instrumento que haga posible una auténtica redención de la humanidad. Otros filósofos marxistas como Adorno y Marcuse, también han apelado al valor “connotativo” (emocional, sugestivo, expresivo) de los mensajes artísticos, frente al meramente “denotativo” (representativo, alusivo, referencial) de los cotidianos.

Por lo general, predominará en la obra del escultor valenciano esa expresión de sus estados de ánimo, la proyección de su “yo” interno, mientras que en la del pintor será la expresión visual de las causas y los acontecimientos que provocan esas emociones contrapuestas, las que prevalezcan. Los sentimientos angustiosos que les

---

<sup>16</sup> ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*. Retórica, Buenos Aires, 2002, p. 75

<sup>17</sup> MARÍ MUÑOZ, Antonio, “El genio, arquetipo romántico”. *Revista de Occidente*, nº 46, Madrid, 1985 (Ejemplar dedicado a: El ideal heroico), p. 123-136.

<sup>18</sup> VILAR, Gerard, “Georg Lukács”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p. 188.

atormentan aparecerán reflejados en los personajes que componen, por lo general, las asfixiantes escenas de ese mundo sórdido, amargo y cruel que denuncian. Un matiz violentamente agrio se desprenderá de sus personajes, mostrándonos la crispación y el grito. Volcarán nuestros artistas, sobre la tela o en el barro, huellas de sus estados anímicos, los sentimientos individuales que genera la existencia cotidiana, sus vivencias más íntimas, sentimientos que en realidad son universales, gestos en los que todos nos vemos reconocidos.

Y es que como señala Aguilera Cerni: *“también el expresionismo contiene una contradicción parecida e igualmente reveladora. Partiendo del “ego” furiosamente celoso de su propia individualidad, este instalarse en la escala individual desemboca irremediabilmente en la explosión de un espíritu de revuelta que actúa en la escala social.....Pero su intervención crítica, su queja y su sarcasmo, brotan de las mismas heridas supurantes que lastiman el cuerpo de la realidad social. Estamos mencionando un hecho que demuestra la endeblez de las interpretaciones meramente estéticas del arte contemporáneo y el violento trastocamiento entre la noción tradicional de “realismo” y los plurales modos mediante los cuales se puede acceder a una realidad compleja, sangrante, en lucha consigo misma”*<sup>19</sup>.

Destaca Vilar, como *“desde Platón hasta Lukács las teorías filosóficas han formulado distintas visiones del arte coincidentes, sin embargo, en la necesidad de la subordinación de éste a los nobles fines de la religión, la moral o la política verdaderas”*<sup>20</sup>. Hacer visible el bien, posibilitar una mirada sobre la felicidad y la virtud, la contemplación del mal, del daño, del dolor de los demás, de los horrores y de los infiernos del acá o del allá, han sido tareas típicas del arte desde la noche de los tiempos. Un ejemplo de arte social con intención política sería el de Meidner que intentaba comunicar sus reacciones subjetivas con la mayor autenticidad posible. En enero de 1919, éste hizo pública una declaración llamando a los artistas alemanes a la revolución: *“Tiene que ser ahora: la emancipación de las clases trabajadoras. Pero también la emancipación de los artistas y los poetas... A los baluartes de la humanidad futura: por la dignidad, el amor, la igualdad y la justicia. Sí, todos somos iguales...*

---

<sup>19</sup> AGUILERA CERNI, Vicente, *Posibilidad e imposibilidad del arte*. Fernando Torres, Valencia, 1973, p. 45.

<sup>20</sup> VILAR, Gerard, *Las razones del arte*. A. Machado, Madrid, 2005, p. 233.



*Debemos participar en cuerpo y alma, con las manos. Porque es una cuestión de socialismo: es decir, el orden divino del mundo*<sup>21</sup>.

También Kollvitz ejemplifica un sentir que combina la carga emocional de los expresionistas alemanes con las severas preocupaciones del realismo social. Pero ésta no es una cuestión sólo de las artes plásticas, también en el teatro Brecht, con su obra *Efecto A*, pretende “*la gesta de mostrar*”, generar una visión crítica del mundo real, ver a través de la ilusión de naturalidad o inevitabilidad del orden social existente y concebir condiciones alternativas: “*La crítica de la sociedad es, en última instancia, revolución*”<sup>22</sup>. En esa época florecimiento de los grupos de teatro de trabajadores, una de esas compañías en lucha contra el orden establecido y contra el fascismo será la establecida en Berlín *Rote Raketen*, uno de sus componentes declaró: “*Nuestras compañías no existen para producir “cultura”...Nuestra primera y principal tarea es explicar a los jóvenes con nuestras imágenes y escenas, con una presentación viva y satírica, lo que las palabras solas no explican. Debemos animarlos con nuestras consignas, despertarlos y desarrollar su conciencia de clase, su sentido de pertenencia a los oprimidos y explotados, y su lucha de que su deber es unirse a nosotros y participar en la lucha*”<sup>23</sup>.

En general en siglo XX esta tarea moral y política se concretó en forma de un arte crítico y de denuncia, que invita a la reflexión sobre la violencia, la opresión, la marginación, siempre presentes en un sistema como el que nos domina, además del expresionismo, lo hizo el dadaísmo, el cubismo, los muralistas mexicanos como Rivera, Alfaro Siqueiros u Orozco, o el arte de protesta de los años 60-70 (Latham, Golub, Rosler, Guerrilla Art Action Group, el activista Carl Andre, Ringgold, Carvalho, Spero, Beuys, Vostell, Dubuffet, De Kooning, con los pintores del grupo “Cobra”, el neoexpresionista o el arte feminista. En España tendremos también numerosos ejemplos como los Equipos Crónica y Realidad, Barjola, el movimiento de Estampa Popular, Canogar, Genovés, e.t.c...). Visto el panorama, “*algo espantoso está aconteciendo al hombre occidental cuando los más vitales testimonios de sus contactos con la realidad, sólo descubren acusaciones, angustia, asco, protesta y miedo*”<sup>24</sup>. “*La realidad, que es conflicto en la obra, lo es sobre todo –inclusos sin que tenga conciencia de ello- en el*

---

<sup>21</sup> Cit. por CLARK, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX*. Akal, Madrid, 2000, p. 18.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 25.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 26.

<sup>24</sup> AGUILERA CERNI, Vicente, *Posibilidad e imposibilidad del arte*. Fernando Torres, Valencia, 1973, p. 46.

*hombre que la hace, ejemplo sintomático de su propia destrucción....Pero el desbordamiento de lo individual, la fluidez entre lo que pertenece claramente a la escala social y lo que se entrecruza procedente de múltiples confines acaso discordantes, es también presencia de “realidad” en las obras dramáticas de un Moreni, o en los ciclos apasionadamente acusatorios de un Vedova. / La plural presencia de las realidades ha problematizado la faz del arte moderno. Los conflictos, el sucederse de constantes antítesis, crean una sensación de agudizada provisionalidad. El postulado existencial, según el cual la existencia se revela en cada acto como ejercicio de una aventurada libertad solitaria, ha arrojado sobre las acciones humanas –sean artísticas o no- una condenación de responsabilidad trascendente en el yo tan sólo fronterizo con la muerte, pero también responsable ante la suma de soledades y destinos que forman el presente palpitante y la tragedia de una sociedad que repite el mito de Sísifo. El drama consiste, como siempre, en una elección. El arte occidental, enredado en su misma dialéctica, tiene todas las grandezas y miserias de la realidad. Su mayor conquista como producto cultural y testimonio vital del hombre histórico de estas horas cruciales, ha sido precisamente esa conciencia de la libertad profunda, el derecho, simultáneo y entremezclado, a la rebelión, la invención, la individualidad, el pacto arriesgado e incluso la deserción”. Y añade: “Cada actitud implica un compromiso...la actividad artística, emanada del hombre, es gloria y servidumbre de lo humano...los senderos de lo real son también los de la libertad y los de la responsabilidad”<sup>25</sup>.*

Está claro que un arte, como el que practican nuestros artistas es socialmente comprometido, si se quiere político, porque no, entendiendo que el arte es ideológico pues “*comunica valores de significado humano perdurable*”<sup>26</sup>; además, como señaló Griselda Pollock, todo “*lo personal es político*”<sup>27</sup>. Toda experiencia estética, según Marcuse tiene un significado político “*nos introduce en un modo de sentir alternativos respecto a una cotidianeidad sometida por el dinero y el poder burocrático*”<sup>28</sup>. Lukács opinará que la experiencia artística requiere una toma de postura subjetiva en relación a la sociedad. “*Para él el arte es siempre partidista, en el sentido que implica una toma de postura frente al mundo representado que se hace forma en la obra mediante*

---

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p.54.

<sup>26</sup> Cit. por BARLOW, Paul, “*Arnold Hauser (1892-1978)*”. En MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p.174.

<sup>27</sup> Cit. por MALVERN, Sue, “*Griselda Pollock (1949)*”. En MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p.248.

<sup>28</sup> Cit. por PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*. A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 54.

*instrumentos artísticos*”<sup>29</sup>. Según el teórico marxista, la función social de la acción artística es vital y será decisiva en la lucha por la emancipación de la humanidad. Éste lo diferenciará de la propaganda política, por su aspecto esencialmente humanístico e intelectual y por su intencionalidad pedagógica de amplio y significativo alcance que favorece el desarrollo de la conciencia y el crecimiento intelectual y moral, con una acción profunda y duradera, por la que apostaría Malraux, que consiga cambiar la realidad social, diferente a la propaganda que busca un fin práctico inmediato. El artista siempre deberá garantizar la plena libertad y autonomía de su arte respecto a cualquier tentativa de confundirlo con la propaganda y la retórica. Aunque Herbert Read reconoce que “*un intelecto servil se suicida moralmente*”<sup>30</sup>, también ha destacado que “*el arte no está reñido con la propaganda, siempre que sus postulados cuenten con la probación, la fe o la simpatía, del artista*”<sup>31</sup>. En realidad, subraya el especialista británico: “*el artista siempre está sujeto a lealtades que trascienden las divisiones políticas de la sociedad donde vive*”<sup>32</sup>. Y añade: “*el arte, en sus aspectos creadores, poco tiene que ver con la democracia, el comunismo o cualquier otro sistema político. Configura una manifestación apolítica del espíritu humano, y aunque los políticos pueden usar o abusar de él abusar en beneficio propio, no pueden crearlo ni dominarlo ni destruirlo*”<sup>33</sup>.

Así, el hecho de practicar un arte de claro contenido ético, como en el caso de nuestros dos protagonistas, no quiere decir que el autor tenga que ser por necesidad políticamente militante, plegarse a los dictados de un partido o ideología determinada y estipulada, sino solamente a los de su propia conciencia. Así Yayo Aznar nos advierte sobre esta cuestión: “*Pero cuidado: esos no significa que deba ponerse al servicio de ninguna ideología de partido. La historia relativamente reciente ha demostrado que esto suele terminar en fracaso*”<sup>34</sup>. Sobre la influencia negativa que puede tener la política en el arte (como en otras facetas de la vida) se han manifestado autores tan comprometidos como Guinovart que ha manifestado la posibilidad de que la política

---

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 168.

<sup>30</sup> READ, Herbert, *Al diablo con la cultura*. Ahimsa, Madrid, 2000, p. 101.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 103.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 7.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 10.

Dice en la página 103: “El arte háyase ligado tan íntimamente a las fuerzas de la vida, que empuja a la sociedad en busca de nuevas manifestaciones de esa vida”.

<sup>34</sup> AZNAR, Yayo, “Acción inmediata”. En AZNAR ALMAZÁN, M<sup>a</sup> Sagrario y otros, *La memoria pública*. UNED, Madrid, 2003. p.199.

pueda “frenar el libre desarrollo de creatividad del artista”<sup>35</sup> o el Equipo Crónica, también en un principio de ideología marxista (el único miembro que queda, desde luego, ya no lo es) que señaló: “Arte crítico sería aquel que contribuye, desde su propia especificidad y en la perspectiva de la lucha ideológica, a la toma de conciencia de la realidad con el fin de transformarla... La práctica artística (y éste está en la base de toda política cultural de cualquier partido) ha de gozar de una total libertad de creación... De cualquier forma entre militancia política y creación artística ha de existir una relación coherente. Coherencia que no ha de entenderse en términos ni mecánicos ni demagógicos. Ni la militancia legitima la obra de arte ni la práctica artística sustituye a la militancia política”<sup>36</sup>. También lo han hecho otros menos comprometidos como Sempere o Antonio López<sup>37</sup>. Aunque si hacemos caso a Deleuze, no hay ningún verdadero arte, que no sea comprometido, donde el autor no arriesgue algo: “No todo acto de resistencia es una obra de arte, aunque, en cierta manera, también lo sea. No toda obra de arte es un acto de resistencia y, sin embargo, en cierta manera también lo es”<sup>38</sup>.

De esta forma pues, la política de Perelló, será como la política de los apolíticos de la que habla Read, la de aquellos que “aspiran a ser puros de corazón; la política de los hombres despojados de toda ambición personal; la de quienes no han deseado poseer riquezas ni gozar en forma desigual de los bienes terrenales; la de quienes han luchado siempre por los valores humanos y no por intereses nacionales o de grupo... Para el mundo occidental, Cristo es el ejemplo supremo de dedicación al bien de la humanidad, y en el Sermón de la Montaña encuéntrense, la fuente de la política de los apolíticos”<sup>39</sup>. Para Herbert Read, los poetas, los ignorados legisladores del mundo de los que habla Shelley, deberían ser anarquistas, concediendo un papel relevante a su función social: “Resulta muy difícil para el artista aceptar en el seno de la sociedad esta tarea, que no le comporta agradecimiento alguno: mantenerse aparte y, sin embargo, actuar como intermediario; comunicar a la sociedad algo que le es tan esencial como el pan y el agua y, sin embargo, poder hacerlo sólo desde una posición de aislamiento y desapego. La sociedad nunca llegará a comprender y amar al artista,

---

<sup>35</sup> Cit. por RICO, Pablo J., +, - 25 años de arte en España. Creación en libertad. Generalitat Valenciana, Valencia, 2003, p. 43.

<sup>36</sup> Ibídem.

<sup>37</sup> Véase +, - 25 años de arte en España. Creación en libertad, Generalitat Valenciana, Valencia, 2003. p. 43.

<sup>38</sup> Cit. por PÉREZ, David, Malas Artes. Experiencia estética y legitimación institucional. Cendeac, Murcia, 2003, p.118.

<sup>39</sup> READ, Herbert, Al diablo con la cultura. Ahimsa, Madrid, 2000, p.49.

porque nunca llegará a estimar su indiferencia, su así llamada objetividad. Mas el artista debe aprender a amar y comprender a la sociedad que lo rechaza. Debe aceptar tan dura experiencia y apurar, como Sócrates, la copar mortal”<sup>40</sup>. Esta es una concepción romántica del anarquismo, similar a la de finales del XIX y principios del XX, cuando, como dice John Willet, esta ideología representaba “lo utópico, el antimilitarismo, el desprecio de la autoridad, un sentido de hermandad internacional, y un sentido de la injusticia social no era solamente antiética, sino antiestética”<sup>41</sup>. Para Gill, que insistió en la labor del humanismo en plena era industrial, “El artista no constituye una clase especial de hombre; pero todo hombre es una clase especial de artista”, un exponente del pensamiento romántico que heredarían, como hemos dicho, otros teóricos como Vostell o Beuys<sup>42</sup>.

Marco y Perelló caminarán en solitario observando el mundo y recreándolo en sus obras, con total sinceridad, con total independencia, con total libertad, sin pensar en las modas, el poder ni el mercado, continuando con la labor social del artista de la que habló Rodin, aun a riesgo de ser marginado o de automarginarse y sumarse a esa historia de bajas que es la historia del arte. Vázquez Montalbán ya subrayó la importancia del carácter moral del artista: “La ética del artista, se dice, consiste en servir a la lógica interna de los lenguajes, al margen de otra socialización que no sea su propio goce o, si lo prefiere, la ratificación del mercado. El artista singular debe transmitir singularmente sus obsesiones, pero ¡ay! de aquel artista que conserva entre sus obsesiones la de revelar la maldad intrínseca del sistema, porque quizá ya no siga sobre él el estigma de enemigo, pero sí el de recalcitrante superviviente de una arqueológica concepción del compromiso histórico, del compromiso del cambio histórico. El artista comprometido hoy con una mirada crítica de la realidad suele recibir el supremo desdén de concebir su empeño como una ordinariez, en el sentido que relaciona esa palabra con lo estúpidamente obvio, con lo demasiado déja vu”<sup>43</sup>. Pese a que se cuestione la existencia y la oportunidad “en una época como la nuestra en la que la cultura es espectáculo y evasión, el arte de contenido ético pasa a veces desapercibido ante la grandilocuencia y la meditación de un mercado que puede aceptar perfectamente la supuesta provocación (trivial, en el fondo) a lo “enfant

---

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p.19.

<sup>41</sup> WILLET, John, *El rompecabezas expresionista*. Guadarrama, Madrid, 1970. p. 14.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p.34.

<sup>43</sup> Cit. por ALIAGA, Juan Vicente. “Los peligros de la información y el papel del arte en un mundo de dolor y odio. Por un arte ético”. En GARCÍA CORTÉS, José Miguel y otros, *Intertextos y contaminaciones. Contemporaneidad y clasicismo en el arte*. Signo Abierto, Valencia, 1999, p. 118.

terrible” de los hermanos Jake y Dinos Chapman, de Marc Quinn o a Damien Hirst, que dicen enfrentarse a la muerte y a la violencia, aunque lo hacen con las herramientas del morbo y de lo grotesco, y que son considerados respetables geniecillos zumbones, tan aceptados como deglutidos por el sistema como lo fue en los años ochenta la obra de Jeff Koons”...el arte de carácter ético existe. Y más que informar, mucho más, transmite experiencias, comunica visiones del mundo heterodoxas, hiere sensibilidades alienadas, huye de la supuesta neutralidad tras la que se escuda la estética predominante. Pero el mundo, me temo, no quiere verlo ni tampoco oírlo”<sup>44</sup>.

Aunque a algunos les moleste, los artistas seguirán estando en la vanguardia de la exploración y la expansión de nuestra conciencia, como señala Freeland, “ya sea de reformas sociales radicales o de la rica herencia del pasado, del espacio exterior o del funcionamiento interno del cerebro. Los Goyas y Serranos del futuro seguirán sin duda encontrando medios siempre nuevos de conmocionar y expandir nuestra conciencia, para alertarnos de las complejidades de nuestra vida espiritual y política. Y los futuros Boticellis y Bachs están sin duda esperando ya entre bastidores para deleitarnos con la belleza de sus nuevas imágenes y sonidos”<sup>45</sup>.

Arnheim reivindica las artes visuales como “vehículo de pensamiento” capaz de rehabilitar la percepción visual y contribuir a que los hombres vean de manera inteligente y crítica. Para este especialista el arte será “La capacidad de los objetos o las acciones perceptuales, naturales o artificiales, de representar, a través de su apariencia, constelaciones de fuerzas que reflejan aspectos relevantes de la dinámica de la experiencia humana. De modo más específico, una “obra de arte” es un artefacto humano cuyo objetivo es representar dichos aspectos dinámicos a través de una forma ordenada, equilibrada y concentrada”<sup>46</sup>. Según Mieke Bal, las obras de arte serán “acontecimientos del presente”, “el arte del pasado existe innegablemente en el presente, donde sigue generando importantes efectos sociales”<sup>4748</sup>, al margen de su contenido o su valor moral, del que este autor ha dudado y por lo cual se le ha criticado. Otros filósofos, como Robert Morgan sí que se decantan por esos artistas

---

<sup>44</sup> *Ibíd.*

<sup>45</sup> FREELAND, Cinthia, *Pero ¿Esto es arte?* Cátedra, Madrid, 2003, p. 216.

<sup>46</sup> Cit. por PARISER, David, “Rudolf Arnheim (1904)”, en MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 21.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 26.

<sup>48</sup> También Bell, suscribe la opinión de que el gran arte, será intemporal, se mantiene estable y manifiesto porque los sentimientos que suscita son independientes del tiempo y del lugar.

“*interiormente dirigidos*”, como hemos mencionado, cuyo arte adquiere significación social, al dar voz a las esperanzas y aspiraciones de la humanidad y que se oponen frontalmente al espectáculo comercial de la impuesta fusión económica entre el arte, la moda y la publicidad y que pueden llevar al mundo del arte a su final<sup>49</sup>.

---

---

<sup>49</sup> Véase VILAR, Gerard, *Las razones del arte*. A. Machado, Madrid, 2005.

*“Triadoras”*. (Imagen nº 113. Marco)



*“El poeta tiene una responsabilidad moral con respecto a la humanidad”*<sup>50</sup>.

Hegel.

Como hemos visto, destaca en Marco su pintura humanista, comprometida con los desfavorecidos, con los perdedores, con las víctimas del sistema. Óleos en los que refleja sin afeites, la cruda realidad, sus propias vivencias, como es el caso de éste cuadro que pertenece al ya citado ciclo, dedicado a la recolección de la naranja. Pero quizá esta serie de dieciséis pinturas, que concibe para su pueblo natal, donde se recuerdan todas aquellas faenas o labores relacionadas con su cultivo antes de que llegara al campo la mecanización, no tiene el mismo regusto amargo que otras de sus producciones. Diríamos que, aunque si bien es verdad que algunos de los óleos siguen mostrando las duras condiciones de vida del campesinado, su tremenda angustia existencial, como es el caso de *“Almuerzo”*, *“Cuadrilla”*, *“Piensa”*, *“Jornaleros”*, *“Escarcha”* (nº 15, 17, 42 y 16 ) o ”, *“El tiempo pasa rápido”*; parece que el resto de la producción, entre los que se encuentran cuadros como *“Cogedor”*,

---

<sup>50</sup> Subraya Hegel en su famosa carta a Schelling de 02 de noviembre de 1800.



“*Cogedores con escalera*”, “*Por millares*”, “*Por millares II*” o “*Capacedador*”, la concibe más como un ejercicio de evocación, de testimonio, que como una maniobra de denuncia. Es como si pretendiera convertirse en custodio de la memoria visual de un modo de vida rural que ha ido desapareciendo. De hecho en otras de sus obras también le vemos utilizar el pincel como arma para inmortalizar paisajes, usos o costumbres en peligro de extinción o ya extintas, como por ejemplo “*Tierras del Maestrazgo*”, “*Barcas varadas*”, “*Bou en corda*” o “*Esparteñeras en la sierra de Artana*” (nº 83, 10, 14 y 29). Intenta captar el alma de una época que se distorsiona y se desvanece en la levedad de sus recuerdos. Se intuye pues un tono más amable a la hora de concebir la mayor parte de estas obras en las que rescata de su memoria determinadas escenas sobre sus vivencias en la recolección de la naranja, como la recogida, la selección o el envasado. Precisamente por ese afán preservacionista, piensa en la Caja Rural de Alquerías, una entidad pública que tiene una misión socio-cultural y la institución más representativa del pueblo, para que custodie ese rico patrimonio artístico y etnológico.

Otros cuadros que también están relacionados con la naranja y que tienen el mismo carácter testimonial serán los que elabora sobre la carga de la fruta en barcazas para la exportación y que adquiere la Caja Rural de Burriana u otros como “*Encajadora*”, “*Triadora*”, “*Caballería*”, “*Embalador*”, “*Campeño*”, “*Niños comiendo naranjas*”, “*Cogedor con carretilla*”, “*Acarreo*” o “*Exportación por ferrocarril*”, entre otros que viene realizando desde su época de aprendizaje.

Se aprecia pues en estos cuadros un colorido menos austero y junto a esa ligera evolución cromática es reseñable cómo se difuminan los oscuros trazos con los que siluetea los elementos de la figuración para aislar a los personajes y, en cierta forma, encarcelarlos para destacar simbólicamente su soledad, su angustia; algo a lo que colabora el asfixiante espesor matérico que es como un magma opresor. Si bien es verdad que esta leve transformación estética, que es inherente a un cambio en su propio estado de ánimo (pues, en su caso, el proceso creativo está íntimamente unido al vital), también se puede apreciar en otras obras de este periodo de finales de los ochenta; quizá es en esta importante colección de cuadros donde es más patente.

La composición en zig zag de algunos de estos óleos, como el de las “*Triadoras*” o “*Por millares*”, dota a cada obra de profundidad; también de ritmo, pues, junto a una rápida y vigorosa pincelada, da cierto dinamismo a las escenas. Contribuye a esto la alternancia de manchas oscuras y claras, alternando franjas longitudinales de colores contrapuestos, que hace que las obras adquieran cierta agilidad en su recorrido visual. Las triadoras aparecen vestidas de negro, como tantas de sus figuras<sup>51</sup>, parapetadas tras un muro de capazos de esparto. Los rasgos de las figuras siguen siendo ásperos y pastosos, con detalles escuetos pero contundentes. Efigies fatigadas expuestas a la intemperie del tiempo que las desvanece, las difumina, con su velo espeso; tiempo que, por otra parte, también las aviva, las rescata, les vuelve a dar vida. Gentes del campo, hombres y mujeres enlutadas. Es conmovedor, por ejemplo, el semblante ajado y meditativo de la vieja de “*Piensa*” (nº 17) que aparece en primer plano, delante de una bellísima puesta de sol que se recorta sobre el singular perfil de las montañas de la sierra de Espadán. Un rostro áspero y ocre como la tierra que trabaja, donde se refleja la fatiga, pero que también da pie a la esperanza que brota entre las ropas enlutadas, como brotan los cultivos de frutales en los nuevos regadíos. Como brotan las naranjas de los capazos de palma o caucho en los bodegones que aparecen en esta colección. Capazos que simulan el cuerno de la abundancia en una tierra fértil que, con esfuerzo, puede ser jauja. Es patente en todos sus óleos una vitalidad expresiva que hace que la materia se convulsione y se transforme en energía, en tiempo; la intensidad de una grafía ardiente de la que manan impresiones, sensaciones, conceptos, capaces de conmover, de inquietar, de agitar.

Sobre la serie de pinturas sobre la recolección de naranjas, dirá: “*Para ello he empleado un lenguaje expresionista, tratando de profundizar en el aspecto humano y social del trabajo, centrándome tan solo en una visión íntima y sentida, prescindiendo del acabado exterior superficial, que en nada enriquece a*

---

<sup>51</sup> En un artículo que trata sobre su exposición en la Galería Niké se dice: *Su pintura capta sobre todo, a esas gentes de pueblo que parecen siempre enlutadas más por el gesto que por la indumentaria y que aparecen inmersas en hondo patetismo, como “Emigrantes”, “Tercera clase” y “Sala de Espera”.* También Chávarri, en otro artículo en *Las Provincias*, en 1971, destacará el hondo realismo social cuando luce inventiva y no exento de crudeza expresiva en ciertas resonancias solanescas. *Marco quiere hablar en lenguaje del pueblo y ello otorga un cálido fulgor en el que la crispación y el desgarrar aparecen teñidas de cordial sencillez y vulgaridad honesta.*

*la expresividad y el contenido de la obra. ... Así pues, en mi obra no aparecen detalles exteriores ni anecdóticos. En mis personajes, esos detalles (orejas, ojos, manos, etc...) no están analizados desde el punto de vista anatómico, sino desde un punto de vista puramente expresivo, y trato de llegar, por medio de esa expresión, al alma de los hombres y a la esencia misma de las cosas a través, precisamente, de la simplificación de todo lo exterior, con el fin de no caer en lo puramente anecdótico y costumbrista. El dolor, la angustia, la pasión, la fe, el amor, etc... no tienen forma exterior; carga el hombre con ellos, y sólo es posible plasmarlos a través de la expresión, que nada tiene que ver con el hecho de copiar correctamente, proporcionalmente, las figuras y el aspecto exterior de las cosas. / Así los hechos, así los conceptos, mi obra tiene el aspecto de inacabada, pero contiene la esencia misma de un sentir profundo y una estructuración directa y apasionada, fruto, todo ello, de unas vivencias personales y llenas de emoción. / La obra de arte nunca puede considerarse como acabada; siempre existen sugerencias, nuevas posibilidades, y uno la deja abandonada no porque el cuadro esté acabado, sino cuando en él está suficientemente expresado lo que el artista siente y desea transmitir”<sup>52</sup>.*

El mismo artista añade en otro artículo en el periódico “*Mediterráneo*”: “*Los detalles no están analizados desde un punto de vista anatómico, sino desde un punto de vista puramente expresivo, y trato de llegar por medio de esa expresión, al alma de los hombres y a la esencia misma de las cosas a través, precisamente, de la simplificación de todo lo exterior, con el fin de no caer en lo puramente anecdótico y costumbrista*”<sup>53</sup>. Los rasgos de las figuras son ásperos y pastosos, con detalles escuetos pero contundentes. Efigies hastiadas, fatigadas, oprimidas, abatidas, afligidas, por un trabajo agotador, explotador, inhumano.

Marco incide, una y otra vez, en los asuntos humanos, como en su lienzo “*Jornaleros*” (nº 42) similar, a otros como “*Escarcha*” u “*Hombres*”, ambos de 1964. Agrupados en un simbólico grupo, aparecen tres monumentales campesinos, dirigiéndose al tajo, como grandes guerreros que se dirigen a la

---

<sup>52</sup> RAMBLA ZARAGOZÁ, Wenceslao, *Seis poéticas figurativas en la plástica de Castellón (1955-85)*. Diputación de Castellón, Castellón, 1990, p. 187.

<sup>53</sup> GODOY, Manuel, “Antonio Marco triunfó con sus óleos en Les Alqueries”, *Mediterráneo*, Castellón, 18-10-1984.

lucha por su supervivencia, avanzan, con valentía y resignación, afrontando heroicamente las inclemencias de un tiempo que les es adverso, resistiendo estoicamente al eterno invierno de los pobres. Precisamente “*el problema de los pobres, es el problema de Dios*”, como dice Ellacuría<sup>54</sup>. El temperamento existencial de Marco, insistirá en la afirmación de J.I. González Faus de que “*según una tradición cristiana, muy real pero cuidadosamente olvidada, el mayor argumento contra la existencia de Dios es la existencia de los pobres*”<sup>55</sup>.

Hace gala aquí, de un lenguaje poético humanizado como el que reclama Miguel Hernández en sus *Vientos del pueblo*: “*Por la senda van los hortelanos, que es la sagrada hora del regreso, con la sangre injuriada por el peso de inviernos, primaveras y veranos. / Vienen de los esfuerzos sobrehumanos y van a la canción, y van al beso, y van dejando por el aire impreso un olor de herramientas y de manos*”. Es el trágico lamento de “*la gent sense pa*” que reflejaban los versos de Miquel Durán otro poeta valenciano. Precisamente con un simbólico y gran pan, a modo de tabla de salvación, es el que agarran, al que se sujetan los miembros de la familia que retrata en “**Hambre**”. Un alimento del que no se puede privar a la gente, como el arte, que es alimento espiritual, sobre esto Morris ha señalado: “*Al arte le corresponde establecer el verdadero ideal de una vida plena y razonable para el trabajador, una vida en la que la percepción y la creación de la belleza, el goce del verdadero placer, sean considerados por el hombre como el pan de cada día, de modo que ningún hombre o grupo de hombres pueda verse privado de él, salvo con un acto reaccionario contra el que bien sabrá defenderse*”<sup>56</sup>.

Marco reflexiona, como veremos quizá más explícitamente (más adelante) en el óleo de “**Obreros**” (nº60), el entorno al bestiario de la sociedad tecno-industrial, sobre la difícil situación de los trabajadores, sobre su alienación, su explotación, sobre la degradación de sus actividades, la pérdida de los derechos sociales o la precariedad y la ocasionalidad del empleo que hace de los empleados más temerosos y sumisos, menos beligerantes o conflictivos. El

---

<sup>54</sup> Cit. por SOBRINO, Jon, “El Crucificado”. En TAMAYO ACOSTA, J.J. y otros, *10 palabras clave sobre Jesús de Nazaret*. Verbo Divino, Estella (Navarra), 1999, p., 343

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> AGUILERA CERNI, Vicente, *Posibilidad e imposibilidad del arte*. Fernando Torres, Valencia, 1973, p.245.

asalariado sometido, angustiado, condenado a la soledad y a la marginación, a la precariedad; convertido en mercancía seriada, que vale según el valor que genera, en una sociedad injusta ante la que el artista inconformista se revela. El artista existencial que subraya la ignominia humana para propiciar la reflexión, que busca la acción comprometida, ante la resignación o el pesimismo inoperante instalado en un sistema esquizofrénico que él mismo vive en sus carnes.

**“Grito a la libertad”**. (Imagen nº 65. Perelló)



*“Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme”*<sup>57</sup>. André Breton.

Perelló aborda esta escultura de **“Grito a la libertad”** (también dibujos del mismo título como el nº 66) en 1985, ocho años después de que realizara una primera versión de un formato bastante más reducido y unas diferencias estilísticas considerables. En estos años, su estilo, sufre un cambio importantísimo, las formas son más reconocibles, mucho más realistas. Éstas, se abren para incorporarle el aire del entorno, para que la luz, esa luz mística, misteriosa, espiritual, las penetre. La figura desde los pies a la cabeza vibra y se retuerce, es una pura explosión emocional. Son obras como diría Van Gogh “hechas con furia”. Otra escultora expresionista, que como Perelló perfora y raja las figuras, Germaine Richier, opinaba: *“lo que caracteriza la escultura es el modo en que renuncia a la forma llena y sólida. Los huecos y las perforaciones conducen como fogonazos de luz al interior del material, que se hace orgánico y abierto, rodeado por todas partes, iluminado en el interior y a través de los huecos. Una*

---

<sup>57</sup> Primer manifiesto surrealista, 1924.

*forma vive mientras no se aparta de la expresión. Y nosotros, decididamente, no podemos ocultar la expresión humana en el drama de nuestro tiempo*<sup>58</sup>. Para esta artista, igual que para nuestro escultor “*el aspecto fragmentado de sus esculturas, la falta de un acabado pulido son elementos significativos*”<sup>59</sup>. Los planos siguen siendo abruptos, los volúmenes crean un juego de luces y sombras impresionante. El nuevo material que emplea, el gres, al que mezcla diferentes óxidos, le permite darle a la obra unas texturas y calidades sorprendentes. La expresividad altamente deformante se centra sobre todo en los rostros, que están más trabajados, y en las manos, cuya gesticulación es tremenda.

Al margen de esas sensibles variaciones formales, mantendrá la misma composición y el mismo aparato simbólico. Ambos grupos están formados por “tres” personajes de “pie”, formando un simbólico “círculo”; tres figuras que mantienen el contacto entre ellas, como si danzaran en un baile atávico; tres hombres que levantan sus puños para gritar enfurecidos, mirando hacia el cielo, como Cristo cuando recrimina a su padre, en la primera palabra, porqué le ha abandonado. El tres representa lo culminado, la unidad en la diversidad; extensión y movimiento, la vida que surge de la plenitud. Siguiendo el pensamiento neoplatónico, se ha empleado la tríada, la íntima agrupación de tres seres, que puede aludir a la trinidad divina, para expresar la perfección, el movimiento espiral que se despliega hacia lo vertical con su inercia energética, de ahí el cuadro de Rubens, por ejemplo, *Las tres gracias*. Ese simbolismo se ve reforzado por la disposición de las figuras en círculo, la figura perfecta, relacionada con la noción de centro, de lugar donde se conectan cielo, tierra y submundo; el eje del mundo, el lugar propicio para la iluminación, para la revelación, para la creación, para la salvación, donde trascurren los hechos decisivos, trascendentales; el punto de referencia que permite al hombre concebir y situar lo demás, situarse a sí mismo, saber donde se encuentra y así poder eliminar la angustia derivada del extravío, de la confusión en un universo complejo desordenado, incomprensible. Le permite ser-ahí, ser-para-sí y para los

---

<sup>58</sup> GARCÍA FELGUERA, M. S., “El Arte después de Auschwitz”, *Historia del arte, Historia 16*. Grupo 16, Madrid 1989, p. 140. En el caso de Perelló, la falta de acabado de sus obras, ese abocetamiento, responde a su intención de no darle todo hecho al espectador y obligarle de alguna forma a pensar, a reflexionar, a imaginar, en fin, a dialogar con la figura.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

demás. Para Palladio el círculo será la forma más adecuada para expresar “*la unidad, la esencia infinita, la uniformidad y la justicia de Dios*”<sup>60</sup> y Kandinsky lo considerará, ya en el siglo XX, la forma más pura de movimiento, forma cósmica que puede nacer únicamente por el desprendimiento de los lazos terrestres. Expresará el sentimiento romántico del “Todo”.

Pero además la danza, a la que aludido, manifiesta el dominio humano sobre su cuerpo, la exteriorización de sus valores interiores, ocupará un lugar de singular relevancia espiritual, considerándose una forma de comunicación cósmica, una expresión del deseo del hombre de participar en las fuerzas trascendentes que mueven el universo. Así mismo, las figuras se encuentran, al contrario de las Gracias de Rubens, en posición defensiva, dando la cara y no la espalda, lo que acentúa su valentía, su empuje moral, que atestigua la confianza en sus posiciones, en sus reivindicaciones igualitarias, pues, como veremos a continuación es, como su grupo “*Diálogo*” (nº 45), una obra socialmente comprometida. También visualiza la reafirmación de su propio “Yo”, frente a los demás, frente al entorno. Por otra parte, el hecho de tener las manos elevadas hacia lo alto en el enérgico ritual, además de dotar de mayor ritmo a la composición, subrayan esas nociones de eficacia y de actividad, además de sugerir otros matices como la súplica, la reivindicación o la recepción de las gracias espirituales. El hecho de representarlos desnudos, como gran parte de sus personajes, también aludiría a su pureza, a su autenticidad, a la verdad de su lucha que se contrarresta con la actitud hipócrita y obscena de sus dirigentes, de toda la clase política, de todos aquellos que dirigen los destinos del mundo, y visten siempre uniformes que delatan su condición. También daría a las figuras un carácter de intemporalidad, de universalidad, así como de humanidad y vulnerabilidad.

Así pues, los tres personajes que formarán una especie de coro alegórico que entona una oda a la libertad (como el “*Fidelio*” de Beethoven); entendida ésta, como vemos en cuadros como *La “libertad guiando al pueblo”* de Delacroix, como movimiento y acción beligerante contra la sujeción impuesta desde el poder. Pero no sólo a la libertad política, al fin de la opresión, también

---

<sup>60</sup> Cit. Por REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 108.



a la libertad individual, la libertad del alma. La libertad de actuación y de pensamiento; como valor interior. Porque ya señaló Beethoven que la libertad y el progreso son el objeto, tanto del arte, como de la vida en su totalidad. Precisamente ese será el tercer aspecto de la libertad que esta obra evidencia, la libertad creativa, pues, como destacó Nietzsche, sólo en la creación hay libertad. Para el filósofo alemán el arte será “*la tarea suprema y auténtica humana, la actividad propiamente metafísica de esta vida, y por ello tendió a comprender el hombre como artista y la voluntad de poder como arte*”<sup>61</sup>. Da así una justificación estética de la existencia, pues para él la creación del yo y la creación artística serán lo mismo, el proceso mediante el cual se engendra la obra de arte o el individuo serán una repetición del proceso primordial en el que se formó el cosmos<sup>62</sup>. Antes Víctor Hugo había sentenciado: “*La libertad es, en la filosofía, la razón; en el arte, la inspiración; en la política, el derecho*”<sup>63</sup>. Esas tres variantes de la libertad se corresponderán con las tres figuras que parece estén entonando, con la fuerza que les da la unión, la famosa frase: “*El pueblo unido jamás será vencido*” o el “*Give me liberty or give me death*” de Patrick Henry.

Por otra parte, teniendo en cuenta, la valoración simbólica del espacio que horada los cuerpos de las imágenes, como espacio o esfera de silencio, por parte del escultor, la obra expresaría dos extremos opuestos, el silencio y el grito, como el lenguaje musical de Luigi Nono.

Si la primera de las versiones del “*Grito a la libertad*” (nº 44), la realizó en 1977, en una época trascendental en la historia de España, en plena transición y en plena crisis política y económica, cuando se produce las primeras elecciones generales legislativas tras más de cuarenta años de dictadura<sup>64</sup>; la segunda de estas realizaciones la realizará en otra fecha clave, 1985<sup>65</sup>, año en que España

---

<sup>61</sup> Cit. Por VILAR, Gerard. “La producción estética”. En XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003, p. 110-113.

<sup>62</sup> Ya antes Schelling había dictaminado que el arte es síntesis de libertad y necesidad, es el verdadero *organon* de la filosofía y alcanza lo absoluto.

<sup>63</sup> [www.naturalezavidaiuniverso.com/la-libertad-es-¿una-filosofia-un-arte-o-un-derecho/](http://www.naturalezavidaiuniverso.com/la-libertad-es-¿una-filosofia-un-arte-o-un-derecho/)

<sup>64</sup> Es el año también de la matanza de Atocha, de la legalización de PCE y PSOE, o cuando se deroga la censura de prensa. Mientras, en el exterior Pinochet, por ejemplo declara la disolución de los partidos políticos de Chile, excepto los de extrema derecha y las madres de Plaza de Mayo, inician su primera marcha frente a la Casa Rosada.

<sup>65</sup> En este año, por ejemplo un atentado islamista en el restaurante “*El Descanso*” de Madrid, deja como saldo dieciocho muertos y ochenta y dos heridos. en Chile, precisamente se protesta

entra en la OTAN y firma el tratado de adhesión a la C.E.E., otro año difícil, desde el punto de vista político y social, pues como en 1977, se producen muchas huelgas y manifestaciones, debido a un nuevo periodo conflictivo, de esos que emergen periódicamente en el sistema y que trae un aumento del malestar social. El canto supondrá un himno a la justicia, a la igualdad, en un momento en que los más débiles sufren, como ocurre en la actualidad, los varapalos del capitalismo más feroz. Un alegato en favor de la libertad, en un momento de desilusión, como el que generó en su día el movimiento romántico (tras comprobar los resultados de la revolución burguesa), en que se constata o se va tomando conciencia del poder del dinero sobre los gobiernos, de los especuladores y las grandes empresas sobre los políticos. En un momento en que se evidencian los fallos del sistema y los mecanismos del poder para manipular a la masa, para controlar el pensamiento. Es un momento de desesperanza al ver que las políticas de centroizquierda en las que tanta gente había puesto sus ilusiones, en nada difieren de las de centroderecha, pues es el dinero y no la política la que dispone de su destino. Es pues un momento de crisis de las ideologías, de confusión, de ruido, en el que sólo cabe gritar, mostrar la indignación, reclamar esa “*libertad positiva*” de la que hablaba Isaiah Berlín, que faculte a las personas para tomar decisiones que conduzcan a la acción. Su grito será pues también un muestra de fe, pese al desencanto; un canto contra el desencanto. Es un momento de contrariedad, pero también de concienciación y lucha, que genera un gran dinamismo social y una gran vitalidad cultural. Así, por ejemplo, 1985 es el año en que los músicos se unen en el concierto organizado por Bob Geldof: “*We are the World*”, para denunciar el hambre en el mundo, es el año que *Dire Straits* graba su disco “*Brothers in arms*” y el año que se estrena, en una curiosa coincidencia, la película “*Los gritos del silencio*”.

Si el romanticismo representó en su tiempo la nueva sociedad, al expresar la concepción del mundo de una generación que no creía ya en ningún valor absoluto, que no quería creer ya en ningún valor sin acordarse de su relatividad y de su determinación histórica. Este momento histórico parece similar, de ahí la tarea del artista de reivindicar la fe en el progreso, la confianza en la vida,

---

masivamente contra el dictador tras el asesinato de tres opositores, además un también reanudan el diálogo la URSS y EE.UU, para el desarme nuclear.

porque como dice Read: “*El arte nos hace conscientes de la existencia*”<sup>66</sup>. Como subraya Henry James: “*da interés e importancia a las cosas, para hacer que reflexionemos sobre ellas y las apliquemos*”<sup>67</sup>. El arte, según Malraux es acción transformadora. Así Perelló reivindicará la libertad como la capacidad del individuo de realizar su propio potencial y la búsqueda de la felicidad. La libertad como el fin de la pobreza, la privación o la opresión.

Si en su primera versión del “*Grito a la libertad*”, es un canto a la emancipación política, a la democracia. En esta segunda versión será un grito contra la ilusoria liberación, contra los desajustes del régimen neoliberal; contra la ideología y las manipulaciones del sistema; porque como insinuó Jean Marie Guyau, “*la libertad consiste, sobre todo, en la deliberación*”<sup>68</sup>. Además, ambas serán un grito a favor de la manumisión de los instintos creadores, en contra de la tradición, de los códigos morales impuestos, como reclamaba Buber. Un compromiso estético, ligado íntimamente al ético quizá porque, como desvelaba en el año setenta y cuatro Alexandre Cirici: “*La memoria de los artistas actuales contiene el recuerdo de la época del artista liberal, el romántico, el bohemio, o el vanguardista, con sus ilusiones de creciente libertad, y siente el peso de la evolución contraria, del cercenamiento de que la libertad es objeto en manos del progresivo desarrollo del sistema industrial*”<sup>69</sup>.

Este espíritu luchador, enérgico, tenaz, que exhibe Perelló, de caminar siempre hacia delante a pesar de las adversidades; esta actitud existencial, vital, tiene mucho que ver pues con el ideal romántico pues, como destaca Hauser: “*Sólo a partir de la revolución y el Romanticismo comenzó la naturaleza del hombre y de la sociedad a ser sentida como esencialmente evolucionista y dinámica. La idea de que nosotros y nuestra cultura estamos en un eterno fluir y en una lucha interminable, la idea de que nuestra vida espiritual es un proceso y tiene un carácter vital transitorio, es un descubrimiento del romanticismo y*

---

<sup>66</sup> READ, Herbert, *Al diablo con la cultura*. Ahimsa, Madrid, 2000, p.187.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> Cit. por VYGOTSKY, Lev, *Psicología del arte*. Paidós, Barcelona, 2006, p. 305.

<sup>69</sup> CIRICI, Alexandre. “Libertad y servidumbre del arte en la sociedad contemporánea”. En AGUILERA CERNI, Vicente y otros, *El arte en la sociedad contemporánea*. Fernando Torres, Valencia, 1974, p. 214.

representa su contribución más importante a la filosofía del presente”<sup>70</sup>. Arnold Ruge dirá: “El romanticismo tiene sus raíces en el tormento del mundo, y así se encontrará un pueblo tanto más romántico y elegíaco cuanto más aciagas sean sus condiciones”<sup>71</sup>.

Destaca Gerard Vilar como “los idealistas alemanes, muy influidos por Schiller y los románticos, concedieron al arte un papel muy central en sus filosofías de la historia de denuncia contra la negatividad, de combate contra la alienación, de iluminación de las conciencias, de conservación del momento utópico de afirmación de la libertad y la solidaridad. Este papel quedó disminuido en el marxismo clásico, pero con Lukács y Bloch recuperó su centralidad”. Y añade: “Como hijas de Ilustración insatisfecha, las filosofías trágicas de la historia como la hegeliana o la marxista fueron críticas del optimismo ilustrado acerca del progreso. Pusieron el énfasis en el lado negativo y destructivo del mismo, en la lucha, en la escisión, la alienación y los conflictos insolubles para el individuo. Pero creyeron que, a pesar de todo, la historia avanza”<sup>72</sup>. Ésta será la filosofía de esta obra de Perelló, una reivindicación del hombre, que grita cuanto más duda, su afirmación existencial, porque el arte aporta conciencia, el arte nos hace libres, es un ejercicio de libertad protagonizado por hombres libres. Como dice Read: los artistas son los buscadores de la verdad, “hombres capaces de mediar, de servir de puentes entre el grupo lo inconsciente colectivo”<sup>73</sup>. Porque sólo el arte, como resaltaba Tolstoi, “es capaz de extirpar la violencia del corazón de los hombres”<sup>74</sup>.

La ética filosófica señala que la libertad es inherente al hombre<sup>75</sup>, es, por ejemplo, la base del ideario de Sartre que opina que el hombre está condenado a

---

<sup>70</sup> HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte* (Vol. II). Guadarrama, Madrid, 1969, p.353.

<sup>71</sup> *Ibíd.*, p.359.

<sup>72</sup> VILAR, Gerard. “Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Francfort”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 191.

<sup>73</sup> READ, Herbert, *Al diablo con la cultura*. Ahimsa, Madrid, 2000, p. 180.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 202.

<sup>75</sup> Para Rousseau: la condición de la libertad es inherente a la humanidad, una inevitable faceta de la posesión del alma, con la implicación de que todas las interacciones sociales con posterioridad al nacimiento implica una pérdida de libertad, voluntaria o involuntariamente. Quizá por eso el interés de los románticos por lo primitivo, por lo auténtico.

ser libre y subraya además que *“al querer la libertad descubrimos que ella depende enteramente de la libertad de los demás”*<sup>76</sup>, viniendo a evocar el pensamiento de Hegel, de que la libertad es *“la necesidad comprendida*. Todos los actos humanos presuponen a la libertad para poder ser moralmente imputables (libre albedrío). La libertad se sitúa en la interioridad de la persona, es una de sus notas definitorias (Ricardo Ykes Stork). Es su don más valioso porque empapa y define todo su actuar. El hombre es libre desde lo más profundo de su ser. Por eso la modernidad identificó el ejercicio de la libertad con la realización personal. Por eso, para Perelló, es condición esencial para el desarrollo del ser humano. Por eso, para el escultor, la lucha por la libertad nos hace más humanos.

*“Todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos y, dotados como están de razón y conciencia, deben comportarse fraternalmente los unos con los otros”*<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> En [www.cibernous.com/autores/.../humanismo3.html](http://www.cibernous.com/autores/.../humanismo3.html).

<sup>77</sup> *“Declaración Universal de los Derechos humanos”*, Artículo 1, 1.948.

“*Naturaleza muerta*”. (Imagen nº 123. Marco)



“*El hombre es un Dios fracasado*”<sup>78</sup>. Sartre.

Otro grupo de personas enlutadas, esta vez todo hombres, se puede apreciar en este óleo de 1987, elaborado, como se puede apreciar, con ese mismo espíritu analítico y sintetista del que hace gala nuestro autor desde sus comienzos. Es patente aquí también el valor de la espontaneidad y de los elementos mínimos, del primitivismo, también su calidad matérica, el uso de la sustancia, de la masa pictórica como gelstrom, como fuerza creadora, que tan bien percibió Dubuffet y los pintores informalistas.

El óleo se convierte en una alegoría expresiva que muestra la capacidad de nuestro artista para captar esos “infinitos matices que dibujan el “sinnúmero” de pasiones del ser humano” y para traducir en reveladoras “*metáforas gráficas*” los movimientos del cuerpo que poseen un verdadero poder de comunicación, alusiones simbólicas “*por las que leemos emociones, situaciones internas, etc., como importantísimos apoyos del mensaje oral; que pueden ser de por sí tan*

---

<sup>78</sup> SARTRE, Jean-Paul, *El existencialismo es un humanismo*. Edhasa. Barcelona, 1999, p. 35.

*definitorios desde el punto de vista anímico, que reseñen los auténticos “estados” del ser; por lo que nos permiten confiarles un crédito de sinceridad que jamás daríamos a la palabra*<sup>79</sup>. La respuesta mímica al estímulo que afecta nuestros sentimientos y altera nuestro estado emocional, es inmediata.

En este cuadro se puede ver como también elimina los detalles anecdóticos e intrascendentes de los elementos objetuales, cómo deforma los rostros, los rasgos faciales, para vigorizar la expresión, que también refuerza con el lenguaje de las manos. Éstas, al igual que las miradas –como ocurría en el óleo anteriormente analizado-, establecen un diálogo, un juego, entre el espectador y los personajes, y entre las mismas figuras que forman la composición. Una composición que, también como el de *“Hijos mal nutridos”* (nº 8), tiende a la horizontalidad, articulando el espacio plástico en varios términos, estructurándolo en varios planos, diversos gradientes cromáticos dotados de un sustancial simbolismo que además confieren a la obra una tercera dimensión. Como veremos en otras obras, Marco contrasta determinados colores a fin de potenciar uno u otro fragmento de un mismo elemento figurado, o para separar óptimamente zonas en donde ubica diversificadamente los componentes de un mismo grupo.

Los rostros y manos de estos seres bestializados, muestran su interioridad y sus estados psíquicos. Sus manos sarmentosas, son como garras de aves de rapiña, tentáculos afilados que esperan para acuchillar. Pese al aparente estatismo de las figuras, su inquietante mirada, que deja ver su interior, genera una gran tensión a la obra, que apoyada por la pincelada, se convierte en movimiento. Un movimiento contenido, como la *terribilitá* miguelangelesca, como el *pathos* misterioso del arte gótico, que confiere dinamismo a lo inorgánico, creando, como insinúa Worringer, una especie de vida artificial, una mecánica “viviente” dotada de una intensidad enormemente mayor que la vida natural<sup>80</sup>. A lo Kandinsky, reemplaza Marco el concepto universalmente aceptado de “movimiento” por el de “tensión”, esa “tensión dirigida” de la que habla Arnheim, que consigue con las forma, los colores, y sobre todo con los ojos,

---

<sup>79</sup> PLASENCIA, Carlos y RODRÍGUEZ, Santiago, *El rostro humano*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1988, p. 92.

<sup>80</sup> Véase WORRINGER, *La esencia del estilo gótico*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

como el San Jerónimo de El Greco o el Leon X de Velázquez. Los ojos de sus figuras (como la que veremos a continuación), transmiten toda una fuerza espiritual, un impulso anímico de un dinamismo tremendo. Es patente pues en el cuadro, como en el anterior, ese componente vital de misterio por el que asoma lo siniestro.

Como insinúa Pérez Carreño: “*Entre las manos de un gran maestro la imagen se hace translúcida. Al enseñarnos a ver el mundo visible renovado, nos concede la ilusión de penetrar en los dominios invisibles de la mente –sólo con que sepamos, como dice Filóstrato, cómo usar nuestros ojos*”<sup>81</sup>. Para penetrar en el interior, para poder expresar los sentimientos, hay que hacerlo mediante formas simbólicas, como diría Langer. La misión del artista será la de producir signos que expresen una actitud determinada hacia las cosas, como diría Mukarovsky, signos que comuniquen un mensaje que habrá que descifrar, conociendo determinados códigos. Sobre esta semiótica del arte Eco opina que en el mensaje artístico se da la comunicación de código y comunicación. También que las características del mensaje artístico son: ambigüedad, autorreflexión, anhelo de originalidad y diversidad e iconocidad; entendida ésta como la reproducción de una serie de condiciones de la percepción de un objeto, seleccionadas por códigos de reconocimiento y anotadas por medio de convenciones gráficas<sup>82</sup>. El arte será signo más símbolo, forma significativa más forma simbólica, expresión de ideas, sentimientos y valores, como iremos viendo. Si el hombre es un animal simbólico, como diría Cassirer, el arte, como ocurre en el de Marco, será también un lenguaje simbólico<sup>83</sup>.

Así pues, si seguimos analizando el simbolismo de cada forma, de cada signo, vemos que el agua gris, profanada, donde yacen los peces, es como un enorme cementerio, es el espejo del hombre, el charco donde se refleja su

---

<sup>81</sup> PÉREZ CARREÑO, Francisca, “*Arte e ilusión*”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 330.

<sup>82</sup> ARRIETA DE GUZMÁN, Teresa. “El arte y sus clasificaciones”. En XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003, p. 57.

<sup>83</sup> Según Cassirer: “*El hombre ya no vive en un universo físico, sino en un universo simbólico...*”. Cit. Por VILAR, Gerard. “*La filosofía de la cultura*”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p. 385.



fracaso, su desolador paisaje. El mudo testigo donde se precipitan los restos de su naufragio, su necrosis. Su naturaleza muerta. Teniendo además en cuenta el significado eucarístico del pez, parece el autor querer reflejar la muerte espiritual de la humanidad, la muerte de la naturaleza, de la vida, de sus creencias, de sus dioses. Muestra la imagen del hombre, entre la alegoría y el desenmascaramiento, su doble naturaleza, su doble y contradictoria cara, otra vez. Ese hombre ávido de amor y sangre, como la Esfinge.

La plenitud de la pasión, las escenas terribles y enigmáticas como ésta, el sentimiento de desarraigo, la experiencia interior como una vivencia conflictiva, serán características genéricas del linaje expresionista. Aquí, como hemos insinuado, las figuras se disponen en una de las líneas horizontales en las que se divide el cuadro a manera de los Apóstoles en la última cena. Los devoradores observan a los devorados que agonizan. Al contrario de lo que marca la tradición pictórica, la parte superior de la tela es la más pesada, donde se reúnen los elementos figurativos de mayor tamaño. Dando una visión más terrenal que espiritual de esa escena donde el hombre es una masa “oscura”, que mata y devora, que aniquila todo aquello que le rodea, también a sus semejantes, que devasta la naturaleza, lo más sagrado, la vida. Sus personajes se nos antojan cobardes suicidas de rostro primitivo, bestializado; personajes dostoiewskianos de espíritu místico y atormentado, espíritus tan sombríos como los descritos por Conrad. Un personaje también siniestro será el que protagoniza su dibujo “*Chapapote*” (nº 159), en el que se intuye la misma preocupación ecologista. En este dibujo, ya del 2002, también planea lo siniestro. Según Barañano: “*El dibujo como medio de expresión puro representa o formula, asimismo, una radiografía de la percepción individual*”<sup>84</sup>. “*La obra de un pintor es más la de sus bocetos que la de sus cuadros, pues como en general, no traspasan las puertas del estudio y se realizan espontáneamente, en ellos el pintor se expresa más libremente. Los bocetos son como el diario íntimo de un pintor. Por ejemplo, existe un Goya oficial pintor de cámara y el Goya solitario que acomete contra todo convencionalismo, contra la Inquisición, contra la guerra, contra todo lo injusto*

---

<sup>84</sup> BARAÑANO, Kosme de, “El fuego bajo las cenizas”. En catálogo exposición BARAÑANO, Kosme de (comisario), *El fuego bajo las cenizas (De Picasso a Basquiat)* (catálogo). IVAM. Generalitat Valenciana, 05-05 a 28-08 de 2005, p. 39.

*e inhumano. Sus grabados y dibujos así lo atestiguan*<sup>85</sup>. Esto mismo podemos apreciar en el quehacer de Marco desde un principio, como atestigua la crítica de Carlos Sentí Esteve en 1967, con motivo de una exitosa exposición en Galería Estil de Valencia, donde el Ayuntamiento adquirió uno de sus cuadros: *“Muy ajustado su color, magnífico en la composición y con su mejor virtud en la excelente expresión que hiere con profundidad las sensibilidades...el dibujo es también de la mejor factura y denota una habilidad extraordinaria y una técnica depurada... joven artista que promete convertirse, en breve plazo, en una de las figuras estelares de nuestro panorama en el orden plástico”*<sup>86</sup>.

Algunos de esos dibujos, como el que hemos visto anteriormente de Sufrir y sufrir, de un tamaño más pequeño, los archivaré por temáticas y diariamente, desde los años sesenta, en dieciséis gruesos volúmenes titulados: *“Tauromaquia”*, *“Testimonios”*, *“Prostitución”*, *“De la iglesia”*, *“Cartas a Lola”* (cuatro tomos), *“Cartas a Amparo”*, *“De mi Agenda”*, *“Estados anímicos”*, *“Máscaras”*, *“Postales a Amparo”*, *“Dibujos y bocetos varios”* (dos tomos) y *“Peregrinos”*, en los que escribe textos con pensamientos muy personales de “conciencia”, donde plasma su ideología y sus sentimientos más íntimos. Unas ilustraciones, muchas de ellas coloreadas que, junto a los escritos que le acompañan, conforman su particular diario íntimo alucinante; su particular registro de vivencias. Además funcionan como una especie de reserva potencial de la que puede obtener material para el desarrollo de nuevas iniciativas. Una cantera básica a la que recurre una y otra vez en su trabajo de caballete. Unos dibujos que son retazos de sus planteamientos existenciales, que por el cada vez mayor alcance de su obra devienen en generales. Esbozos que responden, como él mismo ha dicho, a la *“necesidad de expresión para manifestar lo que te quema por dentro, necesitar de escribir tus sentimientos, de dibujarlos, en un tiempo en que, por determinadas circunstancias, no puedes o no te dejan decirlos”*. Como nos recuerda Lorena Amorós, en su *“Diario de un poeta loco”* Munch dejará escrito: *“Igual que los dibujos de Leonardo se explica la anatomía, aquí se explica la*

---

<sup>85</sup> EQUIPO KUATRO, “Antonio Marco, pintor de sentimientos humanos”. *c.q.d. Cómo podemos demostrar*. Universidad Politécnica de Valencia, Curso IV, nº 15, Valencia, abril-mayo-junio de 1974.

<sup>86</sup> SENTÍ ESTEVE, Carlos, *Crítica Radio Nacional de España*. RNE, Valencia, Mayo 1967.

*anatomía del alma (...) mi tarea es estudiar el alma, lo que equivale a decir, estudiarme a mí mismo (...) en mi arte he intentado explicar mi vida y su significado*<sup>88</sup>. Algo similar se puede constatar en Marco.

También tendrá un papel importante la escritura en los dibujos que envía a través de la correspondencia a sus amigos más íntimos, como las que aquí reproducimos dirigidas a Perelló La Cruz (nº 158) o a Lola Soler (nº 77), en una de las cuales vemos el claustro de Bellas Artes; o a sus amantes, como aquella en la que dibuja, con guache y cera sobre papel, su autorretrato titulado “*Desmoronamiento físico-moral-artístico*” (nº 62). Cartas ilustradas como las que escribieron Goya o Van Gogh o como los manuscritos de Dostoievski, de las que destaca el sentido estético de su escritura, como la de las partituras musicales que Cage transforma en obra de arte; donde la palabra pintada se funde en completa armonía con las ilustraciones. Así, a través de su epistolario podremos ver y comprender su pintura, siempre ligada a los sentimientos y emociones que expresa. También Schiele “*escribía cartas de primorosa caligrafía, con letras que parecían pintadas*”<sup>89</sup>. Incluso algunos pintores como Tobey, Miró, Klee o Michaux, que trabajan sobre imaginativas paráfrasis caligráficas, han recuperado el valor pictográfico que la letra tuvo en su origen.

Samuel Van Hoogstraten en su tratado *Hooge Schoole der schilderkunst* advierte que el dibujo es “*una forma de escritura parangonable por su capacidad descriptiva a la caligrafía*”<sup>90</sup>. Como dijo Klee y escribió Valente: “*Pintura y caligrafía son, en realidad, la misma cosa, como el método de pincel es el mismo en caligrafía que en pintura*”. Beuys no se equivocaba cuando manifestó: “*A todo lo llamo yo dibujo*”, pues todas surgen, como dijo Saura, de la misma materia. Valente abre su poema *Mandorla* con estas palabras: “*Escribir es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural. / Toda creación brota de una oscura matriz original donde se abriga palpitante cuanto*

---

<sup>88</sup> Munch en AA. VV., *Munich*. Globos, Madrid, 1994, p. 13.

<sup>89</sup> FISCHER, Wolfgang *Georg, Schiele*. Taschen, Colonia, 2004, p. 139.

<sup>90</sup> Cit. por DEL VALLE DE LERSUNDI, Gentz, *En ausencia del dibujo*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 2002, p. 46.

*no conocemos*<sup>91</sup>. También Derrida considera que el dibujo, al igual que la escritura, “*es un salto a lo desconocido en el que el dibujante está “ciego” con respecto a la meta a la que llevará su empeño*”<sup>92</sup>. Aunque el dibujo es autógrafo y no alógrafo como la literatura, también se ha de “leer” correctamente, pues como señala Goodman en su teoría semiótica, la obra de arte posee un simbolismo añadido y no basta para comprenderla, la simple contemplación. Ambas son, como diría Wölfflin o Schapiro, “lenguajes visuales”.

Algunos de los dibujos de Marco, tendrán un carácter sinestésico, entre ellos los ya mencionados, como éste, que realiza sobre papeles de calendarios, almanaques, revistas o periódicos, aprovechando hojas de periódicos cuyos titulares le ayudan a reforzar la imagen visual, directamente conectada y relacionada y que conforma, como veremos más adelante, una auténtica crónica de la realidad, como, ciertamente, toda su pintura; buenos ejemplos son “*Mujeres de Kabul*” o “*Matador*” (nº 156 y 153), donde sobrepone la figura de un diestro sobre la hoja de un periódico con imágenes de corridas, salpicado de sangre. Algunos de ellos iremos comentándolos más adelante.

Efectivamente, como las pinturas negras de Goya, como sus grabados y dibujos, las ilustraciones de Marco, estarán pensadas para él mismo, y es que como nos advierte Perinola: “*cuanto más sin sentido resulta el mundo externo, más triunfa el arte por el arte*”<sup>94</sup>: No los idea con fines mercantilistas, sino como ejercicio diario para descargar en ellos todas sus obsesiones, convirtiéndose también en una especie de crónica de su vida, que es, según Manet, lo que debería ser el dibujo (la escritura de la vida) ; y también de la sociedad, pues aquí plasma, con instantaneidad, esbozos de lo que le rodea, también aquello que ve en los medios de comunicación y le impresiona, como por ejemplo nos muestra este dramático dibujo del que hablamos, cuyo título es “*Chapapote*”.

Como la pintura de Goya<sup>95</sup>, la pintura de Marco tendrá una condición documental. Existen claros paralelismos entre algunas de sus obras más próximas

---

<sup>91</sup> Así Valente añadirá: “*La pintura continúa y continuará y permanecerá porque es una secreción natural del ser humano y, por consiguiente, no puede morir*”, (VALENTE, José Ángel, *Elogio del calígrafo*. Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona, 2002, p. 53.).

<sup>92</sup> DERRIDA, Jacques, *La verdad en pintura*. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 114.

<sup>94</sup> PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*. A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 43.

<sup>95</sup> Tal y como nos desvelan Robert Hughes o John Berger.

a la crítica social y la crónica de la realidad, a partir de documentos e instantáneas fotográficas del mundo de los medios de comunicación de masas. Un entorno mediático donde proliferan las imágenes de impacto y donde de vez en cuando destaca con rotundidad alguna dejando una indeleble huella emocional. Pensemos en la importancia de la fotografía también en las obras de numerosos artistas contemporáneos como Rainer, Bacon o Saura donde se interpreta o recrea alguna fulgurante imagen encontrada en alguna revista. Estratos pictóricos y fotográficos se yuxtaponen en un denso y enmarañado combate. Utiliza, como en esta ocasión, documentos fragmentarios del horror trepidante de la actualidad o en las páginas de la prensa diaria que se van a superponer en el imaginario del artista a sus vivencias personales, elaborando su particular crónica de la realidad.

En este dibujo, muestra un tema tan de actualidad como la catástrofe del *Prestige*, otro atentado terrorífico del hombre contra la naturaleza, mostrándonos su función de testigo social de su tiempo, como conciencia viva del tiempo que le ha tocado vivir. Un siglo donde el impacto de la industrialización es apabullante, donde se han apoderado del mundo los imperialismos económicos, el colonialismo. La época de las grandes guerras, de la reciente rebelión de clases y pueblos oprimidos y desheredados, del divorcio entre los proclamados principios de la libertad política y la total amoralidad de las esclavitudes económicas. La era de la destrucción del hombre y también del medio ambiente, como refleja este dibujo, con noticias sobre la catástrofe ecológica en Galicia que apoyan la imagen y en el cual el gesto, se impone a la forma, dando como resultado una obra que apenas tiene color y de una gran abstracción.

El rostro del pescador, lleno de misterio, apenas se adivina, está formado por unas simples líneas esquemáticas, aunque pese a su gran simplificación, tiene una gran expresividad, revelan muy bien el carácter. Ya comentó Arnheim que *“la semejanza no se basa en una identidad puntual, sino en la correspondencia de rasgos estructurales esenciales”*<sup>96</sup>. El fondo oscuro alquitranado, aparece salpicado por pinceladas expeditivas, febriles y violentas, como si el autor dejara

---

<sup>96</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza, Madrid, 1999, p.152.

caer sobre él todo su disgusto, toda su impotencia, todas las tensiones y emociones encontradas, toda su rabia. El artista se abalanza sobre el papel, como un ciclón pasional para escupir sobre él todos sus sentimientos, en un macabro ritual de ritmos frenéticos y enajenados, a lo Pollock, que le sirve de desahogo, de purificación, de cura, porque crear, es existir, resistir.

A través del rostro atormentado de este personaje se muestra el dolor de un mundo que agoniza, se muestra su gran drama existencial, éste es el gran tema de la obra de Marco, el hombre en su espacio existencial, cualquiera que sea el papel que se vea forzado a representar. La figura fantasmagórica, del criminal, del maldito, del verdugo y víctima a la vez, surge de la oscuridad, se esboza su impermeable ocre, como el del asesino de *Sé lo que hicisteis el último verano*. Un disfraz que le oculta y que le protege del agua, pero no le resguarda de su propia miseria espiritual. Su alma negra se funde con el fondo negro que le envuelve. El fuego de su egoísmo, de su avaricia, arrasa como un cáncer, asola la tierra e inunda la tierra y el mar de alquitrán lo transforma en cemento y asfalto, pero a la vez, también contamina su alma. Se suicida, en defensa propia. Esa “mascara” también es una alegoría de la mentira que los medios oficiales divulgan.

De su busto, sólo sobresalen sobre el fondo gris unas líneas blancas, color de luz, pero también de luto; líneas a modo de las pinturas rituales de las culturas arcaicas, pinturas que en el arte tribal humanizan y que lo acercan a la imagen del Chamán, del brujo que cura y acuchilla, que hechiza y sacrifica, de aquel que maneja el lenguaje, el que ve más allá, el místico. Alguien como el artista, el que tiene capacidad de transformar y de expresar lo que siente, que hurga en la conciencia de la gente y en sus contradicciones, aquel, en definitiva que es capaz de crear la ilusión en otros mundos, de ilusionar y también de devolvernos a la cruda realidad. De huir y violentar la realidad y de asumir la paradoja de su existencia, que irónicamente conjuga lo trascendente y lo contingente, lo infinito y lo finito, el que guía pero también desordena y extravía. El artista que emerge como un ciclón de las fuentes de la creación, del agujero negro en que se encuentra. Salpicado por restos de pintura, ejemplifica

las dos caras del hombre, que es mente y cuerpo, espíritu y materia, infinitud y contingencia, para construir destruye, que crea y devora, como la tierra.

En otro de estos dibujos: “*La moda es el espejo de la sociedad*”, trazados, como hemos dicho, utilizando como soporte y material pictórico el papel de periódico (como también hizo Bacon en algunos de sus cuadros), superpone la imagen esbozada, espectral, de un niño africano víctima del hambre sobre noticias e imágenes de la pasarela Gaudí. En esta imagen el autor muestra explícitamente las grandes contradicciones del capitalismo, sus terribles desigualdades e injusticias, el lujo del mundo subdesarrollante, frente a la miseria del subdesarrollado. Por otra parte el dibujo, escasamente coloreado muestra la extrema delgadez del hambriento, opuesta a la delgadez voluntaria de las modelos en el mundo de la opulencia. Una estética grotesca y perversa, a la vez impuesta por la dictadura de la moda, tan criticada por artistas como la valenciana Isbel Messeguer que enfatiza en algunos de sus trabajos sobre ese componente tiránico y abusivo; o por Anette Messenger que ya en 1973 había censurado la situación de la mujer en Francia, al reflexionar sobre la esclavitud de la mujer con respecto a los productos cosméticos, el maquillaje o la dieta, en una sociedad de consumo que mediatiza y aliena. Incola Squicciarino ha subrayado en *El Vestido* habla: “*La moda vive de una belleza furtiva, está fascinada por su propia transitoriedad, exalta lo momentáneo y goza de ello, simboliza la victoria del instante, la seducción y la exaltación de la novedad vivida intensamente*”<sup>97</sup>.

Pero Marco no sólo se opone a esa moda en el vestir que oprime nuestra imaginación, que nos impide pensar por nosotros mismos, también se revuelve contra la dictadura de la moda en las artes plásticas, que ha originado nefastas consecuencias en el arte y de la cual siempre ha intentado huir.

Trata pues en este dibujo esquemático un tema siempre de actualidad, mostrando su espíritu comprometido, porque, como él mismo indica, “*El pintor puede extasiarse ante lo estéticamente bello y pretender plasmarlo. O puede buscar en las cosas un significado profundamente humano e intentar aprisionarlo en sus telas. Ser como un cronista de la época que le toca vivir. Yo, ya ves, he*

---

<sup>97</sup> Cit. por Messeguer, Isbel, “Isbel Messeguer”. En CASARIEGO, Pedro y otros, Catálogo exposición *Desencuentro en Oporto*. Gobierno de Canarias y RENFE, Oporto, 1999, p. 46.

*emprendido este segundo camino*”<sup>98</sup>. Marco considera el arte como parte de su experiencia vital, y utilizará el dibujo de forma expresiva, como lo hicieron Picasso, Van Gogh o Gauguin, como Delgado, Solana, Barjola o Saura. Un dibujo con un gran mensaje, contenido social y efecto emocional tremendo. Y es que, como señaló Fry, una obra de arte “*es un artefacto que se origina en la imaginación del artista y pone en marcha la del espectador*”. El arte, para Fry, es básicamente forma, si bien forma expresiva, y es parte no de la vida práctica, sino de la imaginativa. Para él la excelencia artística, no radica en la belleza, “*sino en su fusión de la visión formal y la emocional. ...una obra de arte es una panoplia de expresiones emocionales*”<sup>99</sup>.

Por otra parte, hay que destacar a Marco, igual que a Perelló, como componente de una generación de artistas que desde finales de los años cincuenta, en los sesenta y a principios de los setenta defendían el acercamiento del arte y la vida. Con la expresión sincera de sus vivencias, confiere a la existencia artística un carácter modelico, al concebir el arte como una forma de conciencia. Como hemos ido viendo, sus obras son fragmentos de vida que, aunque lejos plásticamente, conceptualmente, tienen mucho que ver, con la estética del fragmento nutrida por Picasso con el cubismo y el collage; en la música de ruidos de los futuristas, en las veladas del Cabaret Voltaire en Zurich, donde se reunían los artistas dadá con sus poemas fonéticos; en Marcel Duchamp y sus *ready made* y objetos comunes extraídos de su contexto y convertidos en nuevos símbolos; en la estética del desecho de Schwitters, y en el surrealismo de André Breton. Pero nutrida también por una época político-social concreta: la de la guerra fría, la conquista del espacio, o la universalización de la coca-cola, que una vez más, como en otras épocas, ha engendrado seres deprimidos, oprimidos, olvidados, alienados; por la violencia, la masificación, el consumismo, sin otros valores que un bienestar estandarizado y banal; y el racismo. Acontecimientos o situaciones que constituían la razón y el argumento de sus obras para hacer posible con ellas una nueva lectura de la vida, gracias a la confrontación de sus residuos o fragmentos. Vostell, el chamán, el adalid del accionismo artístico y de

---

<sup>98</sup> Entrevista personal.

<sup>99</sup> Véase MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 144.

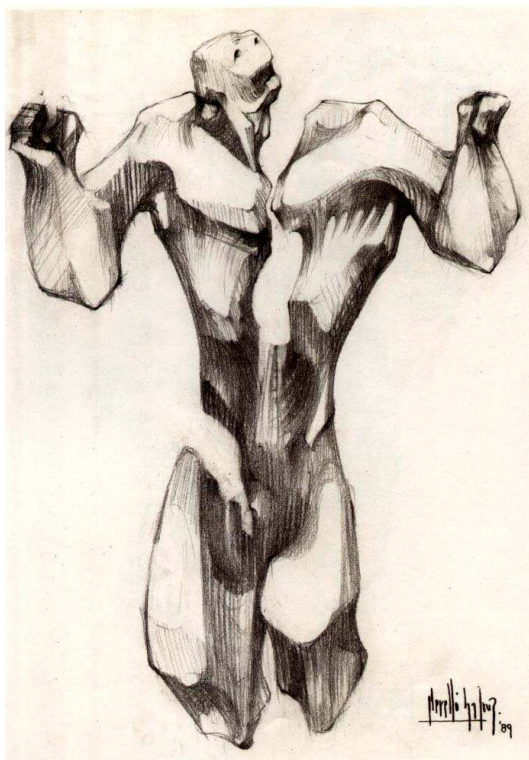


la aleación entre arte y vida, manifestó: “*La historia del arte se puede definir como una regla de la vida, como la norma ética y estética más alta contra la violencia y la estupidez que existen paralelas a esta historia*”<sup>100</sup>. Precisamente, trabajar en un modelo de vida, a través de la crítica de la injusticia social, el análisis de la destrucción de la naturaleza, la situación de la mujer, el rechazo de la violencia y la crueldad, será su utopía artística. Subrayar las distintas naturalezas del hombre, sus continuas metamorfosis, desenmascararle, arrancar su máscara chapapótica, porque, como diría Hegel, lo verdadero nunca puede surgir de la apariencia.

---

<sup>100</sup> LOZANO, M<sup>a</sup> del Mar, *Vostell*. Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2000, p. 18.

“*Invocación*”. (Imagen nº 89. Perelló)



“*El olvido del dolor supone la pérdida del sentido de la comunidad humana*”<sup>101</sup>.  
Félix Duque.

A mediados de los ochenta, Perelló, sufre una crisis que duró varios años y que será la causante de su obra más dramática pero a la vez más profunda y conmovedora. La “crisis” emocional y de salud que está atravesando en este periodo, conlleva además, como hemos insinuado, un cambio, una ruptura, no sólo en la temática, sino también en su forma de hacer. En realidad, debido a su profunda sensibilidad y la forma de involucrarse en sus personajes, cada obra es una nueva crisis, un nuevo riesgo. Su estilo sufre un cambio importantísimo y las obras se caracterizan, además de por su arrolladora fuerza simbólica y expresiva, por la profundidad de su contenido que, como podemos ver, desborda a la forma. En este periodo va a desarrollar diferentes temas como los *Músicos* con sus respectivas cabezas como estudios paralelos, una nueva versión del “*Grito a la libertad*” y otros “*Besos*” (nº 65, 119 y 120). Pero el asunto que interpretará

---

<sup>101</sup> DUQUE, Félix, *Terror tras la posmodernidad*. Abada Editores, Madrid, 2004, p. 104.

con más hondura, y durante un dilatado periodo de tiempo es el de *Las siete palabras* de Jesús en la cruz, según los evangelios. Un tema religioso sin parangón en la Historia del arte, pues sólo ha sido tratado en música por Haydn y por la compositora rusa Sofía Gubaidulina.

El escultor valenciano aborda este trabajo en una época difícil como hemos dicho en el terreno personal, marcada por diferentes problemas de tipo psicossomático. Como un actor se encarna en este personaje, en su lado humano, y vive, dolorosamente, una tras otra, esas palabras que exclamó el crucificado y que vienen recogidas en los evangelios. Es precisamente, su delicado estado emocional, que se agrava al enfrentarse a este dramático tema, el que va a ayudarle a identificarse, pese a su presunto agnosticismo, con Jesucristo, a entender su sufrimiento y entrar de lleno en su interior.

Quizá, es ahora, cuando se encuentra en las “mejores” condiciones para abordar este asunto. Para meterse en las entrañas de un hombre, el mejor de los hombres que vivió en defensa de los oprimidos y en contra de los opresores, y que sufrió en la cruz, para redimir a la humanidad y darle una gran lección moral. Precisamente es la actividad artística, la que le permite salir de este periodo crítico, pues como hemos visto en la primera parte, el arte ayuda a enfrentarse al dolor, ayuda al artista a liberar sus tensiones, evitando el tener que soportarlo calladamente. De hecho, al abordar este tema, nuestro escultor inicia un tránsito hacia una especie de purificación, hacia una curación espiritual, similar a la que experimenta Cristo en la cruz, un hombre también en pleno conflicto interno, en absoluta soledad, cuya alma sufre amargamente durante un tiempo y atraviesa diferentes estadios, hasta que consigue la definitiva redención. Cada una de las palabras correspondería a un estado diferente del alma del escultor, sería un autorretrato de su espíritu, desde que comienza su calvario, hasta que consigue su decisiva “recuperación”.

Se puede calificar todo lo relacionado con este asunto (dibujos, cabezas, estudios y originales) como la obra más destacada de toda su trayectoria, Ricardo Signes la distingue como su “expresión más conseguida”<sup>102</sup>. Es ejemplo de que hasta de lo más negativo se pueden sacar cosas positivas, que como

---

<sup>102</sup> Artículo de opinión en el nº 6 de la Revista *La Tierra*. Nevada Comunicación, nº 6, Buñol (Valencia), junio 1997, p. 27.

señala el artista “son aquellas que alimentan nuestro interior, favoreciendo nuestra sensibilidad”. Frente a la deshumanización del hombre actual, Perelló se integra en su obra para crear unos canales de comunicación y enviar un mensaje humano, fraternal a través de ella. Otro tema religioso que va a tratar ahora, es el “*Réquiem*” (nº 68), como veremos más adelante, de un contenido aún más estremecedor, si cabe.

En cuanto a los dibujos, en estos años se multiplican por cien, hay una profusión tremenda. Debido a su inmediatez, éstos le permiten captar su estado de ánimo en ese momento más intenso, que más le interesa. Además durante el periodo que esta postrado en cama, es la única actividad artística que puede realizar y desde luego la explota de forma obsesiva. Sus dibujos debido a esta rapidez con que los ejecuta, quizá aún son más expresivos que las esculturas, y no tienen nada que envidiar a su trabajo escultórico. Están concebidos como un trabajo aparte, con un valor similar e independiente. Los temas serán los mismos pero el tratamiento será algo diferente, como se puede apreciar en sus “*Crucifixiones*” (nº 85, 87, 88 u 89) y en otros “*Cristos*” como el de la ilustración nº. 89. Las figuras aún se abren más, aparecen desgarradas, traspasadas por todos sitios por una luz simbólica y sus miradas muestran la creciente expansión de su atormentada alma, como se puede apreciar, por ejemplo, en la cabeza “*02-09-89*” (nº 91), que también, como las obras anteriores, forman parte de su serie “*Las siete palabras*”. Son patentes aquí los fuertes claroscuros, los poderosos y acusados planos, la mirada perdida hacia lo alto como las figuras del Greco. Son una especie de autorretratos que reflejan su angustia existencial; una especie de trágico lamento, de grito liberador.

Como ocurre en la literatura romántica, el héroe trágico se convierte en el símbolo de un máximo espiritual, como diría Volkensteyn , porque la tragedia, según Vygotsky, es “*una explosión de fuerza humana suprema... apela y despierta a las fuerzas originales subconscientes y misteriosas que se ocultan en nuestras almas*”<sup>103</sup>. Sin embargo, la lucha heroica no significa la aceptación sumisa del destino, Cristo no acepta en la catarsis, el destino se revela contra su padre, le interroga, le grita. No es la muerte la que libera al hombre, sino sus palabras.

---

<sup>103</sup> VYGOTSKY, Lev, *Psicología del arte*. Paidós, Barcelona, 2006, p. 285.

Cristo, el hombre, se libera al poder, por fin, poder expresar el clamor de sus entrañas. Su mensaje vence a la muerte y lo hace eterno, inmortal.

Así pues hay que valorar el potencial catárquico de esta obra que, como un jinete de Marini, lo trágico se desvanece ante el triunfo dionisiaco de las líneas rítmicas. Como señala Hebbel: “*La tragedia lleva a cabo una catarsis extraordinaria y asombrosa, cuyo efecto es diametralmente opuesto a su contenido*”<sup>104</sup>. La vitalidad de las formas, el ritmo, como insinuó Nietzsche<sup>105</sup>, genera un incentivo, acción, porque el arte, según Lunacharskii es “*un concentrado de vida*”<sup>106</sup>. Perelló, con sus cristos, donde se mezcla lo grotesco y lo sublime, consigue transmitirnos, más allá de la tristeza del autor, toda su fe, todas sus ilusiones. O sea que utiliza su técnica de sentimientos, para exteriorizar sus emociones, para expulsar sus desasosiegos, sus inquietudes y consigue a la vez calmar su espíritu, como insinuaba Vigny<sup>107</sup>, y transmitir esa excitación, temor, deseo, verdad, un material sensible que el que el espectador descubre o reconoce y con el cual se identifica; que al salir a la luz se universaliza. Sería como afirmar la fenomenología de Hegel que viene a decir que “*la autoconciencia sólo alcanza su satisfacción en otra autoconciencia*”<sup>108109</sup>.

El milagro del arte es capaz de transformar la emoción individual en un sentimiento general, un sentimiento sincero donde se muestre lo más íntimo, lo trascendente. Como dice Vigotsky: “*El arte es la técnica social de la emoción, una herramienta de la sociedad que lleva los aspectos más íntimos y personales de nuestro ser al círculo de la vida social ... parece ser un medio psicológico para crear un equilibrio con el entorno en puntos críticos de nuestro*

---

<sup>104</sup> Cit. Por VYGOTSKY, Lev, *Psicología del arte*. Paidós, Barcelona, 2006, p. 285.

<sup>105</sup> Véase “*La gaya ciencia*”.

<sup>106</sup> *Ibíd.*, p. 298.

<sup>107</sup> “*Yo no me siento dueño de no escribir. Noche y día, incluso a través del sueño, escribo un libro interior. Trazarlo sobre el papel es un descanso, algo parecido a un sangría*”.

<sup>108</sup> Cit. Por ARNALDO, Javier, “El movimiento romántico”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p. 18.

<sup>109</sup> Precisamente ahora creo que viene al caso incluir uno de los poemas que la escritora argentina Marily Morales dedica en su libro *Órbita de la arcilla* a esta obra de temática bíblica. Se titula *Gólgota* y dice así: *Él esta oculto en cada movimiento/ En cada unción palpita./ Él no esta bajo/ el pesado nudo de la tierra./ ni en la primavera./ ni en el fruto reciente./ Sin embargo/ lo busca la tiniebla/ como el hambriento al mendrugo./ Su corazón se ha derramado en el desierto/ y clama por la lluvia./ ¡Oh Cristo enmudecido!/ ¡Oh palabras que buscan en las sombras/ el oído propicio!* (Morales, M., *Orbita de la arcilla*. (Inédito)).

*comportamiento*". Y añade: "alguien lanzó la idea de que el arte complementa la vida al expandir sus posibilidades"<sup>110</sup>.

Hay dos sentimientos que inquietaran más a los románticos: el deseo y el temor. Para Hegel, el primero será "el único síntoma de vida"<sup>111</sup>, el movimiento propio de la conciencia, lo que empuja al movimiento. Es vida, aliento, espíritu. El deseo es un impulso vital y, como nos dice Javier Arnaldo, el deseo romántico por excelencia, será la libertad: "Ahora, ya somos capaces de demostrar la tesis de que la frustración romántica es una consecuencia de haber hecho de la libertad un imperativo"<sup>112</sup>. La filosofía de Fichte se basará en los ideales de libertad y lucha, precisamente esos que encarnan los Cristos de Perelló. Para él, el hombre no es un ser sino un deber ser. Su obligación será la actividad pura, aunque ese proceso infinito le lleve a la perpetua insatisfacción. Precisamente esa será la principal condena del artista, el estar siempre en búsqueda y siempre fracasando. Una condena perpetua que sólo acaba cuando acabe su vida. Por otra parte el temor, lo concebirá Hegel, como el estado de ánimo entre el paso de un estadio de conciencia a otro, en el proceso de búsqueda del absoluto. Será un periodo de crisis, de cambio, en un camino de duda y desesperación; también un periodo de expectativa, de perspectiva, de positividad.

El Jesús de Perelló será el prototipo del héroe romántico que busca el autoconocimiento, que se orienta a la verdad. El ser que encarna la contradicción humana entre necesidad y libertad (Si uno necesita buscar la libertad, no elige, no es libre pues); entre condena y porvenir; entre particularidad y generalidad; entre determinismo y albedrío y emancipación; entre limitación y rebeldía. Buscará, como Hegel, "la libertad absoluta de todos los espíritus que llevan en sí el mundo intelectual y que no deben buscar ni a Dios ni a la inmortalidad fuera de sí mismos"<sup>113</sup>. Esa búsqueda de la verdad, le impulsará a conseguir la libertad absoluta y de ahí su tensión, sus contradicciones

---

<sup>110</sup> VYGOTSKY, Lev, *Psicología del arte*. Paidós, Barcelona, 2006, p. 304-305.

<sup>111</sup> FLAQUER, Jaume, *Hegel y el romanticismo: La importancia de la relación*. En [www.fespinal.com/espinal/itf/llibitf/itf31.rtf](http://www.fespinal.com/espinal/itf/llibitf/itf31.rtf), p. 8.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> Cit. por Flaquer, Jaume, "Hegel y el romanticismo: La importancia de la relación". En [www.fespinal.com/espinal/itf/llibitf/itf31.rtf](http://www.fespinal.com/espinal/itf/llibitf/itf31.rtf), p. 12.

y su frustración; de ahí, también, su audacia, su voluntad y su agitación. El arte será conciencia, frustración, muerte, pero también cura, liberación, vida.

La escritora argentina Marily Morales que, también dedica en su libro *Órbita de la arcilla* varios poemas a esta obra de temática bíblica, uno de ellos titulado *Gólgota* dice así: *Él esta oculto en cada movimiento/ En cada unción palpita./ Él no esta bajo/ el pesado nudo de la tierra,/ ni en la primavera,/ ni en el fruto reciente./ Sin embargo/ lo busca la tiniebla/ como el hambriento al mendrugo./ Su corazón se ha derramado en el desierto/ y clama por la lluvia./ ¡Oh Cristo enmudecido!/ ¡Oh palabras que buscan en las sombras/ el oído propicio!*<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> MORALES, Marily, *Órbita de la arcilla*. (Inédito).

“*Obreros*”. (Imagen nº 60. Marco)



“*Se pinta con el cerebro y no con las manos, y quien no puede tener un cerebro libre se cubre de vergüenza*”<sup>115</sup>. Miguel Ángel.

Marco no pretende, a priori, hablar con un lenguaje universal, ni estar a la moda; su pretensión no es hieratizar los valores plásticos ni abandonar su lenguaje en provecho exclusivo de la forma. Sin embargo, a pesar de todo, sus obras poseen cualidades formales, como ocurre en el caso de Perelló, que son de nuestro tiempo, es más una consecuencia lógica que una pretensión deliberada. ¿Cómo preocuparse únicamente de los valores plásticos, cómo tener en cuenta únicamente la forma, cuando están presentes vectores cómo la libertad y la tiranía, el hambre y el pan? Sus obras, como los grabados que en su día elaboró *Estampa popular*, están impregnadas de la situación actual de España, reflejan la vida de su tiempo, de forma tan especial, que hace que le admiremos más por su temas que por sus maneras, como ocurría, por ejemplo, con Hogarth o Daumier; por el modo como refleja la vida de su tiempo, por su simpatía por lo humano.

---

<sup>115</sup> Cit. por MARCO, Antonio, *Catálogo Galería Terra*, Castellón, diciembre 1979 a enero 1980.



El pintor castellanense mostrará el mismo espíritu satírico que muestran algunos de los integrantes de esta tendencia como Martí Quinto, Cardells, Gorris, Jarque, Marí, Ana Peters, Ballester, Anzo, Alfaro o Solbes que utiliza la técnica del linóleo y que además de dibujar figuras también con líneas gruesas, utiliza, como nuestro autor una serie de esquemas constantes para la representación de diferentes elementos: árboles, ropajes, manos, nariz, corbata, ojos, etc., como podemos ver en su obra *Reina por un día*. Curiosamente la composición *Obreros* de otro de estos artistas que también perteneció al *Equipo Crónica*, Juan Antonio Toledo, es temática y formalmente similar a la de Marco. En ella también se ve un grupo de obreros con casco cuyos bustos se superponen, ocultándose unos a otros y disminuyendo de tamaño a media que se alejan del espectador para sugerir la situación espacial de las figuras. Dibujos como “*Repartidor de Butano*”, “*Obreros de desguace*”, “*Vida fatigosa*” o “*Peonaje II (Horas Extras)*” (nº 163, 164, 152 y 80), entre otros también nos muestran las duras condiciones de vida del obrero, su sufrimiento y su fatiga. Este último, curioso por su pincelada vibrante, que se impone a la forma que estalla por el empuje y el temblor de los martillos hidráulicos.

Como señala Clark, ya los artistas politizados del siglo XIX, tendieron a representar la vida de la clase trabajadora *en términos de injusticia y martirio. Se dirigían principalmente a la conciencia o a los sentimientos caritativos de público de la clase media. Un ejemplo temprano de ello, el cuadro de Henry Wallis “El picapedrero”, debió de sorprender al público victoriano de Inglaterra, sobre todo en comparación con otras representaciones más convencionales de trabajadores rurales, que generalmente mostraban como accesorios pintorescos de pinturas de paisaje* <sup>116</sup>, son granjeros sin muestra de conflicto social, que no pueden ser símbolo de la dignidad del trabajo ni de la nobleza del pobre. El trabajo pesado y el aislamiento miserable del campesino sin tierra lo han reducido al mismo estado inanimado de sus herramientas y de las piedras que trabaja. En el siglo XX, este planteamiento recibió el nombre de realismo social.

Otro pintor intencionado, como Goya, también optó por la no neutralidad ni ante la pintura, ni ante la realidad, como lo harán tantos otros,

---

<sup>116</sup> CLARK, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX*. Akal, Madrid, 2000, p.18.

como Solana o Vostell, porque, como apunta Foucault “*Donde hay poder, hay resistencia*”<sup>117</sup>. La pintura de Marco será un crucial testimonio pictórico. El no neutral, beligerante grito expresionista se modera con el misterio, el horror se combina con la ternura. Sus seres, son entes de la alienación, individuos esclavos de un trabajo que los consume, que los obsesiona, que los enloquece. Aquí aparecen con sus monos azules y sus cascos amarillos, como si fueran extraterrestres, con las cabezas agachadas, saliendo del tajo en grupo por un solar desangelado, pero solitarios, silenciosos. No se percibe en sus gestos ninguna comunicación, sus miradas se evitan, como los campesinos que aparecen en “*Frío*”, como si estuvieran aislados, solos frente a su destino, en completo desamparo, confinados, excluidos. Lo creado goza de universalidad porque rompe súbitamente la lógica del suceso y nos pone en contacto con la continuidad inacabada del auténtico existir.

Como destaca Bozal, “*El arte es un factor decisivo en la formación del ser humano, en la conquista de su libertad personal, en la lucha contra la alienación, no puede desligarse de lo político: el arte es político en primera instancia*”<sup>118</sup>. El artista será como Gregory, aquel poeta de cabellos rojos, como los de Marco, que disertaba sobre la patraña de la anarquía del arte y el arte de la anarquía en la novela de Chesterton *El hombre que fue jueves*: “*El artista es uno con el anarquista.... Artista es el que lanza una bomba, porque todo lo sacrifica a un supremo instante; ... El artista niega todo gobierno, acaba con toda convención. Solo el desorden place al poeta*”<sup>119</sup>. Porque los artistas que “*dicen más de lo que piensan, a fuerza de pensar realmente lo que dicen*”<sup>120</sup>, deben arrojar su mensaje a ese “campo de batalla” que según Saura es el lienzo, bombardear nuestras emociones y agitar nuestras conciencias.

En un artículo en “*Bonastre*”, en 1980, se comenta su gran talento artístico, su evidente servicio cultural y el aspecto humano de su pintura, que entra en conexión con las corrientes de pensamiento contemporáneas más comprometidas como la metapsicología freudiana o el materialismo dialéctico.

---

<sup>117</sup> FOUCAULT, Michel, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza, Madrid, 2001. p. 171.

<sup>118</sup> BOZAL, Valeriano, *Modernos y postmodernos*. Historia 16, Madrid, 2000, p. 80.

<sup>119</sup> CHESTERTON, Gilbert Keith, *El hombre que fue jueves*. El País, Madrid, 2003, p. 13.

<sup>120</sup> *El País*, Madrid, 2003, p. 13

Entre otras cosas aquí se exclamará: “...La plaga maligna de la explotación y brutalidad inhumanas que constituyen el gran crimen de la humanidad aspira a ser exterminada bajo la lúcida desesperación del “Pintor de Alquerías”<sup>121</sup>. Como escribió Read, “Cuando el arte da voz a las esperanzas y a las aspiraciones inmediatas de la humanidad, adquiere entonces significación social”<sup>122</sup>.

Cuando en 1970 expone por primera vez y con gran éxito en Barcelona, la crítica advirtió enseguida el tono de autenticidad de su pintura, la autenticidad de su planteamiento comunicativo-expresivo. Fernando Gutiérrez escribía: “Sobrio y patético, recoge al desnudo un clima de humanidad conmovedora y terrible en el que no hay diferencias entre seres humanos y paisajes, una verdad cruda y áspera que desasosiega el sentimiento”<sup>123</sup>. Y añade: “sus cálidos pinceles narran esa pequeña gran tragedia de gentes lastimadas o vulgares, la desesperación de hombres y mujeres para quienes el sufrimiento lleva la cuenta de los días”<sup>124</sup>. Por otra parte, Lina Font subrayaba la forma íntima con que Marco entiende el mundo de las gentes campesinas, marineras, de los suburbios o de los emigrantes”<sup>125</sup>. También Ángel Marsá y Ernesto Foyé destacarán su “radical expresionismo”, el vigor y la eficacia de su pintura y su “evidente carga literaria e intención social”, además de su “aguda síntesis e introspección psicológica, traducida con un lenguaje de rotunda plasticidad”<sup>126</sup>.

El mismo Gutiérrez incidirá más tarde en esta cuestión, destacando el sabor telúrico, agresivo y a la vez conmovedor de su pintura, hecha de sentimientos<sup>127</sup>. Porque Marco, trata temas nada amables y construye cuerpos y

---

<sup>121</sup> ANÓNIMO, “Antonio Marco, una pintura de rango popular”, *Bonastre*, Alquerías del Niño Perdido, febrero 1979.

<sup>122</sup> READ, Herbert, *Al diablo con la cultura*. Ahimsa, Madrid, 2000, p.39.

<sup>123</sup> Cit. por BERTRÁN, Juan Bautista, en Catálogo Galería Galanis, Valencia, Marzo 1972.

<sup>124</sup> GUTIÉRREZ, Fernando, “Antonio Marco en Sala Vayreda”, *La Vanguardia*, Barcelona, 29-11-1970.

<sup>125</sup> FONT, Lina, *Crítica Radio Barcelona*, 28-11-1970. *Marco se entrega a una pintura de íntimo recogimiento, profundamente expresiva y de extrema contención cromática... Pero, lo que importa en esta obra, es el modo íntimo de entender el mundo de los seres humildes que, a juzgar por el conjunto expuesto, el temario es el que más le atrae. / Es un temario nacido en la propia raíz del pueblo. Son conjuntos de rostros patéticos, dramáticos, tensos. Es el pueblo, es la vida misma de los humildes la que el pintor nos transcribe, siguiendo el camino conceptual de un expresionismo patético, hondo y, al propio tiempo alentado por un íntimo y cálido sentimiento y humildad*”.

<sup>126</sup> E. F., “Antonio Marco en Sala Vayreda”, *Hoja del Lunes*, Barcelona, 23-11-1970.

<sup>127</sup> GUTIÉRREZ, Fernando, “Antonio Marco en Galería Sarrió”, *La Vanguardia*, Barcelona, 02-12-1972.

rostros con gran dureza, sin ningún halago a lo externo, ni cesión al público contentadizo, sino que trata de penetrar en la personalidad total de las mismas, sin retroceder para nada ante lo feo, lo zurdo y lo angustioso, como vemos en este óleo que pertenece a la colección Azcárraga, o en otros de la misma temática como “*Tercera clase*”, “*Sala de Espera*” o “*El resto en Alemania*”. También en su obra “*Vendimiadores*”, retrata la realidad de nuestro país, muestra el drama a que ha conducido la política autárquica y represiva del franquismo, que en estos años (años 60-70), debido a la presión de los poderes económicos, comienza a abandonar, un drama que también vemos reflejan algunos pintores de la época como Carreño, por ejemplo en su famoso cuadro *La cola*. Es un óleo de denuncia social, como los cuadros de Daumier, refleja la penosa realidad, las fatigas y las amarguras de los pobres. En ella, como en *El vagón de tercera clase*, del francés, se muestra “*el peso del cansancio y de la resignación, el cotidiano malestar existencial*”<sup>128</sup>.

Una atmósfera gris, pesimista, invade la abigarrada composición articulada por planos, que consiguen dar la sensación de profundidad; además ayuda a esta ilusión la reducción del tamaño de los personajes conforme se van alejando hacia el fondo. En el plano más cercano al espectador, como en todas sus obras, sitúa el elemento humano, de modo que su fisonomía se muestre explícitamente. Éste está ubicado en el andén de la estación, y al fondo se encuentran los vagones de tercera que les llevarán, como ganado, lejos de los suyos. Marco idea una perspectiva muy cinematográfica, una imagen cercana a los films del neorrealismo italiano, de Pasolini, con su estética de la pobreza. En un escenario conmovedor donde las figuras, siempre monumentales, aparecen arrojadas al exilio, sobre un escenario desolador. Unas figuras que están tratadas individualmente, una por una, investigando las emociones que cada una de ellas parece transmitir. Aparecen ensimismadas, pensativas, mostrándonos sus sentimientos de soledad, frustración, pena, angustia, incertidumbre, desamparo, aparecen sobrecogidas por un presente nebuloso y un futuro incierto. El dolor del destierro y el desarraigo se refleja en sus miradas alienadas que se evitan, evitando de este modo cualquier relación entre ellos, cualquier complicidad.

---

<sup>128</sup> ZUFFI, Stefano y CASTRIA, Francesca, *La pintura moderna*. Electa, Milán, 1998, p. 80.

Busca la localización escénica de los planos emocionales a través de lo que los ojos, los semblantes y los gestos de los personajes ven y manifiestan. Los ademanes de las figuras situadas en primer plano, con sus manos enlazadas como si oraran, sus cabezas gachas, indican resignación y sometimiento, sus miradas perdidas indican desconcierto, duda, extravío.

Pero el pintor no se adentra en cualquier tema aleatoriamente o sólo con intencionalidad crítica, para hacerlo ha de sentir ese tema, vivirlo, como veremos en la temática del trabajo, como en la serie de cuadros dedicados a la naranja. La emigración es una situación que él ha vivido en sus carnes y sabe de lo que habla, y por eso puede tratar el tema con profundidad, como a él le gusta y hablando de sentimientos, que son intemporales y universales. En realidad, los sentimientos que experimentan sus personajes, son aquellos que él experimenta cuando ha de emigrar a Suiza a trabajar, su misma desazón. Pero este tema también sirve para introducirnos alegóricamente en otra cuestión más relacionada con lo artístico, el viaje. El viaje como iniciación a lo desconocido, cómo búsqueda de nuevos valores, como búsqueda de nuevas perspectivas, nuevas situaciones, de nuevos conocimientos, de nuevos problemas, de sí mismo, que es el trayecto que debe realizar el artista en su paso por la vida, su continuo peregrinar, su continua exploración.

Este trabajador incansable, con su constante necesidad de hacer, no cesará de buscar, porque sólo el movimiento produce la verdadera formación, no dejará de plantearse problemas y de resolverlos, porque, como señaló Octavio Paz, al hablar de Duchamp, “*la duda es el motor de la creación contemporánea*”<sup>129</sup>, en realidad es el motor de toda creación<sup>130</sup>. Sus obras serán huellas, espacios donde se detiene el artista con el fin, como diría Steinberg, de tomar aliento en la búsqueda de su problema; flashes, retazos de vida.

Marco convertirá su existencia en un continuo y dificultoso viaje hacia las profundidades, hacia unas imágenes que están demasiado lejos. Un viaje que

---

<sup>129</sup> Cit. por CALVO SERRALLER, Francisco, *La senda extraviada del arte*. Mondadori, Madrid, 1992, p. 61.

<sup>130</sup> Calvo Serraller, también en *La senda extraviada del arte* (Mondadori, Madrid, 1992, p. 61), afirma respecto a esto: “*Frenhofer duda, Picasso duda, Rabo Karebian duda, Mel Dworkin duda... La duda parece, por consiguiente, un componente esencial en el arte moderno. La ciega creencia en los poderes absolutos de la crítica le lleva a Tom Wolfe a dudar incluso de los artistas modernos*”.

comienza hacia fuera, cuando emigra a Suiza, y con el tiempo se volverá hacia adentro, porque, como dijo Bloch: “*Los artistas son los únicos que eligen consciente y libremente viajar sin por eso querer llegar a ninguna parte*”<sup>131</sup>, para llegar a conocer el universo de lo humano, para llegar a conocerse. Y caminando, como el caminante de Machado, va haciendo camino y mostrándonos esa senda a los demás, transforma su viaje en una crónica, un testimonio trascendental. Porque pintar es un acto de afirmación personal, es el hecho que Pollock llama de “*querer ser*”, donde el artista toma consciencia ardiente de ser. Crear es descubrir, asombrarse, describir, sentir, obsesionar, pensar, existir.

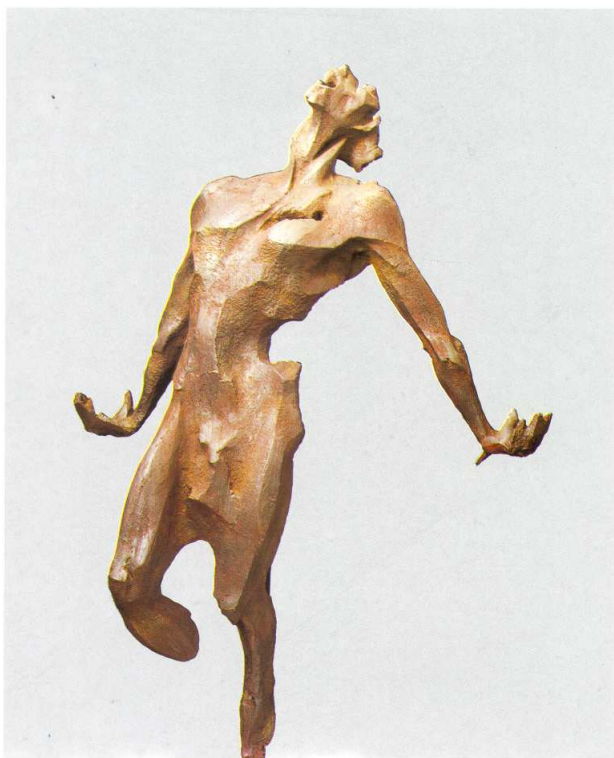
“*No hay más que un heroísmo: ver el mundo según es y amarle*”<sup>132</sup>.  
Romain Rolland.

---

<sup>131</sup> *Ibíd.*, p. 160.

<sup>132</sup> Cit. por DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, “Introducción”. En MIRÓ, Gabriel, *Corpus y otros cuentos*. Castalia, Madrid, 2004, p. 30.

***“En tus manos encomiendo mi espíritu II”.*** (Imagen nº 102. Perelló)



*“Con las manos se forman las palabras,  
con las manos y en su concavidad  
se forman corporales las palabras  
que no podíamos decir”*<sup>133</sup>. J.A. Valente.

En ***“Las siete palabras”*** (nº 93 a 95 y 99 a 103) el crucificado es tomado como el máximo sufrimiento al que puede someterse a un ser humano y es al mismo tiempo un signo de la esencia mística y espiritual de la muerte de Dios, de un ser inaprensible para la malicia criminal y destructora del hombre. Aquí se refleja el lento drama del calvario, donde Dios agoniza como hombre, donde Jesucristo es hecho hombre para ser sacrificado en la cruz. Este antiguo misterio del Dios-hombre, como señala Jung, *“lo pondrá en órbita el Cristianismo, y deriva del viejo arquetipo Osiris-Orus”*<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> Poema XXVI de *“El Fulgor”* de José Ángel Valente.

<sup>134</sup> Cit. Por SEBASTIÁN, Santiago, *Espacio y símbolo*. Departamento de Arte Universidad de Córdoba, Córdoba, 1976, p. 10.

La cruz de Jesús, como todo símbolo, invita a pensar, por una parte nos acerca a la realidad en su dimensión crucificante, nada se entiende de la cruz de Jesús si no se entiende la realidad de un mundo que crucifica, que da muerte al débil y a quien se pone de su lado y, por ello, en contra del opresor, como Espartaco, Martin Luther King, Monseñor Romero o Gandhi. Por otra parte también tiene connotaciones positivas, ya que al igual que la fe cristiana, todas las religiones, han relacionado el sacrificio con la salvación, así también es expresión de amor y libertad. Desde luego la cruz retrotrae a Jesús a lo humano, muestra sus cualidades más profundamente humanas, su fidelidad hasta el final, su entrega, su misericordia y su capacidad para perdonar, su solidaridad...

Este lado humano es el que le interesa destacar a Perelló, así despoja a Dios de todos sus atributos divinos y lo sitúa a ras de humanidad, rompe con la figura tradicional del Jesús divinizado, aquel que no necesita nada porque lo tiene todo, que no siente ni padece, que no va en busca de la verdad porque la tiene entera y no necesita a los seres humanos porque es Dios. Su Jesús igual que el del novelista luso José Saramago que aparece en su obra *“El Evangelio según Jesucristo”*<sup>135</sup>, es un “hombre entre los hombres”, tiene sentimientos de culpabilidad que le atormentan, se muestra inseguro, se debate en un mar de dudas, sufre y vive una crisis que arrecia cuanto más le empuja su “Padre” a la muerte sacrificial. Por supuesto esta interpretación tan dramática de las siete palabras que realiza Perelló, se debe a que la realiza en ese momento puntual de crisis emocional que hemos destacado, pues existen otras posibilidades de interpretar esas palabras que Jesús exclama en plena pasión.

En general la muerte de Cristo, es descrita como algo sobrecogedor, desde luego no muere con la tranquilidad de Séneca. Es bastante probable que muriera por asfixia, y que pronunciara las palabras que aparecen en los cuatro evangelios, con dificultad, lo que implica que fueran difícilmente entendidas, por lo que pueden ser interpretadas también de diferentes formas. Ésto no resta importancia a estas siete palabras que vienen a ser como el testamento de Cristo, dignas de meditación para todo el mundo, sea cristiano o no. Todas ellas tienen un

---

<sup>135</sup> SARAMAGO, José, *El Evangelio según Jesucristo*. Seix Barral, Barcelona, 1991.



contenido moral tremendo, un significado que a veces aparece escondido, oculto, obligándonos a realizar un esfuerzo importante para poder descifrarlo.

La “*Primera palabra*” es una de las más emotivas, Jesucristo una vez clavado en la cruz, eleva la vista hacia lo alto y suplica a su padre “*Perdónales que no saben lo que hacen*” (nº 93). Lucas lo narra de la siguiente forma en su evangelio: *Dividiendo sus vestidos, echaron suerte sobre ellos. El pueblo estaba allí mirando, y los príncipes mismos se burlaban, diciendo: A otros salvó; sálvese a sí mismo si es el Mesías de Dios, el Elegido. Y le escarnecían también los soldados, que se acercaban a él ofreciéndole vinagre y diciendo: Si eres el rey de los judíos, sálvate a ti mismo....*<sup>136</sup>. Esta es una frase de una gran envergadura, donde asoma la gran humanidad de Cristo, su gran dimensión ética. Jesús se compadece de nuestras flaquezas, como en otras ocasiones ejercita la *compasión*.

Frente a las mofas y a las burlas, su respuesta es la de perdonar a quienes le injurian, a quienes le torturan. Ésa es la lectura que destaca Perelló y que debemos recoger, “*al margen de que estos sucesos se dieran en realidad o no*”. Es una lección, que implica esa necesidad de *perdonar* y de que nos perdonen, pues todos cometemos errores, que está dirigida a todo hombre. Como señala Perelló: “*Si no existió, esta persona merecería que existiese, porque fue ejemplar*”. También Luther King, hace gala de una bondad extrema cuando afirma: “*ustedes pueden hacer lo que quieran pero nosotros seguiremos amándolos...*”.

El tratamiento formal es similar al resto de las figuras que veremos a continuación, su superficie está llena de recovecos y de asperezas cavernosas que enriquecen la plástica, y la luz acentúa el efecto de claroscuro y le infunde un sentido trágico al personaje. La cruz está fundida con el cuerpo, formando un todo, de la misma forma que los Cristos de Saura, donde Jesús se convierte en cuerpo cruz<sup>137</sup>. Ésta se adivina, está simplemente insinuada y es símbolo de lo terrenal, aunque además posee un valor ascensional, de tal forma que en el mundo oriental la vemos como un puente o escala por el que llegan hasta Dios

---

<sup>136</sup> Lucas, 22, 34.

<sup>137</sup> RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*. Mondadori S.A., Madrid, 1991.

Los Cristos de Saura, no están clavados en ninguna cruz que se pueda ver, al igual que muchos de los Cristos de Perelló, forman la cruz con su propio cuerpo.

las almas de los hombres<sup>138</sup>. Por eso, por ejemplo, en la última palabra, cuando el alma se libera del cuerpo, el crucificado se ve liberado de esa cruz que se refiere a la tierra por oposición al cielo. En realidad ningún Cristo del creador valenciano necesita ninguna cruz visible, pues la lleva dentro de sí, en su interior. Como dice Perelló *“se intenta representar el espíritu, el alma que vive el drama y la angustia cercana al hombre, aquí Jesús es un ser humano que sufre y lleva en su interior su propia cruz, su propio tormento”*.

Otro poema de Marily Morales del libro antes reseñado nos da su particular visión de la palabra: *Tu te perdonas, cuando los perdonas./ En esta dimensión no hay quien no yerre./ Yo mismo./ Triste estoy por tu abandono/ y ¿acaso puede haber mayor medida del amor/ que ser uno contigo/ sin tiempo ni medida?/ La impaciencia me nubla la mirada.../ Cuanto más te penetro y me posees,/ creo que me abandonas,/ y te llamo.../ Uno contigo soy. Por eso, solo./ Ellos,/ solos están./ por eso son/ nuestra imagen,/ nuestra semejanza<sup>139</sup>.*

La “Segunda palabra” (“**Hoy estarás conmigo en el paraíso**”) (nº 95) la dirige hacia uno de los dos hipotéticos ladrones que se encuentran a su lado, también crucificados, en concreto al que está a su diestra, al bueno. Evitando la comunicación con el de su siniestra. “Uno de los malhechores crucificados le insultaba, diciendo: ¿No eres tú el Mesías? Sálvate, pues, a ti mismo y a nosotros. Pero el otro, tomando la palabra, le reprendía, diciendo: ¿Ni tú, que estás sufriendo el mismo suplicio, temes a Dios? En nosotros se cumple la justicia, pues recibimos el digno castigo de nuestras obras; pero éste nada malo ha hecho. Y decía: “*Jesús, acuérdate de mí cuando llegues a tu reino. Él le dijo: En verdad te digo, hoy estarás conmigo en el paraíso*”<sup>140</sup>.

Este reo, estando sufriendo y moribundo en la cruz, ve la calidad humana de Cristo y le reconoce también la divina. Y entonces Jesús conmovido por su catadura moral, se solidariza con él y le reconforta con esa frase. Aquí muestra la misericordia que le caracteriza y que le hace defender a los desamparados, a los marginados, a los condenados, a los desesperados, a los “*anawin*”, en definitiva

---

<sup>138</sup> SEBASTIÁN, Santiago, *Espacio y Símbolo*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 1976, p. 21 y 22.

<sup>139</sup> MORALES, Marily, *Órbita de la arcilla*. (Inédito).

<sup>140</sup> Lucas, 23, 23-43

a las víctimas de un cruel sistema. Comparte con todos ellos su trágico destino hasta el final, consumando su más absoluta cercanía. Así transmite un rayo de esperanza a las víctimas que pueden superar la soledad y orfandad más radicales, la indignidad total, pues Cristo les muestra su total afinidad. Les hace comprender que siempre lo tendrán a su lado en la travesía, difícil, hacia un mundo mejor, hacia una existencia más digna, hacia una nueva manera de vivir.

Jesucristo, el hombre a través del cual se manifiestan todos esos valores que consideramos divinos, el más alto grado de perfección humana, “*el hombre que supera infinitamente al hombre*” como afirmó Pascal, que roza lo trascendente, se convierte así, como él mismo proclamó, en “*camino, verdad y vida*”. Se transforma en *Roca* firme, en nuestro más sólido apoyo, impulsando nuestro espíritu y abriéndolo hacia algo mejor, hacia todo lo positivo y gozoso que encierra la vida, descubriendo todo lo mejor de nosotros y del mundo que nos rodea.

La figura de Jesús, se dirige hacia la derecha, hacia el buen ladrón, con una mano y la inclinación de la cabeza. De alguna manera, sólo está en conexión con él, ignorando al de la izquierda. Aquí el modo de tratar las masas y concebir la forma, es igual a las otras imágenes. Sin embargo no penetra en la expresividad de las otras cabezas, ésta queda incluso más diluida, tiene menos protagonismo, tiene una subordinación mayor a todo el conjunto. En otras figuras simplemente con observar la cabeza, se adivina la palabra, en este caso, la dice todo el cuerpo.

*“Estaban junto a la cruz de Jesús su Madre y la hermana de su Madre, María la de Cleofás y María Magdalena. Jesús viendo a su Madre y al discípulo a quien amaba, que estaba allí, dijo a la Madre: Mujer, he ahí a tu hijo. Luego dijo al discípulo: He ahí a tu madre. Y desde aquella hora el discípulo la recibió en su casa”*<sup>141</sup>.

En la “*Tercera palabra*”: “*Madre he aquí a tu hijo. Hijo, he aquí a tu madre*” (nº 99), el escultor tiene que hacer un esfuerzo considerable por entrar

---

<sup>141</sup> Juan, 19,26 s.

en el tema, según él “*hay que interpretarla con profundidad para salir de esa superficialidad que puede entenderse de su enunciado*”. El sentido es el de *hermanamiento*, de lo maternal y lo filial, quiere dar a entender que todos somos hijos de una misma madre, y todos somos hermanos.

La palabra que se destila de esta frase es *solidaridad*. Cristo no se avergüenza de llamar hermanos a los hombres, así participa de sus limitaciones y flaquezas. Al participar de la debilidad de lo humano se solidariza con todos los seres del planeta, y en especial con los pueblos oprimidos, crucificados, con los que comparte destino común. En realidad, a quién va dirigida la frase es a María y a Juan, a los cuales no une ningún parentesco y que están al pie de la cruz. Pero él le da otra categoría, un mensaje fraternal y más universal “*Amaos los unos a los otros, pues todos somos hermanos*”. Esta ética defiende un universalismo moral, que suprima las fronteras impuestas por la tribu, la etnia, la religión, la condición social, la clase, la nación, etc.

“*¿Has visto a tu hermano? Has visto a Dios*”, reza un dicho extraevangélico atribuido en la Iglesia primitiva a Jesús de Nazaret”.

Esta es la única palabra en la que está desprendiéndose de la cruz, incluso tiene un brazo suelto. Por una parte está literalmente fundido a ella, por otra se descuelga un brazo, para volcarse a su madre y a su discípulo predilecto. La figura está en completa tensión, y la expresión es totalmente trágica, puede que sea una de las cabezas más dramáticas, pues el momento lo es.

La “*Cuarta palabra*” es la única que más que una palabra es una pregunta: “*Y a la hora de nona exclamó Jesús con voz fuerte: ¡Eloí, Eloí, lama sabachtani! Que quiere decir: Dios mío, Dios mío, ¿Por qué me has abandonado?*”<sup>142</sup> (nº 100). Es una pregunta tremenda en el momento en que se ve completamente desamparado, muestra por medio de un “por qué” el estado trágico en que se encuentra, es un gran grito en el momento que se siente más sólo.

La misma cuestión trascendental, en un momento similar, se plantea el protagonista de la película de Ingmar Bergman, *El manantial de la doncella*<sup>143</sup>, cuando increpa a su padre diciéndole: “*según tu proclamas, soy hijo tuyo, tú has visto lo que ha pasado aquí, y tú que lo has visto ¿Por qué lo has permitido?*”

---

<sup>142</sup> Mateo, 27,46; Juan, 15, 34.

<sup>143</sup> *El Manantial de la Doncella*. Dirigida por Ingmar Bergman.

*¿Por qué me has abandonado?*” Tiene un contenido emocional enorme, también un gran contenido religioso, porque Bergman era un hombre muy religioso, y así y todo se hace esa pregunta. Esta escena, en la que el protagonista eleva los brazos hacia el cielo expresando una angustia apocalíptica, es sobrecogedora e inspirará posteriormente a Perelló también para la realización de su “*Réquiem*” (nº 127), que se puede contemplar en el *Museo de Medallística Enrique Giner de Nules*<sup>144</sup>.

Aquí el Cristo no tiene ninguna comunicación con lo terrestre, todo se dirige hacia arriba, cabeza, manos..., todo está al servicio de esa palabra, y es la única que no tiene respuesta. Porque, como el creador valenciano escribió en el prólogo del libro *José María* de Isabel Artola, “*hay preguntas que sólo pueden tener respuesta en la música*”<sup>145</sup>. Como el Cristo de Alfred de Vigny, interroga a un dios “*mudo, ciego y sordo al grito de las criaturas*” o el de Gérard de Nerval que duda de la existencia de ese ente superior al manifestar “*Dios está ausente del altar en el que yo soy la víctima.. ¡No hay Dios! ¡Ya no hay Dios!*”<sup>146</sup>

También Barnett Newman, hace mención a esta cuestión en el catálogo del Museo Guggenheim que acompañaba a su exposición de la serie de pinturas *Les Stations de la croix, 1958-1966: Lema Sabachtani – Why? Why did you forsake me? Why forsake me? To what purpose? Why? This is the passion. This outcry of Jesus. Not the terrible Walk up the Via Dolorosa, but the question that has no answer . Con sus catorce ilustraciones sentimentales Newman pretende ser testigo de la historia de la agonía de cada ser humano*<sup>147</sup>.

Aquel a quien llama “Padre” no ha intervenido, y su muerte va acaeciendo en completa desolación. Está denunciando una gran injusticia, preguntándose ¿cuándo acaba esto?, ¿y tantos años de guerras y calamidades y tantos miles de inocentes muertos?, ¿qué pasa con Dios, porque permite esto?. Desencadena el sentimiento de absurdo y sin sentido, que puede vivirse como protesta contra ese ente abstracto superior. Es una terrible pregunta, mediante la cual, Cristo lo convierte en un ser cruel.

---

<sup>144</sup> En una plaza de la misma localidad se va a poder admirar también su espectacular “*Piedad*”.

<sup>145</sup> PERELLÓ LA CRUZ, Vicente. En Artola, I., *José María*. Mora y Artola, Torrent (Valencia), 1.998.

<sup>146</sup> Cit. por JOVER, M., *Cristo en el arte*. Regina, Barcelona, 1995, p. 113.

<sup>147</sup> KIRILI, A., *Estatuaria*. IVAM, Valencia, 2003, p. 36.

Nietzsche contrapone este Dios (Yahveh) a los dioses del Olimpo griego, pues lo considera el Dios más corrupto de la historia de las religiones, porque en lugar de ser la divinización de la vida es su contradicción. Enfrenta de este modo la religiosidad pagana que exalta la existencia, frente a la religiosidad cristiana, que la niega y la condena, haciendo del sufrimiento un camino hacia la sana existencia, hacia lo sagrado, en lugar de algo de lo que se puede prescindir por considerarse la existencia ya algo lo suficientemente sagrado de por sí<sup>148</sup>. También nos pone en contacto con religiones paganas o primitivas, centradas en torno del eterno sacrificio ritual de un inocente, muchas veces también en la cruz.

Cristo se transforma en testimonio plástico del dolor de los hombres, de su desesperación, de su angustia ante el misterio de la muerte. Su imagen, clavada en la cruz, se convierte en un símbolo que remite a una humanidad devastada por sus propios desórdenes, incapaz de sustraerse a la eterna tragedia de la injusticia, de la violencia y del homicidio, y definitivamente abandonada a su suerte. Jesús, de alguna manera, reniega de la imagen que tienen los judíos u otros pueblos de esa zona del Todopoderoso: lejano (Altísimo), prepotente, violento y vengativo, y nos propone otro más amable, más vital, un Dios más cercano, interior, espiritual, al que se llega por la vía de la reflexión, de la libertad en el pensamiento y la acción, de la bondad, del afecto. Un Dios del corazón.

*Miro su voz,/ veo su grito desolado,/ el gesto de su voz/ y su gemido./ Padre,/ Tú le has abandonado,/ y solo,/ sin tu aliento,/ ya vacío,/ su río se hizo monte/ y estuario<sup>149</sup>.*

La “*Quinta palabra*”: “... Sabiendo Jesús que todo estaba ya consumado, para que se cumpliera la Escritura, dijo: **Tengo sed**”<sup>150</sup> (nº 94), también está dotada de un gran contenido, la dirige con ambigüedad y la expone a cielo abierto. En efecto tiene sed, pero no de agua. Éste es un pensamiento que

---

<sup>148</sup> NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*. Alianza, Madrid, 1981.

<sup>149</sup> MORALES, Marily, *Órbita de la arcilla*. (Inédito).

<sup>150</sup> Juan, 19, 28.

Jesucristo de un modo más o menos introvertido expresa. El está agonizando pero su corazón tiene sed de muchas cosas, de ahí que se convierta esa palabra en una de las cumbres. Tiene sed de todo aquello que como humano necesita, sed de amor, de justicia, de libertad, de paz ..., y tiene derecho a que se le sacie.

En los relatos que hacen referencia a la cena de despedida celebrada con los apóstoles, aparecen unas palabras en las que Jesús expresa: “*En verdad les digo que ya no beberé del producto de la vid hasta el día aquel en que lo beba de nuevo en el reino de Dios*”<sup>151</sup>. De esta manera Cristo manifiesta su deseo de la venida del Reino de Dios, al que siempre se mantiene fiel. Un reino utópico del bien que no está ya en las nubes, sino a ras de tierra, del que disfruten todos los hombres, donde prevalezca la igualdad, el amor, la verdad, la solidaridad, en definitiva, donde triunfen todos aquellos valores por los que ha luchado y por los que va a morir.

En cuanto al aspecto formal, es una de las composiciones más rectas que hay, tiene una verticalidad tremenda, no tiene pesadez, simplemente exclama por medio de los brazos, manos, cara, etc.. Las manos se crispan con furia poco divina sosteniendo un cuerpo hecho jirones, abre más la boca, porque tiene más necesidad de transmitir, es como un silencioso alarido en busca de consuelo, un grito callado pero ensordecedor, un quejido que retumba en el ánimo de todo aquel que lo contempla. La convulsión de esta imagen, cargada con un viento de protesta, es como la “*Crucifixión*” de Grünewald, que encarna el grito y la agonía de un universo estremecido por un instante<sup>152</sup>. En la escultura se ve reflejado el dramatismo, la angustia, porque es una petición desgarradora; muestra la necesidad de un hombre que agoniza y echa en falta lo que no ha tenido.

---

<sup>151</sup> Marcos, 14, 25.

<sup>152</sup> En una entrevista Francis Bacon hizo referencia a esta obra señalando que esta *es una de las pinturas más importantes que tratan la Crucifixión, con el cuerpo tachonado de espinas como clavos, mas por extraño que parezca, la forma en que se representa es tan grandiosa que se separa del horror. Pero es un horror grandioso en el sentido que es inspirador. ¿no te parece? ¿No es así como salía la gente de las grandes tragedias de Grecia? La gente salía como si se hubieran purgado en la felicidad, en una realidad existencial más plena* (Cit. por PEPIATT, Michael, *Lo sagrado y lo profano*. Valencia, IVAM, 2003, p. 37). Y yo me pregunto, a este respecto, ¿no es en ese estado en el que nos encontramos tras escuchar la emotiva sinfonía nº 2 de Mahler “*Resurrección*”, o tras contemplar *Las siete palabras* de perelló La Cruz?

Siguiendo con su relato del Calvario de Cristo, Juan el evangelista prosigue: “Había allí un botijo lleno de vinagre. Fijaron en una rama de hisopo una esponja empapada en vinagre y se la llevaron a la boca. Cuando hubo gustado el vinagre, dijo Jesús: Todo está acabado, e inclinando la cabeza, entregó el espíritu”<sup>153</sup>.

En la “*Sexta palabra*”: “***Consumatum est***” (nº 101), Jesús no se dirige a nadie, el cuerpo atormentado se desploma, ya no puede luchar más. Se refleja su abatimiento, el abandono ante la impotencia de todo lo que ha pasado. De ahí su pesadez. Éste sí lleva la cruz explícita, aparece exenta con el fin de poder desplomar en ella al crucificado. En realidad no se debe de considerar una cruz en sí, es sólo un perfil de hierro que actúa como un soporte para apoyar en él la figura. Según el autor, tanto este Cristo como el de la siguiente palabra no deberían llevar cruz, pues Jesús prácticamente ha dejado de existir y lo que se representa es más su espíritu; en la primera abatido, descendiendo, cuando ya se consume el cuerpo, y en la segunda elevándose, gravitando. La dificultad de sostener esas figuras con esas actitudes tan atrevidas hace necesaria la utilización de ese hierro que no es más que un apoyo, pero que, en realidad, no tiene ningún valor simbólico.

La sexta palabra es la más autoreflexiva, la más interiorizada, más que una palabra es una exclamación “*Me abandono a mi suerte*”. Pese a que aún no ha fallecido, el moribundo se encuentra sin fuerzas, hundido, esperando el preciso instante del relámpago de la muerte. Ya están satisfechos los poderosos, los sanedritas, “el seductor” como ellos denominaban a Cristo, está a punto de expirar en la cruz. El crucificado ha llevado su entrega hasta las últimas consecuencias, se ha dedicado enteramente, con radical fidelidad, a la misión que tenía encomendada y se convierte en símbolo del sufrimiento, del gran error consumado, de la vida meditativa, del amor como ofrenda total.

*“Era como la hora de sexta, y las tinieblas cubrieron toda la tierra hasta la hora de nona, oscureciéndose el sol y el velo del templo se rasgó por medio. Jesús*

---

<sup>153</sup> Mt 5,17 Ss.; 7, 24 Ss.; Lev 22,42; Jo 4,34.



*dando una gran voz, dijo: Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu; y diciendo esto expiró*<sup>154</sup>.

De esta “*Séptima palabra*” (“*En tus manos encomiendo mi espíritu*”)(nº 102) que acabo de subrayar, hay dos versiones definitivas y varios estudios como el nº 90, lo que viene a demostrar la dificultad de su representación, pues el espíritu de Cristo va a entrar en otro estadio, en otro nivel cósmico; su alma avanza para dejar atrás el cuerpo, se dispone a abandonar su cuerpo, su prisión, como diría Juan de la Cruz. La dificultad para llevar a cabo esta imagen es mayor que las anteriores, se ha de representar lo inmaterial. Aquí Perelló se plantea pues una cuestión. ¿Cómo representar lo inmaterial, empleando la materia? La solución que encuentra es genial, en la *primera de las versiones*, moldea una figura que es la más abstracta de todas, toda ella se desmaterializa, las formas se diluyen, la cabeza se abstrae, de hecho es la menos naturalista, la más deshumanizada, la que ya no pertenece a este mundo. La catástrofe se ha consumado, Jesucristo ya se halla prácticamente muerto, ya descansa en paz y se eleva en el vacío, gravita hacia el más allá, su espíritu asciende hacia el infinito, se libera.

En la *segunda versión* (nº 103) todavía menos terrestre, menos corporal, las formas también se desgarran, se descomponen, se deshacen en su camino ascensional. Se dispara la verticalidad para que cobre valor el sentimiento. Jesús, ese hombre de carne y hueso, humano y profundo, que ama la vida y el mundo, se consagra a él y acepta, de forma valerosa, el martirio. Se entrega a la causa más justa, confiando en que, aunque muera, sobrevivirá su espíritu, la esencia de su predicación. Encomienda, en un último esfuerzo, el alma de su doctrina a su padre, a todos los hombres, con el ánimo de que ésta resurgirá con fuerza y su inmortal mensaje triunfará. Jesús deja de ser materia y se convierte en pensamiento, en idea. Así anuncia la esperanza en la resurrección de cada hombre, de cada pueblo, su futura descrucificación. La futura llegada del hombre nuevo, de unas nuevas relaciones humanas, de una nueva sociedad donde ya no

---

<sup>154</sup> Lucas, 23,46.

exista la injusticia, la mentira y la tortura, donde todos los seres humanos se puedan liberar de las ataduras injustas, tanto exteriores como interiores, que lo tienen esclavizado. Despojados de su cruz, se convierten en símbolo de luz y de fuerza.

Cristo expira en la tormenta, como un libertador, *como los grandes hombres que viven más allá de la piedra y la tumba*, como Confucio, Einstein, Sartre o Voltaire, dando luz. *El primer hombre que abrió los ojos y, sin pestañear, miró al sol*, como dice Gibrán Jalil<sup>155</sup>, plantó las semillas de la libertad, fecundando la arcilla de la tierra. Así se convierte en un vendaval que sacude todos los cimientos de la sociedad, todas las conciencias. En una maravillosa llama imposible de sofocar. Una luz imbatible, que vive, que pervive. Una luz íntima que no deslumbra, que despierta a los hombres y los ilumina, que los conduce al Reino de la verdad, donde todos tienen derecho al maná material y, como no, al maná espiritual. Donde todos pueden ser “príncipes”.

Con su proeza, Jesús enseña a los hombres que todos pueden acercarse a Dios, que, en realidad, no hay nada que no sea Dios, que la verdadera divinidad no habita en ningún cielo remoto, sino en el interior de cada hombre, allí donde haya bondad, sinceridad, amor... Nos descubre lo gozoso de la entrega a cualquier ideal profundo que dé fuerza y sentido a nuestra vida, a identificarnos con todos los hombres y con todo lo que nos rodea; nos hace abrirnos, superarnos y elevarnos por encima de nuestras miserias, de nuestra apatía, de nuestra pequeñez; expandiendo lo mejor de nosotros, estimulando también nuestro *impulso creador*.

Esta capacidad de ver más allá y enriquecernos con su visión de las cosas, de acercarnos a la vida, de transformar nuestras percepciones, de conmocionar y expandir nuestra conciencia, la vemos también en los grandes creadores plásticos como Rothko, Daumier, Solana, De Kooning, Munch, Antonio Marco, Brancusi o Millares, que dedicaron su existencia a dar testimonio de una visión, de su visión. Esa será la misión también de Perelló, un artista que ha logrado la

---

<sup>155</sup> Véase GIBRAN, Jalil, *Jesús, el hijo del hombre*. Biblioteca EDAF, Madrid, 1996.

suficiente emancipación moral, espiritual e intelectual para poder dar rienda suelta a la más libre creación.

La gran fuerza expresiva que imprime el escultor valenciano a sus palabras, ese pathos expresionista, nos ayuda a entender mejor este drama con el que padece el más ejemplar de los hombres. Esa fuerza, se refleja en cada una de las **cabezas** que sirven como estudio a cada palabra (nº 69, 70, 71, 74, 75, 96, 97 y 98 entre otras). Las dramáticas expresiones son todas distintas, y muestran abiertamente el sufrimiento del crucificado, los rostros, transidos de dolor, se deforman, se despedazan. No trata en absoluto, ni le interesa buscar el parecido físico con Jesús, con el barón de dolores, porque además de que no existe una imagen tipo para representarlo, lo que busca Perelló es retratar su alma, la esencia de su ser, los secretos de un espíritu con el que todos nos identificamos. Eso sólo se consigue huyendo de la representación mimética de la realidad, mediante la abstracción de las formas, la síntesis, hasta conseguir llegar a esa imagen espiritual<sup>156</sup>.

También otros artistas de este siglo han representado el padecimiento de Cristo con toda crudeza, como Otto Dix ("*Flagelación de Cristo*" o "*Ecce homo III*"), Munch ("*Gólgota*"), Pablo Serrano ("*Cristo*" para la parroquia de San Ignacio), Álvaro Delgado ("*Crucificado en holocausto*"), Venancio Blanco ("*El cristo caído*") o Alfaro Siqueiros ("*Cristo Mutilado*"), por ejemplo. Bacon lo reduce a un esqueleto dolorido y gimiente ("*Fragmento de la Crucifixión*"), igual que Schönebeck y Baselitz que muestran un cuerpo ultrajado y espantoso en sufrimiento, como dice M. Jover: "*empujado hasta la locura*". Barceló va más allá y lo muestra con inusitada violencia expresiva, de forma cruel, con rasgos animales, de macho cabrío ("*Somalia 92*"), como si colgara desollado en el matadero, como si formara parte de un rito pandemoniaco. Jean-Michel Alberola lo que hace es "*elevantar la cruz y conservar tan sólo el cuerpo doliente,*

---

<sup>156</sup> Quizá lo mejor para representar a este personaje sea mediante una imagen alejada del realismo, pues como dice Giacometti, "*La abstracción en el sentido de buscar una imagen universal, no está reñida con el parecido*" y añade "*el estilo no se ajusta a la realidad de las apariencias, y las cabezas que más se acercan a la gente que veo en la calle, son las menos naturalistas*". (Cit. por GARCÍA FELGUERA, M.S., *El Arte después de Auschwitz*. Historia 16. Grupo 16, nº 49 *Historia del Arte*, Madrid, 1993, p. 139).

que es cualquiera del hombre occidental”<sup>157</sup>. Para este artista plástico: “Desde 1945, el cuerpo del ser occidental está totalmente desarticulado. Bacon ha entendido de modo genial que el cuerpo del hombre es un saco de carne... Para mí, no se trata ya de la crucifixión en el catolicismo, sino simplemente el cuerpo del hombre occidental después de Auschwitz”<sup>158</sup>. Podemos recordar en este punto los relieves de Manzú con un carácter fuertemente crítico en los que el verdugo llevaba un casco de soldado alemán. No es extraño esta dimensión crítica y social que se le da a Jesús, y que también se observa en el cine, por ejemplo en la obra *El evangelio según San Mateo* de Pasolini, pues todos estos artistas han desarrollado su trayectoria vital y artística en el siglo XX, el más cruel de la historia. Y es que el arte, como señala Robert Irwin es un continuo examen de nuestra conciencia perceptiva y una continua expansión de la conciencia del mundo que nos rodea<sup>159</sup>.

También Saura, como hemos dicho, ha pintado obsesivamente crucifixiones, aunque el artista, acusado de blasfemo por la forma convulsiva de representar al crucificado, ha aclarado que no se trata del Cristo de los católicos, ni responde a motivos religiosos, sino que es “un hombre clavado absurdamente en la cruz, un grito de protesta, la tragedia de un hombre solo ante un universo amenazador. Imagen que, como el fusilado de las manos en alto y la camisa blanca de Goya, o la madre del *Guernica* de Picasso, puede ser todavía un símbolo trágico de nuestra época”<sup>160</sup>. Aunque las formas de representar al crucificado sean muy diferentes, quizá la interpretación iconoclasta, heterodoxa, subversiva y fuera de los marcos religiosos convencionales que Saura hace del calvario de Jesús, ese hombre despertador de conciencias adormecidas, generador de un pensamiento crítico, incitador de conductas alternativas, que simboliza, que representa, a toda la humanidad, sea la más cercana a la visión de Perelló.

Desde luego las siete palabras del escultor, su particular evangelio, van más allá al materializar además el horizonte ético de ese buen judío llamado

---

<sup>157</sup> Cit. por JOVER, Manuel. *Cristo en el arte*. Regina, Barcelona, 1995, p. 152.

<sup>158</sup> *Ibídem*.

<sup>159</sup> FREELAND, Cinthia. *Pero ¿Esto es arte?*. Cátedra, Madrid, 2003, p. 214.

<sup>160</sup> SAURA, Antonio, “Los Monstruos del Prado”. En SAURA, Antonio y otros, *Doce Artistas de Vanguardia en el Museo del Prado*. Mondadori, Madrid, 1990, p. 22-23.

Jesús, una ética liberadora, que es su mejor testamento y que no es propiedad privada de las iglesias cristianas, que tanto tiempo han impuesto su particular versión del mensaje de Cristo, ni de sus representantes e intérpretes oficiales: teólogos, jerarcas, canonistas, personas “consagradas”, etc. No es necesario convertirse al cristianismo para sintonizar con la “causa de Jesús”, con sus ideas, tan buenas, que como dijo Augusto Monterroso, “*hubo necesidad de crear toda la organización de la Iglesia para combatirlos*”<sup>161</sup>.

Frente a las religiones que, como dice Antonio Gala, se han consagrado en monopolizadoras del espíritu, nuestro artista, sin darse cuenta, practica una religión natural, que nace de su interior, de sus sentimientos, de un gran trabajo introspectivo, honesto y cargado de sinceridad, en busca de la manifestación de lo más profundamente humano. Así sus obras, donde expresa lo espiritual en forma sensible, están cargadas de referencias y valores tan universales que se podrían encontrar, no sólo en la doctrina cristiana, sino en la religión de cualquier cultura y que convierten su obra en un gran acto sagrado, en una gran oración.

*“Son las palabras las que, de hecho, toman una actitud, no los cuerpos; son las palabras las que se tejen, no los vestidos; son las palabras las que realmente brillan, no las armaduras; son las palabras las que retumban entre las montañas, no las tormentas. En fin, son las palabras las que sangran y no las heridas...”*<sup>162</sup>. Pierre Klossowski.

---

<sup>161</sup> MONTERROSO, Augusto, *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*. Alfaguara, Madrid, 1996, p. 319.

<sup>162</sup> Cit. por MOYANO, Alfredo, “Introducción”. En *Revista Científica de la Universidad Blas Pascal*. Universidad Blas Pascal, n° 10, Córdoba (Argentina), 1997, p. 7.



## 2.1. Lo patético.

“Escribir es defender la soledad en que se está”<sup>1</sup>. María Zambrano.

Según Antonio Gala, “*el solitario se siente circuido de un amor que irradia desde su propio centro y es como un nimbo tibio y fulgurante. Sabe que una flor sola no hace una guirnalda, ni una golondrina hace verano. Trabajaré para que otros traben flores lujosas y pueblen los aires de pájaros al vuelo. No se recluye ni se acaba en sí mismo: necesita expresarse, dar lo mejor de sí al número más grande posible de personas; pero para ser fértil necesita estar solo. A la luz de los focos no se crea, ni en mitad de la escena*”<sup>2</sup>. También Picasso manifestó que nada podía hacerse sin la soledad, que solo en silencio podía captarse lo real.

Hartung, refiriéndose al escultor Julio González decía “*Como no recibía jamás a nadie, nadie hablaba de él. Su obra ha sido durante mucho tiempo secreta*”. Lo mismo ha ocurrido con la obra del pintor Antonio Marco y del escultor Vicente Perelló La cruz, casi inédita desde que el primero a principios de los setenta y el segundo a finales de la década anterior, decidieran escapar del falso y mercantilizado mundillo del arte, del caos y las influencias de una sociedad deshumanizada y sumergirse durante años en un universo de silencio, de reflexión, siguiendo un camino libre de interiorización, de plena introspección, en busca de la verdad, de su propia verdad. Un camino, que si bien les ha impedido subirse al carro de la fama, por el que suspiran tantos otros, por otra parte les ha permitido desarrollar una trayectoria única, completamente anacrónica, marcada por una férrea fidelidad a sí mismo, al margen de las modas, de los diferentes -ismos, y de los engañosos e injustos circuitos comerciales. Esta libertad ha beneficiado claramente a su obra, una obra única y muy personal, hecha sin concesiones, llena de sinceridad y de una arrolladora fuerza simbólica y expresiva.

En el caso de Perelló, profundamente tímido, introvertido, humilde, y aún más solitario si cabe como artista que como hombre, ha consagrado su vida exclusivamente al arte; igualmente Marco, de un temperamento similar, ha empleado muchos años intentando conocer y transmitir la esencia profunda de la humanidad, pues se precisa una atenta, laboriosa y metódica inspección del espíritu hasta llegar a alcanzar ese

---

<sup>1</sup> Cit. por BLANCO MARTÍNEZ, Rogelio, “De inspiracione poética”. En AA.VV., *Contrastes*. Contrastes culturales, nº 27, Valencia, abril-mayo, 2003, p. 83.

<sup>2</sup> GALA, Antonio, “El instrumento”, *El País Semanal*, *El País*, Madrid, 1996.

conocimiento. A esta introspección hace mención Kant cuando decía que era libre cuando estaba en sí mismo, refiriéndose a esta libertad que proporciona la soledad que es a la que aspira cualquier artista o científico; esa capacidad para poder indagar libremente en su interior y encontrar la verdad que ansía, y que nuestro artista encontró en el dilatado y voluntario retiro en su estudio de Alquerías. Un destierro que si bien no le beneficiará económicamente, si que lo hará a la calidad y particularidad de su obra. La soledad del toro, como dice el periodista E.L. Chavarri referida a Marco<sup>3</sup> y que Rodin cree tan necesaria: *“No perdáis el tiempo en establecer relaciones mundanas o políticas. Veréis a muchos colegas llegar por medio de la intriga a los honores y a la fortuna: no son verdaderos artistas. Algunos de ellos son, no obstante, muy inteligentes y si os empeñáis en luchar contra ellos en su propio terreno, consumiréis tanto tiempo como ellos, es decir, toda vuestra existencia y ya no os quedará un minuto para ser artistas”*<sup>4</sup>. Llamen la atención estas palabras tan sabias y tan oportunas en una época en que vemos que para ser considerado artista basta con ser un buen relaciones públicas.

Este individualismo que caracteriza a los dos creadores, propio del hombre y del arte moderno, les ha permitido crear libre de toda influencia y contaminación, les ha permitido expresar sinceramente su propio “yo”. Wittgenstein decía que la perfección es el encuentro con uno mismo, y añadía *“el estilo revela el rostro del hombre que escribe y si uno no tiene voluntad de saber lo que uno es, entonces la escritura es una forma de engaño. Si alguien carece de voluntad de descender al interior de sí mismo, porque ello le resulta demasiado doloroso, será superficial en su escritura”*<sup>5</sup>. Éstos han sido, pues, años de silencio, años muy bien aprovechados, porque el silencio, el único amigo que jamás traiciona, según Confucio, ayuda a la creación artística, entre otras cosas. Como señaló el pintor y erudito Otto Vaenius, en su obra de emblemas *“Teatro Moral”* o *“Emblemática Horaciana”*: *“Nihil silentio Utilius”* (Emblema 29)<sup>6</sup>.

Como esgrime David Pérez: *“Hay poetas, y también pintores, que son unos enamorados del silencio. Para ellos la palabra es un mal menor. Al igual que la pintura. Quizás el remedio menos doloroso. El menos lacerante. El suyo, por tanto, es un universo de silencios vulnerados, de palabras heridas, de imágenes veladas. Un universo de paradojas y espejismos en el que toda aproximación supone un alejamiento*

---

<sup>3</sup> CHÁVARRI ANDÚJAR, E.L., “Antonio Marco”, *Las Provincias*, Valencia, 14-01-1979. Aquí el periodista apunta: *“Marco no desconoce otra soledad, la del toro”*.

<sup>4</sup> Cit. por GSELL, Paul, *El arte. Auguste Rodin*. Síntesis, Madrid, 2000, p.159.

<sup>5</sup> Cit. por COHEN, E., *Hacia un arte existencial*. Anthropos, Barcelona, 2004, p. 185.

<sup>6</sup> *“Nada como el silencio”*, en este emblema OTTO VAENIUS, el estoico, maestro de Rubens, dibuja un emblema con la figura de Arpocrates, dios del silencio.



*y toda cercanía una traición...Y es que ahora - no hay que olvidarlo - únicamente es el ruido lo que pervive. Lo que pervive triunfa, porque ya casi nadie habla. Ni escucha. Ni tampoco pregunta... Por ello no hay silencio. Ni ver. Acaso sólo ruido. Ruido y también deber. El deber de ver. Un deber que reclama urgencia. Urgencia pero no velocidad. Es decir, celeridad y destreza. Celeridad para mantener la resistencia. Destreza para conseguir habilidad... Sólo así podremos ver. Podremos ver y escuchar. Y -acaso-recuperar. Recuperar el silencio. Siquiera sea sonoro”<sup>7</sup>.*

La soledad, como ha dicho Perelló La Cruz: “*es un estado civil*”, y ella ha sido su compañía más íntima en gran parte de su vida. Hay veces que “*la obra artística puede ser también un medio de entrega al mundo y una forma de renunciamento*”<sup>8</sup>. Como señala el mismo escultor valenciano: el arte es *el medio de que se vale el artista para gozar de la realidad y de la vida; en un sentido romántico, el que halla para huir de esa vida y de esa realidad*. Esa libertad y aislamiento es la que reivindican para el arte los fenomenólogos; aunque en ninguno de nuestros autores, ese recogimiento no supone una desconexión constante con lo que pasa fuera, una huida de la realidad, pues su estética esta conectada íntimamente a todas las demás actividades humanas, tal y como aconsejaría Benedetto Croce, otro gran pensador. “*O beata solitudo! / O beata solitudo!*” decía San Bernardo.

Nuestro experto en soledades ha buscado este estado durante toda su vida. En una de sus cartas el padre Alfons Roig, se dirige a él de la siguiente forma “*Del solitario de la montaña, al solitario del mar*”; nuestro experto en soledades ha buscado este estado durante toda su vida, ya a los catorce años se refugió en la Ermita del Santo Espíritu del Monte en Gilet, un convento franciscano para pasar unas vacaciones, lo que da fe de su tendencia hacia ese universo de la reflexión al que sólo acceden unos pocos elegidos. El escritor y catedrático de Historia del Arte argentino, Marcelo Daniel Fernández, le bautizará como “*el solitario artista de la Loma del Castillo*”<sup>9</sup>, cuando este vivía en Chiva, al pie de las ruinas del antiguo Castillo de Berenguer de Entença. Desde que a finales de los sesenta decidiera dar la espalda al mundo material, comprometió su arte con el mundo del espíritu, y lo hizo con el estoicismo de un eremita, como un monje, ¿acaso no se acerca esta forma de vivir su existencia a la vida contemplativa y estoica de un verdadero religioso que busca en su interior? En su libro *Los hombres*

---

<sup>7</sup> PÉREZ, David, *Malas artes. Experiencia estética y legitimación institucional*. Cendeac. Murcia, 2003, p. 124-126.

<sup>8</sup> HAUSER, Arnold, *Introducción a la Historia del Arte*. Guadarrama, Madrid, 1968, p. 117.

<sup>9</sup> FERNÁNDEZ, Marcelo Daniel, “Vicente Perelló La Cruz”, *El litoral*. Corrientes, 28-01-2001, p. 3.

*ebrios de Dios*, J. Lacarriére muestra la aventura espiritual de los anacoretas, a los que llama “*atletas del exilio*”<sup>10</sup>, embarcados en un viaje hacia el silencio, lleno de sufrimientos, estrecheces y penalidades. El camino que emprende Antonio en su búsqueda de lo absoluto, de lo eterno, que habita en el alma humana, tiene unas connotaciones similares, un camino que solo puede recorrer el místico (condición que se ha atribuido a nuestro escultor, al igual que se ha calificado a otros artistas, sobre todo a algunos conceptuales<sup>11</sup>, aquel que en el silencio puede experimentar las cosas inefables, también aquel que conserva la suficiente lucidez para captar los secretos de la condición humana. Como señala Salvador Pániker, “*la mística es la lucidez*”<sup>12</sup>. El místico, es, como Buda, *el que está despierto* y cualquier hombre despierto se siente “*relativamente libre de la moral: no hay nada que le “obligue”... Lo que cuenta es la experiencia. El místico es el animal que se asombra radicalmente*”<sup>13</sup>, creo que esa sería una buena definición del artista, y sobre la condición religiosa del creador ahondaremos más adelante.

Será un gran creador, Walt Whitman quién escribirá: “*No sé de nada que no sea un milagro*”. Un artista no puede perder esa capacidad de asombró, porque, como ha afirmado Paniker, “*por la vía del asombro, lo sagrado vive*”<sup>14</sup>. Un artista debe amar la vida porque ¿quién sino los artistas tienen la virtud de ver más allá y enriquecernos con su visión de las cosas? Cuando Van Gogh hace del Arte su única y nueva religión, y se lanza en completa soledad a desvelar sus misterios, señala la importancia de la búsqueda, de la investigación en su nueva ruta: “*Pero tengo que atenerme al camino que he elegido. Si no hago nada, si no estudio ni busco, estoy perdido. Y entonces, ¡pobre de mí!*”<sup>15</sup>. “*Siempre tengo la esperanza de encontrar algo nuevo*”<sup>16</sup>. También vemos el mismo espíritu en el pintor abstracto Lucio Muñoz que ha señalado: “*Para mí el proceso de creación no es sino el proceso vital. Un cuadro es un fragmento del trayecto recorrido. Un pequeño resumen de la experiencia vivida. Como la estación*

---

<sup>10</sup> Véase LACARRIÉRE, J., *Los Hombres ebrios de Dios*. Aymá, Barcelona, 1964.

<sup>11</sup> Véase BOZAL, Valeriano, *Modernos y posmodernos*. Hª 16, Madrid, 2000, p. 50.

<sup>12</sup> PÁNIKER, S., *Cuaderno amarillo*. Plaza Janés, Barcelona, 2000, p. 124.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 45.

<sup>14</sup> PÁNIKER, Salvador, *Cuaderno amarillo*. Plaza Janés, Barcelona, 2000, p. 45.

<sup>15</sup> Cit. por WALTHER, Ingo F., “*Vincent van Gogh*”. Benedikt Taschen, Colonia, 1989, p. 15.

<sup>16</sup> Cit. por THOMAS, Karin, *Hasta hoy. Estilos de las Artes plásticas en el Siglo XX*. Del Serbal, Barcelona, 1998, p. 27.

*creada para un tren que no conduce a ninguna parte, o conduce, en todo caso, a lo desconocido. Para el arte no puede haber meta conocida*<sup>17</sup>.

En lo referente a Marco, este esfuerzo de introspección, tiene su reflejo en toda su obra, sobre todo en sus obras relacionadas con el tiempo y la muerte, como *“Desmoronamiento anímico”*, *“El paso del tiempo”*, *“Pasatiempo”* o *“Hijos mal nutridos”* (nº 166, 167, 43 y 8), donde refleja sus sentimientos más íntimos. Su crítico estado anímico, su angustia, se plasma en una obra sobrecogedora, cuyo tema es la muerte. El mismo tema, tan romántico, el del sufrimiento y la muerte aparece constantemente en la plástica del escultor valenciano, serían ejemplo su serie de *“Las Siete Palabras”* (Ej. nº 92 a 102) o dibujos como: *“02-09-89”*, *“Súplica”* o *“Sobre la violencia (Estudio Deposición)”* (nº 91, 86 o 147). Una reflexión sobre el final de la existencia que les va a permitir asumirlo y con ello reafirmar la vida, pues como señala Eduardo Cohen, *si negamos la muerte, ella sigue presente, pero como negación de la vida; si afirmamos la muerte, sigue presente pero como afirmación de la vida. Porque la huida de la conciencia de la muerte no es huida de la muerte, sino de la vida. Y continúa: Un presente sin conciencia de "ser para la muerte" es, según Heidegger, un presente inauténtico*<sup>18</sup>. Este radical compromiso con él mismo y con el mundo, hace que sus obras sean pues auténticas y únicas, fruto de una experiencia subjetiva íntima, plena de intensidad, que vive quien lucha por objetivar su propia visión de la vida en un determinado espacio, en un singular instante.

El artista debe ser audaz y no debe dejar que lo desconocido le repela, debe intentar penetrar hasta el punto cero. Llevado por su conciencia metafísica también Oteiza busca no lo que tenemos, sino lo que nos falta, por eso para él su escultura es arte religioso. Este creador busca lo espiritual en sus esculturas y escarba en la materia para encontrarlo, llegando a conceder más valor al vacío, liberando esa energía que contiene la obra, buscando en él su alma, buscando la presencia en la ausencia. Llega en su búsqueda a un punto donde la materia desaparece, en este punto, cuando desaparece la emoción y el impulso vital que da la búsqueda, cuando se pierde la esperanza de la búsqueda, sólo le queda abandonarla, como hizo este escultor o suicidarse como hará el pintor expresionista Rothko, cuando tras su desesperada investigación llega al final del camino, a la ausencia de color, al negro, a lo negro, a la muerte.

---

<sup>17</sup> MUÑOZ, Lucio, *“La historia y el arte”*, Boletín informativo Fundación Juan March. Fundación Juan March, Madrid, diciembre 2003, p. 18.

<sup>18</sup> COHEN, Eduardo, *Hacia un arte existencial*. Anthropos, Barcelona, 2004, p. 184.

Igual que Kandinsky, Marco y Perelló querrán vincular la naturaleza plástica del arte directamente con la vida interior del hombre, aunque no utilizando para ello la no figuración, sino la sintonización de los medios pictóricos con su impulso emocional o espiritual. Otros artistas utilizan otros medios para llegar al mismo fin, por ejemplo también grandes creadores de cine nos han hecho sentir el misterio del hombre, y a veces tras éste el misterio de un ente superior que podría ser Dios, como Dreyer, Bergman, Buñuel, Fellini o Antonioni. En lugar de apuntalar los valores falsos de una sociedad materialista, el arte utilizado de dicho modo ayuda a las personas a reconocer su propio mundo espiritual. Su orientación mística es pues, por sí misma una forma de religión cuyo templo es el corazón del hombre. Una frase de San Agustín enuncia bien el santo y seña de su comportamiento, que sería propio de la religión cristiana y de otras religiones también de origen oriental: “*No salgas fuera. Vuelve a ti mismo. En el interior del hombre habita la verdad*”<sup>19</sup>.

El gran esfuerzo introspectivo, hace que poco a poco se conviertan en artistas solitarios que pugnan por dar sentido al agolpado conflicto de signos, objetos y seres que le ponen cerco, que lucha por recrearlo y liberarlo en un nuevo orden- a solas. Podemos encontrar en sus producciones esa marca inequívoca de la soledad. Cada cual, como un “*lobo estepario*” en lucha consigo mismo para conseguir el modo adecuado de expresión para su atormentado mundo interior. Rigor ascético, férrea disciplina, arduo trabajo,... van a ser las austeras consignas y compañía cotidiana en su esfuerzo creador.

Experiencia de intensa soledad e introversión creadora (próximo al desgarrar de la *experiencia interior* que propugna Georges Bataille) que beneficiarán claramente a su obra, pero no a su bolsillo, como señala en un artículo sobre Marco Adolfo de Azcárraga: “*Y si nuestro pintor no ha alcanzado todavía el renombre que corresponde a sus merecimientos, ello se debe, sobre todo , a la propia modestia del pintor y el aislamiento en que labora, allá en la aldea en que vio la luz, Alquerias del Niño Perdido, de nombre tan simbólico. Marco trabaja allí, solitario y austero como un anacoreta, sin ver más gentes que los raros aficionados que de vez en cuando van a visitarle*”<sup>20</sup>. Esta condición de solitario ha sido y es la habitual en todos los expresionistas más destacados, más sinceros, como Cézanne, Nolde, Gauguin o Van Gogh que murió en su retiro en Auvers, un pueblecito al norte de París. Como su

---

<sup>19</sup> Cit. por FIERRO BARDAJÍ, Alfredo, *El hecho religioso*. Barcelona, Salvat, 1981, p. 24.

<sup>20</sup> AZCÁRRAGA, Adolfo de, “Antonio Marco, expresionista genuino”, *Las provincias*, Valencia, 11-01-1976.

subjetivismo exacerbado, es un rasgo que, como señala De Azcárraga, no favorece su integración social (lo que conecta con lo que hemos dicho anteriormente sobre la falsa locura). “y explicativo a la vez de que el expresionismo, a diferencia de tantos otros movimientos artísticos, no llegara a constituir nunca una verdadera escuela”<sup>21</sup>. Podríamos definir a nuestro pintor como un gran solitario pero que siempre estará atento al devenir comunitario, al temblor social y a la incertidumbre de su época. Pues su recogimiento, como el de Perelló, nunca significará aislamiento, incomunicación, distancia o desapego. Seguirá pues hacia delante, en soledad, un camino difícil pero liberador, realizando a través de su plástica un análisis crítico de los comportamientos sociales del cual extraerá posiciones éticamente muy significativas. Aunque su pintura no tendrá el carácter propagandístico que muestran otros artistas o grupos artísticos, y no siempre se referirá a fenómenos que se manifiestan a nivel social, sino que, al mismo tiempo, se centrará en el eco que lo social tiene a nivel psicológico individual.

El destierro de nuestros dos artistas, la distancia, será necesaria para mantener sus posiciones éticas, pero también estéticas. Según la teoría psicológica de Münsterberg, el aislamiento es condición indispensable de la experiencia estética, pues permite distinguir el estímulo estético de otros estímulos. Como hemos insinuado, se mantendrán firmes, sin dejarse arrastrar por las nuevas modas que genera el mercado<sup>22</sup>, como harán, en pro de la fama o el dinero, otros artistas que en principio compartían, con ellos, intenciones estéticas. No renunciarán a la arrebatada expresión vivificadora y poderosa, que juzgan como más eficaz para sus propósitos. Aun ha sabiendas de que les conllevaba una cierta marginación, seguirán, hasta la actualidad, alejados de cualquier servilismo, practicando un arte pasional, siempre acorde con su temperamento, con un gran contenido moral al que subordinará lo decorativo. Siempre tendrán su objetivo puesto en el ser humano y siempre concebirán la experiencia creativa como una “vivencia total”, como una forma de conciencia.

Gentz del Valle de Lersundi nos habla del sentido del dibujo como proceso de pensamiento, en su aspecto de intuición materializada a través de unos apuntes, del dibujo como vehículo de silencio: “Quizás podríamos decir que el dibujo, como

---

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Es el mercado y sus “razones”, como han denunciado especialistas como Michaud o Morgan quienes resuelven qué tipo de arte se ha de incentivar, qué moda toca. Así hemos de enfrentarnos diariamente a esos productos mediocres y pobres de contenido, fruto de unos intereses mercantilistas que no hacen sino, como señala Uberquoi, arrojar el arte, a la deriva. También se quejaba de este fenómeno el sociólogo francés Jean Baudrillard, calificándolo de obsceno.

*genuino vehículo de pensamiento y actividad creativa, está en alguna medida relacionado con el grado de silencio. Este silencio vendría propiciado por la naturaleza directa y unívoca de lo gráfico, y se situaría en un estadio anterior a las características de los multimedia habituales en la actualidad. Este silencio no se refiere a una carencia de comunicación sino a un tipo de pensamiento vinculado necesariamente a lo verbal y anterior a éste. El dibujo como manifestación muda, no en el sentido de carencia de la palabra, sino perteneciente a otra forma de revelar o comunicar*<sup>23</sup>. Como señaló Masson: *“Hablamos demasiado, deberíamos hablar menos y dibujar más. ... En el dibujo, el alma descubre parte de su ser esencial, y son precisamente los secretos más profundos de la creación, aquellos que forman la base del dibujo y la escultura, los que el alma revela de esta manera*<sup>24</sup>. Así tanto Marco como Perelló, huirán de toda publicidad y vivirán aislados, como Oelze, trabajarán en silencio sin atraer la atención, con lo que como le ha ocurrido a otros creadores *outsider*, a otros “*genios desconocidos*”<sup>25</sup>, perderán interés para los críticos de mayor proyección mediática, en lugar de eso dirigirá hacia su interior toda intención estética. La gran profusión de sus dibujos muestra su falta de atención al mercado, concibiendo un arte para él mismo, siempre a espaldas de quienes reparten las migajas de fortunas y famas.

Nuestros artistas dibujarán obsesivamente, mostrando la constante necesidad de hacer en que vive cualquier artista, como Van Gogh, que manifestó: *“De cualquier modo yo seguiré de nuevo, volveré a tomar el lápiz que abandoné en mi decaimiento y nuevamente regresaré al dibujo...”*<sup>26</sup>; o Le Corbusier<sup>27</sup>. Estas realizaciones estarán saturadas de significados sutiles e iridiscentes en constante cambio y serán su herramienta de visión, serán huellas, la impronta de su actitud vital, donde muestran su ánimo y su personalidad, manchas de su sudor, de su hálito. Marcarán su temperatura moral, los inagotables valores de su íntimo territorio. Leo Seinberg definió la obra de arte como *“un punto donde se ha parado el artista para tomar aliento en la búsqueda*

---

<sup>23</sup> Véase DEL VALLE DE LERSUNDI, Gentz, *En ausencia del dibujo*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 2001, p.115.

<sup>24</sup> Cit. por READ, Herbert, *Arte y alienación*. Ahimsa, Valencia, 2000, p. 46-47.

<sup>25</sup> Como los llama Schurian (*Arte fantástico*. Taschen. Colonia, 2005, p. 48), poniendo como ejemplo al pintor francés Pierre Roy.

<sup>26</sup> Cit. por MARCO, Antonio, *Catálogo Galería Terra*. Castellón, 1984.

<sup>27</sup> *“Cada día de mi vida ha sido en parte dedicado al dibujo, Jamás he cesado de dibujar y pintar buscando, donde pudiera encontrarlos, los secretos de la forma”*: Cit. por CABEZAS, Lino, “Le Corbusier. Estrategia y proceso. El cuaderno de notas como viaje iniciático”, en GOMÉZ MOLINA, Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 97.

de su problema”<sup>28</sup>. Marco dirá: “El mundo emotivo que fuerza al artista a expresarse, y la lucha que ello lleva consigo, es un mundo tan personal que, a pesar de reflejarse en su obra, no siempre es advertido por el contemplador. Lo que suele verse en mis obras dista mucho de lo que me ha impulsado a realizarlas, de lo que he sentido al pintarlas, y, sobre todo, de lo que he querido expresar. Lo que el contemplador ve es el conjunto de varios intentos fallidos de expresar el interior del ser humano”<sup>29</sup>.

En sus obras la soledad estará siempre presente, la mayoría de sus trabajos de forma explícita o de más velada, tendrán que ver con la soledad, con el tiempo y la espera. Temas que tienen que ver con sus angustias personales. El tema de la *espera*, como resignación ante el peligro, ante la amenaza, ante lo desconocido, ante la muerte, ha sido tratado por otros artistas, podemos recordar obras como “*Erwartung*” de Richard Oelze o “*La espera*” de Carrà, de evidentes connotaciones sociales y políticas, al igual que en obras literarias como “*El desierto de los tártaros*” de Dino Buzzati, “*El mar de las Sirtes*” o “*Los ojos del bosque*” de Gracq o la más conocida: “*Esperando a Godot*”, de Beckett que nos muestran una espera angustiada, melancólica, kafkiana donde se entrecruzan la soledad, la fragilidad del ser humano, el absurdo de la existencia, la desesperanza, e.t.c.; en su sentido más negativo, el de la obsesión, el absurdo, la angustia, la amenaza, la inseguridad, la soledad, el vértigo, como hacen nuestros artistas en muchas de sus obras. Si en el caso de Perelló y en gran parte de los cuadros de Marco es este tipo de trágica soledad existencial la que emerge, sin embargo, en algunos de sus cuadros del pintor como en *Pasatiempo*, da un giro y trata de manera irónica y amable este tema. En él las enlutadas viejas del Maestrazgo, lugar donde el tiempo se ralentiza, no esperan la muerte de forma individual y solitaria, sino que aparecen jugando a las cartas, como si no la temieran. Como si, en un derroche de sabiduría, desafiaran al zodiaco y se jugaran el tiempo, eso que para nosotros tiene tanto valor y pasa tan rápido, en una serena partida al “burro”.

Pero además de ese gran esfuerzo introspectivo, hay otro elemento de la personalidad de nuestros artistas que los acerca a aquellos que buscan lo inalcanzable, un fin superior, su constante insatisfacción, su espíritu tenaz de superación, su perseverante hambre y sed de verdad, así Marco afirmará en 1979: “*No conozco mejor definición del arte que la siguiente: El arte es el hombre agregado a la naturaleza. A la*

---

<sup>28</sup> Cit. por ISERN I TORRAS, Jordi, “*Entre la idea y la acción: el paradigma de Newman*”. EN GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.), “*Estrategias del Dibujo en el arte contemporáneo*”. Cátedra, Madrid, 1999, p. 389.

<sup>29</sup> MARCO, Antonio, *Catálogo Galería Terra*. Castellón, diciembre 1979 a enero 1980.

*naturaleza, a la realidad, a la verdad; pero con una significación, con una concepción, con un carácter que el artista hace surgir y a los que da expresión, a los que mezcla, libera e ilumina. / El mundo emotivo que fuerza al artista a expresarse, y la lucha que ello lleva consigo, es un mundo tan personal que, a pesar de reflejarse en su obra, no siempre es advertido por el contemplador. Lo que suele verse en mis obras dista mucho de lo que me ha impulsado a realizarlas, de lo que he sentido al pintarlas, y, sobre todo, de lo que he querido expresar. Lo que el contemplador ve es el conjunto de varios intentos fallidos de expresar el interior del ser humano”<sup>30</sup>.*

Igualmente Perelló siempre estará enredado en investigaciones eternamente insatisfechas, en un intento desesperado de materializar su mejor obra, la que está por hacer; esa que es inalcanzable y se aloja en lo más profundo de su imaginación, allá en los límites de sus sueños, de su espíritu. Trabajando en busca de la verdad, aunque sabe que nunca se pueden alcanzar los límites del alma. Sigue así el ejemplo de Rodin cuando dice: *“Ejercitaos sin descanso. Tenéis que mataros a trabajar ... ¡Y mucha paciencia! No contéis con la inspiración. No existe. Las únicas cualidades del artista son la sensatez, la atención, la sinceridad y la voluntad. Realizad vuestra tarea como honestos obreros”* Y añade: *“Sed ferozmente verdaderos. No dudéis nunca en expresar lo que sentís, incluso cuando os encontréis en oposición a las ideas recibidas...El arte es además una magnífica lección de sinceridad”<sup>31</sup>*. En la misma línea Friedrich había recomendado: *“¡Sigue la voz interior y acepta lo que te dice, y deja para los otros lo que a ellos les parezca justo, o no atiendas a nada de todo eso, pues no todo es para todos!”<sup>32</sup>*. Esta posición tan romántica la suscribió años antes Balzac: *“si el artista no se arroja al trabajo como Curtius al abismo, si no trabaja en ese cráter como un minero sepultado” ... “comete suicidio contra su propio talento”*

A los 80 años decía Miguel Ángel tristemente: *“Ahora que comenzaba a comprender y a saber hacer algo de mi arte, tengo que morirme”<sup>33</sup>*. *“¡Ah! que duro resulta aprender tanto para no saber nada”* decía A. Manessier<sup>34</sup>. Le Corbusier también manifestaba: *“Cada día de mi vida ha sido en parte dedicado al dibujo. Jamás he cesado de dibujar y de pintar buscando, donde pudiera encontrarlos, los secretos de la*

---

<sup>30</sup> MARCO, Antonio, Catálogo Galería Nike. Valencia, enero, 1979.

<sup>31</sup> Cit. por GSELL, Paul, *El arte. Auguste Rodin*. Síntesis, Madrid, 2000, p.156-157.

<sup>32</sup> READ, Herbert, *Al diablo con la cultura*. Ahimsa, Madrid, 2000, p. 228.

<sup>33</sup> Cit. Por MARANGONI, Matteo, *Para saber ver*. Espasa Calpe, Madrid, 1951, p. 433.

<sup>34</sup> Carta de A. Manessier al padre Alfonso Roig, transcrita en el catálogo de la exposición homenaje al cura de Moncada *“Alfons Roig i els seus amics”*. Diputación de Valencia, Valencia, 1988, p. 215.



*forma*”<sup>35</sup>. Ese mismo espíritu de ansia de aprender, de ampliar sus conocimientos, ese mismo espíritu de indagación continua que tienen todos los grandes artistas es patente en Marco, y eso es lo que hace que su obra cada vez tenga más hondura, que cada vez se acerque más a lo que está buscando, aunque sabe a ciencia cierta que nunca llegará a encontrarlo, pues “*Nunca se termina de perseguir puesto que jamás se encuentra*”<sup>36</sup>. Esa búsqueda del horizonte, imposible de encontrar, es la misión de aquellos a los que se llamó “locos”, como a Colón o Galileo, que en realidad a la larga se demuestra que son los únicos cuerdos, porque el artista sabe que la visión del horizonte es la que pone en camino, que los posibles de hoy eran imposibles ayer. Los grandes artistas, atrevidos y tenaces, siempre viajando, adentrándose en lo desconocido, aunque no se muevan del mismo lugar, siempre en camino, siempre fracasando y aprendiendo de los fracasos, son los únicos que tienen capacidad de levantarse, de resistir. Marco y Perelló también seguirán a Ovidio o a Edison<sup>37</sup> cuando invitan a lanzarse de cabeza hacia lo imposible

Esa voluntad de poder, de tener que superarse siempre a sí mismo a la que hace referencia Nietzsche, ese perenne inconformismo, similar al de Picasso, ese ser tan exigente con uno mismo, hace que la calidad de su obra, en cada una de sus etapas, sea única y de un nivel infranqueable. Ambos podrían suscribir la famosa frase de Joan Ponç: “*Sigo hoy pobre e ignorado, pero doy gracias a Dios porque cada día parece ver las cosas más claras que nunca, porque creo tener una mayor capacidad para el trabajo, porque creo tener una comprensión más profunda de la vida. Porque vivo tal como soñaba ser, una inmersión en la creación...*”<sup>38</sup>.

La obra de estos dos trabajadores incansables, ha cobrado cada año más energía, más profundidad y es quizá en sus últimas etapas donde les hemos visto trabajando con más ilusión, con más fuerza, más a gusto, porque tiene la experiencia y la serenidad que sólo dan los años. Incluso con sus carencias físicas, su espíritu de sacrificio es notable, su esfuerzo impresionante, reivindicando la ética del trabajo. Como señala Eugenio D’Ors: “*¿El Arte por el arte, dijeron los estetas? Yo digo: el trabajo por el trabajo. Yo soy el parnasiano del trabajo*”. “*Trabajos no negocios*”<sup>39</sup>. Sólo con el trabajo y esa lucha incesante se puede avanzar sin cesar, la inspiración, esa musa que ansían todos los

---

<sup>35</sup> Cit. por CABEZAS, Lino, “Le Corbusier. Estrategia y proceso. El cuaderno de notas como viaje iniciático”. En GOMÉZ MOLINA, Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 97.

<sup>36</sup> Cit. por PARMELINE, Jèlène, *Habla Picasso*, Gustavo Gili, Barcelona, 1968, p. 136.

<sup>37</sup> Los que dicen que es imposible, no deberían interrumpir a los que lo están haciendo.

<sup>38</sup> Cit. por OMER, Mordechai, *Universo y magia de Joan Ponç*. Polígrafa, Barcelona, 1972, p. 124.

<sup>39</sup> Cit. por Aranguren, J.L., *La Filosofía de Eugenio D’Ors*. Espasa-Calpe, Madrid, 1981, p. 283.

artistas, sólo llega si se busca, con mucho trabajo y esfuerzo. Para Perelló La Cruz lo que impulsa al artista “*más que inspiración, es transpiración, es sudar*”<sup>40</sup>.

Hoy en día cualquiera se llama artista, da igual la trayectoria profesional que tenga y su experiencia y trabajo acumulados. Degas decía a un pintor joven: “*En mis tiempos no se llegaba nunca*”<sup>41</sup>. Ahora, en nuestros tiempos cualquier principiante bien promocionado cree que ha llegado. Esto puede ser su muerte como artista. Nunca se acaba de aprender, hay que estar continuamente investigando, continuamente haciéndose preguntas y buscando soluciones, ésta es la misión de un creador de formas.

Miró escribió en 1936: “*Comparados con esa gente, que comienza su vergonzosa decadencia a los treinta años, admiro a artistas como Bonnard o Maillol. Estos lucharán hasta el último aliento. Cada nuevo año de madurez es para ellos un nuevo nacimiento. Los grandes crecen y se desarrollan a cualquier edad*”<sup>42</sup>. También Chillida afirmará: *Nunca se conoce bastante. De ahí que también en lo conocido se halla lo desconocido y su llamada*”<sup>43</sup>. San Agustín sentenció: “*Nos initiatatos credimus, in vestibulo haeremus*”.

Durante toda su trayectoria artística y debido a su persistente insatisfacción y espíritu de superación, Marco y Perelló variará de técnicas, de soporte y los temas que aunque diversos, siempre se centrarán en el ser humano y su misterio, núcleo de toda su investigación. Indagarán en las formas, que según Aranguren<sup>44</sup>, se relacionan con el “espíritu”, y por otra parte en el contenido, el concepto, el fondo al que relaciona con la expresión, para adentrarse en el corazón de lo representado, esto supone un gran esfuerzo, un gran trabajo de introspección, hay que mirarse las entrañas y eso sólo están dispuestos a realizarlo unos pocos. De ahí que como afirmaba Rodin en su testamento: “*la lección que dan los artistas a los demás hombres puede ser maravillosamente fecunda*”<sup>45</sup>. Y añade: “*El arte enseña a los hombres su razón de ser. Les revela el sentido de la vida y arroja luz sobre su destino, y por tanto les orienta en la existencia*”<sup>46</sup>.

---

<sup>40</sup> Entrevista personal con el escultor.

<sup>41</sup> Cit. por MARANGONI, Matteo, *Para saber ver*. Espasa-Calpe, Madrid, 1951, p. 433.

<sup>42</sup> Entrevista a Miró por Denis Chevalier, en: *Aujourd'hui Arte et Architecture*, Rowell, París, 1962, p. 262-271.

<sup>43</sup> Cit. por Kosme de BARAÑANO en AA.VV., *Chillida en sus manos* (Catálogo exposición Bancaja). Bancaja, Valencia, enero-abril 2004.

<sup>44</sup> LÓPEZ ARANGUREN, J.L., *La Filosofía de Eugenio D'Ors*. Espasa-Calpe, Madrid, 1981, p. 87.

<sup>45</sup> Cit. por GSELL, Paul, *El arte. Auguste Rodin*. Síntesis, Madrid, 2000, p. 145.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p.147.

“*Aún tratándose de máscaras*”. (Imagen nº 129. Marco)



“*La máscara es mágica, el carácter no es innato: el carácter de un hombre es su demonio, su espíritu tutelar; recibido en un sueño. Su carácter es su destino, que consiste en representar su sueño*”<sup>47</sup>. Norman O. Brown.

La palabra persona proviene de una palabra latina usada para designar una máscara de teatro: *per-sona* (por-sonido, a través del sonido, o sea a través de la voz del actor) que tiene mucho que ver con la palabra griega que también significa lo mismo: *Prosopon* (cara, que anteriormente significaba “delante de la cara” o sea: “máscara de teatro). Precisamente “máscara” tiene su posible origen en el *mascus* latino (masca), que vendría a significar “fantasma” palabra análoga al *maskharah* árabe traducido como “bufón”, “hombre enmascarado”. Los antropólogos cuentan que el primer arte fue máscara, pintura mágica sobre el rostro, dibujos sobre los brazos y el torso imprescindibles para dar inicio al ritual, al acto “teatral” y transfigurar al individuo pasajero en persona genérica. Un ritual que sirve como eslabón medular en la integración de las culturas, como el

---

<sup>47</sup> BROWN, Norman O., en “*El cuerpo del amor*”.

“rito” de pintar, para dar sentido de continuidad, para encadenar pasado y presente, transmitiendo información vital para la supervivencia de la especie y la convivencia entre sus miembros.

La máscara se utilizará, aparte de como disfraz en funciones rituales, sociales y religiosas, donde los participantes han de representar figuras espirituales o legendarias, mitos, dioses y demonios; para evitar o incrementar la humillación pública (máscaras punitivas o de tortura, como las de la inquisición), para proteger al individuo (antigás, de oxígeno, e.t.c.), para propiciar su divertimento al ocultar su timidez o temor (carnavales, *Halloween*), ... La máscara nos permite asumir otra identidad, esconde, pero atención, al mismo tiempo desvela, refleja el semblante de aquel que trata de ocultarlo. Como subraya Agustín Ijalba *“El gesto de ocultarse tras una máscara lo que realmente oculta es nuestra ignorancia. Porque no es la máscara la que oculta. Es nuestro ademán al cubrirnos el rostro el que nos impide vernos a la misma altura que las cosas que habitan el mundo. Muy al contrario de lo que creemos, la máscara no encubre. Muestra”*. Y añade: *“Pero el mundo sabe, y nosotros con él, que lo estamos engañando. Frente a la creencia atávica en la libertad que otorga el anonimato, la máscara delata la presencia inmediata de alguien que se sabe siendo. Alguien que respira detrás de unos labios. Alguien que transita por la interioridad amarga de una piel que trata de superar el límite siendo ella misma el confín de lo que se muestra y se rechaza. La vida es una máscara que se sabe carente de sentido y perpleja se ignora a sí misma y en su ignorancia se desangra”*<sup>48</sup>.

En *El espejo y la máscara*, uno de los cuentos de la obra *El libro de arena*, Borges, utiliza la máscara como emblema e insinúa como en manos del artista, puede reflejar a quien contempla para mostrarle su faz verdadera, lo escondido, lo que no vemos o preferimos no ver. La máscara será utilizada simbólicamente por expresionistas como Ensor, Solana, Nolde, Macke o Munch para desvelar las pasiones encubiertas que animan la vida de los hombres, frágiles y versátiles, lo oscuro de su espíritu. Porque la máscara, como el maquillaje, utilizada de diferentes formas, entre otros, por *accionistas* como Mendieta, Pazos, Cahun,

---

<sup>48</sup> IJALBA, Agustín, en <http://librodenotas.com/retales/8594/mascaras>.

Sherman, Stelarc, Hershmann u Orlan para cuestionar identidades, confundir ideas, o borrar vestigios; pero también revela caracteres e intenciones. La máscara avisa de lo falaz de las apariencias, cuestiona la naturalidad del cuerpo y su neutralidad, también bajo su “protección” el individuo pierde el recelo para sincerarse, para mostrar su verdadero ser, como en la obra “*Trauma*”, de Wearing, donde sus entrevistados se atreven a sacar a la luz todos sus desasosiegos.

La máscara también universaliza, consigue que los rasgos o los sentimientos se conviertan en genéricos y afines, para que todos nos podamos ver en lo representado. Para que la máscara sea un espejo de la humanidad, como sucede en otra de las obras del artista antes mencionado, “*Autorretrato*”, donde la careta le tapa los rasgos. De esta forma se cumpliría eso que decía Sánchez Ferlosio de que suprimir la cara de una persona era, en cierta forma suprimirla; así éste podría ser el retrato de cualquiera, plasmando la perversa profecía de Kierkegaard, según la cual, con la fotografía y su poder de manipulación, todos tendremos el mismo aspecto, algo que Marco subraya en su obra “*La realidad bajo la máscara*” (nº 41), de 1972, donde tras unas caretas aparentemente iguales, asoman los ojos de unos individuos que son los que delatan, los que ponen en evidencia su auténtica esencia. Eso mismo podemos observar en otras obras como la que aquí comentamos, de 1992 y que fue propiedad hasta su muerte, precisamente, de Perelló La Cruz, al igual que la antes comentada de “*Polifemo*” (nº 56) y varios retratos, entre otras. Este óleo también está dotado de un componente irónico especial, en la que aparecen “tres” (otra vez) máscaras exentas sin un rostro tras de sí, que cobran vida, como si esos rostros, esos espíritus se hubieran metamorfoseado (como ocurre con su ovidiano “*Bestiario*”, donde los monstruos, en realidad, solo son disfraces, máscaras) para dejar en evidencia la estupidez, doblez, perfidia e ignorancia del hombre, que evidencia al intentar aparentar, fingir lo que no es, y que en realidad sólo consigue engañarse a si mismo y desvelar su necedad. Algo que viene al hilo de la tajante afirmación de Goya: “*El mundo es una mascarada; el*

*rostro, la postura y la voz, todo es mentira. Todos quieren parecer lo que no son, todos engañan y nadie se conoce a sí mismo*<sup>49</sup>.

También mediante el empleo de caretas como vemos en sus *Máscaras naturales* (Ej. nº 160) o en obras como “*Sarcástico*”, “*Mascarada*” o “*Hipocresía*”, (nº 173, 127 y 128) subraya este aspecto, al igual que el intento de mostrar los temperamentos del hombre, sacándolos de la esfera de lo privativo al no dotarlos de rostro y dándoles un carácter más general. Por otra parte, en retratos como “*Viejo*”, “*El paso del tiempo*”, “*Desmoronamiento anímico*”, “*Autorretrato. Estado ansioso-colérico-depresivo*”, “*Desolación*” o “*Depresión*” (nº 175, 167, 166, 176, 168 y 177 ), lo que muestra son sus propios sentimientos, es su propio retrato, pero oculto por una máscara, que le protege de su propia timidez. Esta “argucia”, le permite vencer sus reparos y escrúpulos y expresarse con rotundidad, sin confesar sus turbaciones palmariamente. A la vez descubre y universaliza esos temperamentos, que opina no son solo suyos, de los cuales no tiene él la exclusividad. Los muestra con unas máscaras pálidas (como maquilladas, como máscaras mortuorias), donde cada persona puede verse reflejada. En sus “*Autorretratos*” tendrá menos reparos en desnudarse al público, quizá, porque los sentimientos que expone sean de otra índole.

Creemos que acierta Javier Montes cuando afirma: “*Lo más profundo es la piel*”, decía Paul Valéry. Y, según su lógica concluimos que *será más honda y reveladora todavía la piel de esa piel: la máscara que la cubre*<sup>50</sup>. Pero además, como insinúa Sabato, tenemos más de una máscara: “*¿Hay realmente una verdadera que pueda expresar la compleja, ambigua y contradictoria condición humana?*”<sup>51</sup>. Un pensamiento que conecta con el de Rilke: “*Hay mucha gente, pero más rostros aún, pues cada uno tiene varios. Hay gentes que llevan un rostro durante años. Naturalmente se aja, se ensucia, brilla, se arruga, se ensancha como los guantes que han sido llevados durante un viaje (...) Otras gentes cambian de rostro con una inquietante rapidez. Se prueban uno después de otro, y los gastan. Les parece que deben de tener para siempre, pero apenas*

---

<sup>49</sup> Comentario de Goya a la VI lámina de los *Caprichos*.

<sup>50</sup> MONTES, Javier, “Máscaras y Cámaras”, *Las artes y las letras* (Suplemento del ABC). Semana del 21 al 27 de octubre de 2006. Nº 768, p. 32.

<sup>51</sup> SABATO, Ernesto, *La resistencia*. Seix Barral, Barcelona, 2005, p. 73.

son cuarentonas y ya es el último (...) No están habituados a economizar los rostros: el último está gastado después de ocho días, agujereado en algunos sitios, delgado como el papel, y después, poco a poco, aparece el forro, el no-rostro, y salen con él”<sup>52</sup>. Así pues, cada ser humano tendrá una máscara distinta en cada una de las diferentes situaciones que se presentan, que se irá intercambiando consciente o inconsciente, así, nuestro pintor viajará introspectivamente y observará atentamente a los demás, investigará insistentemente, como un científico, para lograr extraer y testimoniar el repertorio de su periplo emocional a través del paisaje humano; para dibujar, y mostrar todo un repertorio de estos instrumentos de artificio, que son como esperpénticas “máscaras vivas”, donde podremos contemplar de forma casi tridimensional, por el espesor de su pintura, todo el muestrario de sentimientos de ese animal inconsistente y versátil que es el hombre, donde nos podemos contemplar.

Vilar destaca que: “además de para la crítica y la denuncia las artes son fundamentales al menos para dos cosas: la conservación de la memoria y para introducir la mirada irónica sin la cual el conocimiento y la comprensión corren el riesgo de petrificarse en otra forma de inhumanidad”<sup>53</sup>. Una mirada irónica, pirandelliana, necesaria, que recomendó Nietzsche y que vemos en la obra de los mejores artistas, como Picasso, “el hombre de las mil máscaras”<sup>54</sup>. Porque “La ironía se ejerce sobre el trance creador, el artista demiurgo, la intervención del azar, el tabú. Invirtiendo el sentido, la ironía desenmascara los valores superiores hasta entonces vehiculados por el arte: la religión, el héroe, la justicia, los cánones estéticos, la noción de imperio, de patria. Juega con lo que se puede mostrar, e incluso enseñar, y con lo que se oculta. El humor la secunda”<sup>55</sup>. Y es que el humorismo, como afirma Perinola, “pone en evidencia lo inconsistente de los objetivos que comúnmente perseguimos, nos introduce en la experiencia de

---

<sup>52</sup> Cit, MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Montesinos, Valencia, 2004, p. 244.

<sup>53</sup> VILAR, Gerar, *Las razones del arte*. A. Machado, Madrid, 2005. p.250.

<sup>54</sup> Como se le llamó irónicamente y con distintos sentidos en el título de la exposición que realizó el Museo Barbier-Mueller de Barcelona en 2006.

<sup>55</sup> DALMACE, Michèle, “Unas gafas para mirar el complejo mundo plástico del Equipo crónica” en TOMÁS, Facundo y otros, *Catálogo Equipo crónica. No acervo do IVAM*. IVAM, Valencia, 2006, p. 102.

*la vida desnuda, esto es, de una vida despojada de ilusiones y máscaras y reconducida a su árida y misteriosa crudeza natural*<sup>56</sup>, por eso son fundamentales creadores de la talla de Marco, que, como los autores de aquel llamado “Arte Normativo”<sup>57</sup>, conscientes del carácter ético de sus acciones, comprometidos con la vida, también con lo ironía, intentan destruir de forma divertida, sorpresiva, sincera e inteligente<sup>58</sup>, los falsos mitos, descubrir unas realidades múltiples y siempre conflictuales, para mejorar el mundo con la conquista de la conciencia y de la moral humanas, con el acceso a una libertad auténtica por el descubrimiento de lo verdaderamente humano en la realidad social. Porque *“Si hemos de reconstruir una escala de valores conectados con la azarosa aventura de la vida humana sobre la tierra, será indispensable el soporte de un reconocimiento de la realidad en todos sus aspectos, la voluntad de resolver positivamente los conflictos dialécticos de la vida humana social e individual, la superación de la alienación por la moral y la conquista de la verdadera libertad para el hombre: el hombre que aspira a vivir humanamente, que humanamente trabaja, sufre, lucha y hace eso que llamamos arte”*<sup>59</sup>.

En cuadros como *“Mascarada”* o *“Gran burdel”* (1988) (nº 127 y 126) utilizará la máscara también como objeto denunciativo, que señala o marca el rostro del verdadero pecador, del hipócrita. Así convierte al cliente, al poderoso, al explotador en verdugo, mientras que la prostituta, que da la cara, será la víctima inocente; más que como símbolo del pecado, será atributo del pueblo vejado por aquellos que controlan el sistema. Ese sistema que las condena a la explotación, a la marginación más absoluta. Acusa en estos óleos a esos

---

<sup>56</sup> PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*. A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 40.

<sup>57</sup> Pérez Sánchez dirá, hablando de este tipo de arte (PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Alianza Forma, Madrid, 1993, p. 103): *“...La actividad artística, al igual que tantas otras, es un híbrido altamente complejo al cual no es posible arrebatarle los ingredientes éticos sin producirle mortales mutilaciones. Su normatividad no presupone un conjunto de reglas preestablecidas, sino el reconocimiento de que es, a la vez, una expresión del ser, un objeto de conocimiento y un modo de conocer. Implica una versión y un propósito de transformación del mundo”*.

<sup>58</sup> De esta manera su pintura será más eficaz, pues no caerá en el error del realismo social, convertido en panfleto inoperante por demasiado obvio, o el de la sátira indiscriminada que puede terminar en la sistemática negatividad que puede desembocar en el nihilismo.

<sup>59</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Alianza Forma, Madrid, 1993, p. 110.



hipócritas que abominan de ellas, las maltratan y desprecian delante de sus familias y, por otro lado, compran sus servicios en cualquier sórdido lupanar.

Como Rouault, nuestro pintor se mostrará conmovido por la figura de la prostituta<sup>60</sup>, y la mostrará con crudeza (como Solana), no escatimando en plasmar los rasgos de su miseria física, como se aprecia en este dibujo sobre papel de periódico (que forma parte de la serie que hemos mencionado, sobre este soporte y que funciona como un reportaje de sucesos de actualidad, de la realidad más terrible), o en otros como *“Hastío”*, *“A las puertas del olvido”*, *“Ramera”*, *“Eusebia, madre y prostituta”*, *“Retrato Valencia”*, *“Se siente poderosa”*, *“Rimel corrido”* o *“Mirada triste”* (nº 76, 54, 2, 3, 1, 48, 171 y 172), cuyo rostro abatido, casi ha desaparecido, como si lo hubieran borrado sus lágrimas o hubiera quedado adherido a un sudario, como el de Cristo en el paño de Verónica, una de las Santas Mujeres que lo seguían, como se menciona en uno de los episodios apócrifos añadidos a los evangelios, y cuyo encuentro quedó inmortalizado en la sexta etapa del *“Vía crucis”*.

Es patente la piedad y humanidad, la comprensión con que Marco retrata a estas samaritanas, mártires, víctimas incomprendidas (como el artista), siendo consciente del revolucionario mensaje de Cristo que supuestamente deja en la Biblia, donde anuncia su salvación: *“En verdad os digo que los publicanos y las meretrices os preceden en el reino de Dios”*<sup>61</sup>. Se muestra conmovido por las prostitutas como Van Gogh o Nonell, como aquel joven compositor, Adrian Leverkühn, el protagonista de la novela *“Doctor Faustus”* de Thomas Mann que se empeña en mantener relaciones sexuales con la prostituta que le ha mostrado su afecto y su ternura, aun a sabiendas del riesgo de contraer una infección mortal que tenía. Un sacrificio de una sobrecogedora belleza moral que le inspirará y gracias al cual surgirá la posterior obra de Adrian, la más bella y melancólica; en honor a la hermosura de la joven, en honor a esta aventura amorosa entre dos seres errantes. El amor por la prostituta será fatal para Adrian, que morirá víctima de un bacilo venéreo, de la misma manera que el amor por

---

<sup>60</sup> En *Art viu del nostre temps* (Diputació de Valencia, 1982, p. 182), Alfons Roig escribe respecto a la pintura religiosa de Georges Rouault: “Tenía raó André Suarès quan escrivia a “Souvenirs intimes: “Tot el que féu és religiós, àdhuc els vostres “clowns”, fins i tot una trista prostituta”.

<sup>61</sup> Mat., 21, 31.

Margarita empozoñó la existencia de Fausto, mas no sin antes inspirar su obra maestra. Porque sin riesgo y sin sacrificio, no puede darse el verdadero amor, tampoco el verdadero arte<sup>62</sup>.

Marco, como vemos en la imagen nº 122, de 1987, las refleja, abstraídas, concentradas, ausentes, como intentando escaparse de su terrible realidad, las muestra en una atmósfera solitaria y desoladora, fría, gris, en sus rostros la desolación es patente, compartiendo con Arnulf Rainer, la idea de que en la fisonomía se reflejan los procesos psíquicos y por lo tanto están exentas de esa belleza que se les supone y que incita al deseo. Sus prostitutas no tienen nada que ver con las Venus clásicas; de rostros inquietantes, distorsionados, misteriosos, no tienen ningún encanto sexual, no son deseables sino repelentes, como las “*Señoritas*” de Picasso o las “*Damas*” de Saura, donde las muestra como bestias convulsas; como las mujeres de De Kooning, horrendos ídolos primitivos, con horribles máscaras que ocultan su verdadero ser. Muestra sus fisonomías de *ojos* desmedidos, de mirada doliente. No son bellas porque su realidad no es bella, porque la belleza no es real. Sus mujeres neoténicas son como una emoción llena de verdad, la proyección veraz de sus sentimientos; destilan verdad y, como hemos visto, sólo lo verdadero es hermoso y admirable.

Para Hodler “*la verdad debe ser más bien un carácter básico de la actividad y el comportamiento humanos, parte integral de la vida. Debe ser tan ineludible e inapelable como la belleza intrínseca y radiante del cuerpo femenino*”<sup>63</sup>. Como señaló Heidegger o Vattimo, la obra de arte esta relacionada con la verdad, es, junto a la poesía un lugar donde acaecer la verdad. Es verdadera en el sentido de que revela entidades en su propio ser. La esencia de la verdad es el desocultamiento de los seres, que se muestran y se ocultan a la vez. Seres como las prostitutas de Marco que aparecen tras un maquillaje patético, tras una *mascarilla* de vaselina, colorete, carmín y rimel que derrite el fuego de su emoción interna.

---

<sup>62</sup> Numerosos artistas de los llamados expresionistas, se dejarán arrastrar peligrosamente, como se les supone, por sus pasiones, artistas que retrataran, liberados de todo prejuicio, no sólo a prostitutas, desechos de la sociedad burguesa (como ellos), sino también a sus sugerentes amantes, mujeres fatales, amores fatídicos, como el de Kokoschka por Alma Mahler, como el de Frida Kahlo por Ribera o el de Klimt por su modelo pelirroja que provocaran obras llenas de un sentimiento desbordante.

<sup>63</sup> Cit. por SCHURIAN, Walter. *Arte fantástico*. Taschen. Colonia, 2005, p. 36.

Marco parece heredero de esa actitud sentimentalizante del siglo XIX respecto a estas mujeres, una suerte de legado baudeleriano. Pero también sus pornés muestran una realidad actual que se intenta ocultar, que sólo asoma con nocturnidad. Por eso no hay belleza ni erotismo en sus mujeres, son feas como sus adversas circunstancias que no dan posibilidad al placer. Aquí aparece lo feo como indignación, lo feo como conducto apropiado para expresar las trágicas emociones que quiere expresar. Con su estilo directo y documental quiere transmitir un mensaje, una representación que encarne una cólera retórica. Marco no hace un uso de la belleza perverso como Picasso en su primera época, que a veces, embellece a estas víctimas en alguna de sus obras quizá pensando que el espectador se conmocionaría más al ver una mujer hermosa obligada a sufrir; o Puvis de Chavannes, en sus pinturas inspiradas por las prostitutas sifilíticas de la cárcel de Saint-Lazare, donde muestra a estas mujeres con una seductora belleza que evidentemente se contradice con ese sufrimiento genuino que soportan. Quizá por eso declaró John Cage, citando un Kaiku de W.G. Blythe que “*la más alta responsabilidad del artista es la de esconder la belleza*”<sup>64</sup>.

Sus mujeres muestran una gran contradicción, se ofrecen al público, como imágenes colgadas en Internet, como fotogramas de anuncios del periódico, como en el dibujo esquemático y primitivo de su “*Prostituta decadente*” (nº 155), sin embargo no invitan al placer sino al disgusto, son como Kali, diosa del amor y de la muerte. Con su presencia el deseo, al cual aluden, queda destrozado. Con ello denuncia lo horrendo de ese sexo arrendado, denuncia el carácter infame de un mundo inmisericorde donde todo se compra y se vende, donde todo tiene un precio, donde todos somos mercadería barata (unos alquilan su mente, otros su cuerpo, otros, como Fausto, es su alma la que enajenan), artículos perecederos, existencias etiquetadas que se ofrecen al mejor postor. Denuncia la doble moral del hombre, moneda viva de dos caras antagónicas y grandilocuente perfil.

Por otra parte advierte también el pintor del peligro de fiarse de los sentidos, de los errores a los que nos lleva nuestros traicioneros *ojos*. Como

---

<sup>64</sup> Cit. por DANTO, Arthur, C., *El abuso de la belleza*. Paidós, Barcelona, 2005, p. 87.

señala Castaneda, “*ver no es cuestión de los ojos*”<sup>65</sup>, “*Los ojos del ser humano ven en el exterior lo que, en realidad, es una tortura interior*”<sup>66</sup> dice Cioran. La mirada engaña, juzga sin ver, por eso los ojos de estas mujeres nos advierten de la amenaza de la mirada, ese vistazo inquisitorial que sin detenerse a ver, a conocer, puede acechar y destruir, deformar la realidad, echar por tierra a las personas. Así Lacan, distingue entre el ojo y la mirada. De esta forma, como subraya Murray: “*El concepto de mirada está en deuda con textos de Merleau-Ponty (Le visible et l’invisible) y de Sartre (El ser y la nada), en el que el hecho de ser mirado tipifica el modo de existencia que Sartre denomina “ser para el otro”, según el cual el sujeto queda congelado y objetivado cuando se le mira; es decir, que la mirada nace “del otro”. Lacan recurre a fórmulas semejantes y luego describe “el ojo” como un atributo del sujeto. La alienación y posible agresión que ello supone se expresa mediante la siguiente fórmula: “Nunca me miras desde el lugar desde el que yo te veo”*”<sup>67</sup>.

El voyeurismo, del pintor se debe en este caso a la curiosidad, al deseo de conocer, su mirada no es destructiva, sino indagadora, así la ausencia de estética complaciente, su deformación y alejamiento de los cánones de belleza establecido, la fascinación, sus desconsideradas imágenes, no suponen odio a la mujeres que practican este viejo oficio, ni al sexo femenino, ni son reflejo de una patente misoginia, como la que esgrimieron Nolde, Munch o Strindberg, sino más bien se debe a una gran fascinación, metafórica transposición o reflejo de una imagen mítica cuya intensidad atraviesa la historia.

La mirada de Marco, será la mirada “cruel” de la que habla Saura<sup>68</sup>, esa mirada convulsa que altera los signos de la realidad, esa ansia perforadora, de éxtasis y destrucción que crea una nueva belleza, la belleza monstruosa y fatal de la “*obscenidad*”. Sus prostitutas serán como Los “*Cuerpos de damas*” de Dubuffet, las *Women* de De Kooning, los retratos de Dora Maar de Picasso, las

---

<sup>65</sup> “... aún no te das cuenta que el ver no es cuestión de los ojos”. En CASTANEDA, Carlos, *Fuego interno*. Gaia, Madrid, 1994.

<sup>66</sup> Cit. por AMORÓS BLASCO, Lorena, *El abismo de la mirada: ruptura y muerte con la identidad pasada desde la práctica del autorretrato contemporáneo*. Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, Alicante, 2005, p. 250.

<sup>67</sup> Cit. por MACY, David, “Jacques Lacan (1901-1981)”. En MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 196.

<sup>68</sup> Véase SAURA, Antonio, *Fijeza*. Gutemberg, Barcelona, 1999.

demacradas “*hembras*” de Dix o las del “*Libro de las putas*” de Saura, que junto con las Venus esteatopigias o filiformes de la prehistoria, son parte del panorama más sobrecogedor del amor y la destrucción en el arte conjuntados. “*Para la mirada del pintor cruel, destruir aquello que se ama no es más que resolver tal dilema en su propia y tiránica obcecación*”<sup>69</sup>. El rostro de sus mujeres es creación y destrucción, energía genésica y enfermedad, deseo y repugnancia, sexo y represión, libertad y esclavitud, en él está el bien pero también el mal “*en la medida en que traduce la atracción hacia la muerte, ante la cual es un desafío como lo es en todas las formas del erotismo*”<sup>70</sup>. Amor y muerte, cuestiones tabú, como siempre aparecen unidos y en este caso sólo se intuyen en las imágenes de unas mujeres donde no aparece ningún atributo sexual, que no tienen nada que ver con las que pintó Dix, Grosz, Schiele o Picasso.

Precisamente, y siguiendo con el ambivalismo del simbolismo de sus prostitutas, otro de los rasgos que Marco exagera en sus retratos de prostitutas son sus *bocas*, de labios ensuciados de carmín *rojo*. La boca que simboliza por una parte la potencia creadora, al ser la que insufla el alma, a través del beso; es símbolo de paso y entrada, pero igual que puede entrarse al cielo también se puede entrar al infierno, de hecho la entrada al infierno se ha concebido como unas grandes fauces abiertas. La boca es la puerta abierta que conduce a lo bajo, a los infiernos corporales, es principalmente símbolo de destrucción y castigo, pero también de alegría, como lo demuestra el énfasis que se hace en remarcarla cuando se intenta diseñar la fisonomía cómica de los payasos u otros personajes de las fiestas populares o carnavalescas de espíritu subversivo, que intentan ingeniosa, sutil y veladamente, mediante el humor, criticar el orden social establecido. Además el rojo, que se desparrama por sus labios y que deteriora y hace que la imagen sea más luctuosa, es color de vida, de pasión, pero también de guerra y sangre, también de fuego regenerador, que comparte significados positivos y negativos, de forja y devastación.

La misma ambivalencia vemos en esas *lágrimas* que se intuyen en *Desamparo*, expresión de vida, como el rocío, de alegría, pero también de dolor y arrepentimiento. O en el *cabello negro y largo*, símbolo de poder y amor,

---

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p. 166.

<sup>70</sup> *Ibíd.*

también de pecado. Mientras que el cabello rubio, con el que se representaban en la antigüedad los personajes relevantes y los de la tradición bíblica, evoca la luz, la luminosidad moral, el negro será la negación de la luz, de la vida, de la esperanza, pero también del silencio y la sabiduría (para los árabes). Es el color de origen, “*el que nos remite a nuestros orígenes*”<sup>71</sup>, como decía Soulanges, por eso, pese a no existir en la naturaleza un negro tan puro y violento, Marco acentuará la intensidad de éste, su fuerza, tanto en el cabello, como en los ojos, porque sabe que es el color que más conmueve, que más afecta, sabe que aísla a la figura, la llena de luto, de oscuridad y vacío, aunque también sugerirá nociones de vida latente, como esos nubarrones que asustan, pero descargan agua vivificadora. Además, como hemos visto en anteriores obras, ese negro contrasta con el *blanco* (también con significaciones encontradas, color bautismal y funerario) del rostro, acentuando la potencia expresiva de la imagen. Un color blanco, como el del maquillaje del bufón, del arlequín, del payaso y del títere<sup>72</sup>; deslumbrador pero asociado a lo sepulcral, al tránsito, por lo que a la postre se viene a establecer una relación implícita, a la manera de Bataille, entre el erotismo y la muerte.

Para finalizar con los significados subrepticios del cabello diremos que precisamente el cabello abundante ha distinguido siempre a las mujeres de vida libertina, pero en los años en que nuestro pintor realiza su producción, también es atributo, como el de los sesentaiochistas, de rebeldía, de autonomía respecto a las formas recibidas, de disgusto, de aversión al poder y de poder, de disconformidad, como la vida de las ramerías, como la del artista.

Los contornos de los *ojos* negros también, y acabando con los simbolismos, aparecen pintarrajeados, en algunas de sus fulanas, de un color amoratado, que con el rojo de sus mejillas y labios dan a la faz aspecto de desaliño, como si las mujeres intentaran tapar con un tatuaje excesivo las muescas del maltrato, cardenales, cicatrices, pústulas, signos de piorrea, e.t.c. consiguiendo un efecto contrario al tornarse sus caras en monstruosas, artificiales,

---

<sup>71</sup> REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 312.

<sup>72</sup> Del que hablaremos más adelante, cuando en óleos como “*Muñecos de papel*” o “*Guiñol*” (nº 106 y 9), observemos como el artista considera a los hombres como marionetas en manos del capital.

grotescas, como *más-caras*. Ese color, mezcla del rojo y el azul, también nos evocará acepciones opuestas de amor y prudencia, pasión y reflexión, tierra y cielo, obediencia y martirio.

En su dibujo "**Hastío**" (nº 76) vuelve nuestro pintor a tratar el tema de la soledad, del abandono, de la renuncia a una vida absurda, a una sociedad competitiva, injusta y cruel, que con sus falsos valores, con su moral represora, antiética y antihumana no deja desarrollarse al individuo, no le deja libertad para desenvolverse, le aprisiona, le encarcela, le oprime. Una sociedad que vigila, que controla al individuo y le dirige, rechazando y marginando a todo aquel que se rebela contra sus normas, castigándolo, condenándolo.

La mujer de la escena, aparece agobiada, asqueada, refugiándose en el alcohol de las miradas obscenas del grupo de hombres de rasgos monstruosos que la asedian, de manera similar a la Olimpia que aparece en su óleo "**Mascarada**" (nº 127) o en el dibujo del mismo título (nº 12), donde los acosadores, los babosos inquisidores, de ojos alcahuetes, escabrosos, malpensados, corrompidos, protegen su verdadera identidad con *máscaras*, de forma falsa y cobarde. Nos remite Marco aquí al tema de *Susana y los viejos*, escena bíblica reiterada en la historia del arte, con variantes, por artistas como Veronés, Tintoretto o Guercino entre otros y que al margen de su alusión doctrinal, trata sobre el triunfo de la castidad, encarnada por Susana, sobre la concupiscencia unida a la malignidad de esos viejos mirones, entrometidos, degenerados, que muestran la bajeza espiritual, la falsedad y la indecencia del hombre. El individuo amenazador que acecha desde la lejanía, que se deja llevar por rumores, que se detiene en las apariencias, falsas; que se deleita en lo externo, que a espaldas, oculto, intriga y blasfema, fantasea, miente y enreda.

En su cuadro "**Top less**" (nº 121) donde representa a su joven amante (con quién está manteniendo una relación sentimental absurdamente criticada), como una camarera semidesnuda. La mujer triste, con los brazos cruzados en señal de desánimo, de desidia, aparece indefensa, expuesta tras la barra a la mirada inquietante y ojituerta de los poderosos, esos de uniforme "negro" que osan dar lecciones de moral, cuando en realidad son los más inmorales, esos que sólo ven visiones alucinadas; esos que, en realidad, están ciegos. Así los representa Marco

sin ojos, con el rostro distorsionado, mostrando la poca claridad, la poca transparencia de sus intenciones, su doblez, su ambigüedad, la confusión de su comportamiento, de su alma turbia y también la confusión, el conflicto, el desconcierto que generan. Esas mismas aves de mal agüero, esos cuervos, también aparecen representados acosando a la pareja en dos de sus dibujos muy evidentemente: *“Autorretrato. Estado ansioso-colérico-depresivo”* de 1982 o *“De cuervos”* en 1989 (nº 90 y 130); menos explícitamente en otros como *“Contra el tiempo y las circunstancias”* (nº 65), en el que, como en *“Nadie puede privarme de tal derecho”* (nº 64), *“Temores”* (nº 61) o *“Constante de una imagen”* (nº 67), aparece Lola, su pareja. En éstos muestra su desazón, ante las habladurías y las calumnias de los ignorantes que actúan como bestias supersticiosas e irracionales. Porque la mentira alimenta el fuego devorador de la ignorancia. También los autorretratos *“No puedo contener el llanto”* o *“Reptiles, insectos, alimañas o bacterias”* (nº 66), del mismo año, que también son representativos de esa íntima unión entre arte y vida, de la que nos habló Beuys. Es evidente que nuestro artista, como Bacon<sup>73</sup>, pinta a partir de la vida misma, así éstos dibujos muestran el delicado estado de ánimo del autor, esas circunstancias negativas que le atormentan, unas experiencias personales agobiantes que le generan pesadillas y visiones alucinantes. Así en el primero de ellos el autor se muestra completamente abatido, situado entre dos franjas de color, una ocre amarilla, en la parte superior, que podría simbolizar, como en la producción de Van Gogh el carácter ardiente de su búsqueda estético espiritual; y otra roja, color atributo de la pasión y del amor. Mientras el color verde (esperanza) de su vestimenta se va descomponiendo y su rostro que es sólo una mancha, se vuelve blanco (muerte). Ambas franjas están rodeadas de oscuridad y sobre ellas pululan insectos, igual que ocurre en el segundo de los dibujos, también realizado con guache, tinta y plumilla, sólo que en este último se añaden a la tortura serpientes que le atacan despiadadamente, lanzando sobre su rostro atormentado sus lenguas “vipéridas”.

La serpiente es heraldo de infortunio, encarna en su vertiente negativa las fuerzas del mal venidas del subsuelo, las energías oscuras de la naturaleza, el

---

<sup>73</sup> Bacon dirá: *“Toda mi vida cabe en mi trabajo”* (Cit. por FICACCI, Luigi. *Bacon*. Taschen, Colonia, 2003, p. 7).



submundo en agitación, y ha sido representado en el infierno, como agente torturador de los condenados, por eso en la iconografía cristiana, la Inmaculada Concepción aparece aplastando uno de estos animales. Una serpiente como la que se enrosca en el cuerpo de la mujer de torso desnudo en el cuadro “*Los pecados*” de Von Stuck. Pero también las serpientes además han sido símbolo del alma, como se puede apreciar en la cultura megalítica, concretamente en el menhir del sepulcro Manio II en Morbihan, donde, como aquí, también aparecen, curiosamente, *cinco* serpientes, número que simboliza el *centro*, como el *círculo*, que aquí forman los reptiles, alrededor de otro que es la cabeza del artista, en el centro de la composición.

Precisamente su cabeza (sede del espíritu y parte más noble del cuerpo) es la única parte del cuerpo que aparece en esta obra, con la faz que aparece descompuesta, deteriorada, desquiciada, como la del cristo que aparece en su obra “*La iglesia crece a espaldas de Cristo*” (nº 84), con ese pelo hirsuto y crespo, pelirrojo, como el de Van Gogh. Parece el rostro del desesperado, del “loco”, del inocente, del soñador en plena pesadilla, del rebelde, del creador obsesionado con su trabajo, en definitiva, del artista. Esta cabeza, también se asemeja a un disco solar, emblema precisamente de Vishnú, de Buda y de Cristo, sol de justicia. Las habladurías, las mentiras, en forma de alimañas que descargan su veneno, víboras; de bacterias que corroen como un cáncer, afligen el alma del creador, completamente desasosegado, consumido; alma que en solitario, sin que nadie le escuche, tiembla y se sacude, como una serpiente.

Así pues cuando Marco titula esta obra “*Hastío*”, no es porque trate el tema del tedio o del miedo a aburrirse del que hablaba Rusell<sup>74</sup>, sino del desaliento y la falta de libertad, algo contra lo que suele luchar nuestro creador, individualista<sup>75</sup>, aislado, inmensamente solitario como el minotauro en su colosal laberinto. Como decía Baselitz: “*Esta situación de aislamiento no es voluntaria, sino el resultado de trabajar en alguna cosa muy especializada de la que nadie*

---

<sup>74</sup> Véase RUSELL, Bertrand, *La conquista de la felicidad*. De Bolsillo, Barcelona, 2005.

<sup>75</sup> Debido al individualismo del artista, autores como Murray han manifestado su desacuerdo en concebir la historia o la crítica de arte en términos de “periodos” o “movimientos” o “escuelas”, incluso el concepto de género. Considerando que falsea la naturaleza del arte y que sólo es aceptable desde el punto de vista pedagógico y bibliográfico. Otros como Gombrich si bien piensan que la historia del arte y la cultura deberían centrarse en los individuos, creen que, por diferentes y en distinto grado, estos individuos se identifican en determinados movimientos.

*entiende nada. (...) los artistas en general, no corren detrás de la sociedad, detrás del espectador, sino que éste debería estar educado para seguir aquel lenguaje, pero la mayoría se niega y, por tanto, estamos solos*<sup>76</sup>. En esta actitud se revela, como señala De los Santos Auñón, la supervivencia “*del espíritu “contestatario” de los “locos sagrados”*”<sup>77</sup>, quizá haciendo referencia al concepto platónico de “divina locura”, de la que, como hemos insinuado en el capítulo anterior, deriva la concepción moderna del artista como individuo favorecido por Dios, un creador, un “alter deus”, el “genio”, el individuo dotado de tal fuerza espiritual capaz de engendrar bellas ideas y bellas formas.

Pero la condición de solitario de Marco la lleva más allá, su intención de mantenerse al margen le lleva incluso a negarse a donar obras a museos para promocionarse, esos “*receptáculos-fetich*”, cuya proliferación cuestiona Saura<sup>78</sup>, y que nuestro pintor considera forman parte de un corrupto sistema mercantilista; algo que corrobora Uberquoui cuando nos descubre como “*en todas sus estrategias, la alianza entre crítico, galería y museo empezó así a reproducir los mecanismos del show business*”<sup>79</sup>. Jamás ha variado su forma de entender la pintura con el fin de conseguir un beneficio económico pese a las propuestas que le llegaron de diferentes galerías para promocionar su obra a cambio de que “alegrara el color”. Así, siempre que ha expuesto, lo ha hecho sin alterar el espíritu de su obra, lo que ha condicionado mucho su venta. Como él mismo reconocerá en una entrevista: “*Sé mejor que nadie que mi pintura no es comercial...*, aunque tampoco hará gran cosa para cambiar esa situación: “*Ante las sugerencias de algún marchante, he intentado alegrar mi paleta pero no puedo. Al final me toca desistir y romper todo lo que había iniciado...Sinceramente, no puedo. He de hacerlo sin inspiración, contra mis convicciones, y no hay modo...rotundamente no. Lo contrario sería una claudicación vergonzosa, una hipocresía para conmigo mismo...*”<sup>80</sup>. Este es un aspecto de su personalidad que llama poderosamente la atención, aparte de esa

---

<sup>76</sup> Cit. por DE LOS SANTOS AUÑÓN, M<sup>a</sup> José, *Neoexpresionismo alemán*. Nerea, San Sebastián, 2004, p. 90.

<sup>77</sup> *Ibíd.*

<sup>78</sup> SAURA, Antonio, *Fijeza*. Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, Barcelona, 1999, p. 351.

<sup>79</sup> UBERQUOI, Marie-Claire, *¿El arte a la deriva?* De Bolsillo, Barcelona, 2004, p.109.

<sup>80</sup> Cit. por R.R., “Entrevista”, *Buris-ana*, Burriana, 1964.

huida hacia su interior, su negativa a entrar en los circuitos comerciales, su rechazo al mundo de las vanguardias de moda, y del esnobismo de las grandes galerías de arte. Saura alabó la valía del artista sincero al proclamar: “*Yo prefiero la monotonía del artista que ha sido capaz de encontrar un lenguaje propio, aunque sea limitado, a esa apertura excesiva hacia formas novedosas que no corresponden consigo mismo*”<sup>81</sup>. Esta sinceridad, se ve reflejada en su lenguaje artístico, prefiere no abordar un tema de encargo, si para ello tiene que traicionar a su temperamento. De ahí la autenticidad que respiran sus obras.

Hemos advertido anteriormente de los riesgos que corren los artistas que, como Marco vuelven la mirada hacia la propia subjetividad. Se trata, como decía Strindberg de “*vernós a nosotros mismos?*”, sin embargo “*en el momento en que nos vemos a nosotros mismos, morimos*”<sup>82</sup>. En estas frases de Strindberg se patentiza la nueva condición del artista romántico, condenado a un destino de marginación y soledad que a menudo culmina con el suicidio<sup>83</sup>. Como nos dice Casals, “*Ahora es cuando se acuña el mito de la prostituta “amiga y compañera”: al artista le está reservado un papel análogo en cuanto a la marginación y la mercantilización de su bien máspreciado. Como las prostitutas han de seguir soñando para no sucumbir... Vivir más allá del bien y del mal significa vivir de modo más solitario y peligroso que antes*”<sup>84</sup>, un trance que pone de manifiesto Van Gogh al afirmar: “*en mi trabajo arriesgo mi vida y mi razón casi ha perecido*”<sup>85</sup>. En sus óleos de prostitutas, mostrará también Marco su condición de marginado, aunque no de forma tan explícita como en el texto explicativo que acompaña un guache que elabora en 1966, incluido en el tomo de dibujos *Testimonios* Marco añade el siguiente texto: “*MARGINADO. Por no adaptarse al gusto establecido. / Composición de una sola figura en primer plano. Un hombre aparece trabajando en el dibujo. Un fondo abstracto. Este hombre tiene su*

---

<sup>81</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, “El obstinado rigor de Antonio Saura”, *El País Artes*, Madrid, 17 mayo, 1980.

<sup>82</sup> Cit. por CASALS, Josep, *El Expresionismo*. Montesinos, Barcelona, 1982, p.12.

<sup>83</sup> Escribe Rafael Argullol sobre el artista romántico: “*en su denodado esfuerzo por invertir utópicamente el curso de las cosas –esfuerzo que, a menudo, culmina en la autoaniquilación- se siente tan discriminado como acorralado por el medio humano que le rodea*” (Cit por GUILLÉN, Esperanza, *Retratos el genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Cátedra, Madrid, 2007, p. 45).

<sup>84</sup> CASALS, Josep, *El Expresionismo*. Montesinos, Barcelona, 1982, p. 12.

<sup>85</sup> *Ibíd.*, p. 37.

*critério propio y permanece con su obra al margen de servidumbres y lejos de encargos oficiales e inadaptado al gusto estético oficial establecido. Por todo ello se encuentra en estado de marginación tanto artísticamente como a nivel social. Su obra, no solo no es estimada sino que es rechazada. Es, culturalmente, un exiliado dentro del propio país”.*

Vuelve a revelarnos cómo arte y vida pueden mostrarse en completa conexión, como aconsejó Beuys. Esta obra nos desvela su difícil situación y su pensamiento, aunque al dibujar una cara anónima la torna general, haciendo alusión a todo aquel artista que, como él, muestra su rechazo a los aspectos comerciales del arte, y se arriesga por mostrar su verdad obsesiva y obcecadamente, aun a riesgo de encontrar por recompensa soledad, miseria y marginación.

Van Gogh se quejaba de sus penurias, pese a su incesante trabajo y su dedicación enfermiza, también Gauguin lamentaba el escaso reconocimiento social y económico a aquellos que se dejaban la piel por ser veraces, huyendo del gusto oficial burgués o de cualquier moda pasajera de las que impone la sociedad de consumo, así clamaba en sus escritos: *“Naturalmente, para mi familia, soy un monstruo porque no gano dinero; en nuestra época sólo se aprecia a los que triunfan”*<sup>86</sup>. En una carta dirigida a Emile Bernard, incide en el camino difícil de aquel que se dedica al arte: *“Al leer su carta, me doy cuenta de que todos estamos en la misma situación. Los momentos de duda, los resultados siempre por debajo de lo que esperamos y el poco aliento que nos proporcionan los demás, todo contribuye a aumentar las dificultades”*<sup>87</sup>. Una incompreensión que incluso hace que a veces se les considere como locos utópicos, o como seres “inútiles” por parte de la sociedad, tal y como el mismo Gauguin denunciará<sup>88</sup>. Como decía Swift: *“Cuando en el mundo aparece un verdadero genio puede reconocérsele por este signo: todos los necios se conjuran contra él”*, quizá por eso Wilde llegó a la conclusión de que sentía que estaba equivocado cuando la gente estaba de acuerdo con él y afirmaba: *“Como no fue genial no tuvo*

---

<sup>86</sup> GAUGUIN, Paul, *Escritos de un salvaje*. Editorial MCA, Valencia, 2001, p. 8.

<sup>87</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>88</sup> Véase, GAUGUIN, Paul, *Escritos de un salvaje*. MCA, Valencia, 2001, p. 121.

*enemigos*<sup>89</sup>. Esta idea ha perdurado hasta hoy, que se considera que la reacción del “genio”, del artista de talento frente a esa incompreensión, es positiva, pues favorece la creación, le obliga a hacer un esfuerzo que se concreta en la génesis de nuevos valores, en la renovación y el desarrollo formal y conceptual.

Su individualismo radical va a hacer que Marco intente que no se le enmarque nunca en ningún movimiento de moda, entendiendo por moda “*cualquier forma inventada deliberadamente o impuesta por razones no inmediatamente ligadas a un “nuovo culturale” que exija una interpretación estilística de la realidad: razones “económicas”, “sociales”, de “prestigio”, etc.*”<sup>90</sup>. Razones ante las cuales Marco nunca claudicará, pues su forma de expresarse, pese a estar condicionada por esa realidad histórica social y cultural, siempre será sincera. Responderá a una necesidad de manifestar una nueva perspectiva o contenido de esa realidad, nuevos aspectos de ésta, sin concesiones estilísticas ni de contenido.

Marco se negará a que su obra sea considerada una mera mercancía, como ocurre con la llegada del Pop Art en los sesenta, y no cederá en los ochenta, con el incremento de la especulación; nunca trabajará como asalariado para la industria del arte, siempre lo hará para sí mismo, de forma independiente, expresando sus propias ideas, según su propia evolución personal, sus propios sentimientos, sus propios argumentos; de ahí que su producción siempre sea provechosa, válida y novedosa.

En una época en que se intenta apostar y justificar lo nuevo, sin cuestionar su contenido, nos encontramos ante una producción con una gran capacidad de comunicación, de un gran contenido, un arte que nos acerca a la vida, transformadora de la vida que es lo que, como dijo Beuys, debe ser la vanguardia.

*Pintar a una mujer es la mejor manera de poseerla*<sup>91</sup>. Ingres.

---

<sup>89</sup> GUILLÉN, Esperanza, *Retratos el genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Cátedra, Madrid, 2007, p 39.

<sup>90</sup> RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*. Península, Barcelona, 1973, p. 106.

<sup>91</sup> Cit. por ALARCÓ, Paloma, “Colores modernos”. En CALVO SERRALLER, Francisco y otros, *El espejo y la máscara* (catálogo). Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 06 febrero a 20 mayo de 2007.

“*Réquiem*”. (Imagen nº 127. Perelló)



“*Réquiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*”<sup>92</sup>.

Esta obra está íntimamente ligada a la obra maestra vocal de otro gran artista agnóstico, el compositor alemán Johannes Brahms. “*Un Réquiem donde jamás aparece el nombre de Cristo, donde no se enfrenta con horror al Apocalipsis sino con la aceptación de la ineluctabilidad de la muerte*”, como dice su biógrafo Ernst Herttrich<sup>93</sup>. Quizá, por esto, por el escaso número de veces en que se menciona a Dios, ha sido designado como “el réquiem ateo”. Sin embargo, pocas obras en la historia de la música clásica aparecen tan impregnadas de espiritualidad como el “*Opus 45*” de Johannes Brahms, no sólo en lo que al texto atañe, sino también en lo que a la propia música concierne. El hecho de que Brahms designase esta magna obra como “*Ein Deutsches Réquiem*,” o más exactamente, “*Eine Art Deutsches Réquiem*” (“*Una Especie de Réquiem Alemán*”) obedece al propósito de configurarla como una composición

---

<sup>92</sup> Introito misa de “*Réquiem*”.

<sup>93</sup> HERTTRICH, Ernst: “El consuelo y la muerte”, *Amadeus*, nº 5, RBA Editores, Madrid, 1993, p. 26.

de índole exclusivamente musical, y ajena, por tanto, a la celebración litúrgica, a pesar de que "Réquiem" es, precisamente, la palabra con la que da comienzo el "Introitus" de la "*Misa de Difuntos*" de la Iglesia Católica, y que, en el ámbito musical, ha dado origen a numerosas obras de carácter religioso de la mano de Ockeghem, Lassus, Morales, Victoria, Britten, Preisner, Reger, Webber, Palestrina, Cavalli, Scarlatti, Mozart, Cherubini, Berlioz, Liszt, Verdi, Dvorák o Fauré. Su nombre también viene derivado del hecho de que Brahms elige la letra con minucioso cuidado de la traducción alemana que hizo Lutero de la Biblia, incluidos los escritos apócrifos, en vez de utilizar el texto en latín, como normalmente se hacía. Pero, pese a su elección de textos sacros, no tiene inspiración litúrgica, presente por necesidad en este tipo de obras. Brahms escogerá aquellos textos que reflejaran mucho más los aspectos humanos de la muerte que los propiamente religiosos.

La obra, dividida en siete partes, es una cantata fúnebre con ciertas evocaciones del oratorio, una obra más concertística que religiosa. Un canto a la muerte y a la resurrección dedicado a la memoria de su madre y a la de su amigo y maestro Robert Schumann, quién, paradójicamente, también tuvo el propósito de componer una obra con idéntico título. Ésto también sirve como basamento a los que dicen que es un réquiem ateo, pues no está dedicado a la muerte de Jesucristo como la mayoría de los réquiems de otros autores, sino a la de personas afines. De igual manera, en 1986 cuando Perelló concibe las primeras versiones de esta imagen, acaba de perder alguno de sus seres más queridos como son su amiga Amparo Moliner y su madre, además se complica su situación al sufrir decepciones y quebrantos de salud, pues le es diagnosticada una grave enfermedad. Así, como el réquiem de Brahms (quién precisamente también muere prematuramente de una enfermedad en el hígado), su obra no tendrá una relación con lo eclesiástico, sino que será una libre y sincera meditación ante la muerte, un tema que le seguirá atormentando hasta el final de su existencia. Al fin y al cabo, como dirá Schumann, un Réquiem es algo que uno compone para sí mismo. Igual que Brahms, no cree en la inmortalidad del alma e intenta aceptar la muerte como algo sin retorno, frente a lo que no es posible rebelarse. Y a esa tarea, como el compositor, dedica su más sentida

composición. Quiere aceptar estoicamente lo inevitable, pero es algo que le cuesta sobremanera. Como a Brahms, sólo le queda encontrar consuelo en la escultura y, como el alemán, lanza, a través de su obra, un grito suplicante como el “*Kyrie eleison*”, un grito de esperanza, *Dies irae*.

Es patente su potencial catárquico, quién observa está imagen, al igual que ocurre con quien oye el “*Réquiem*” alemán de Brahms, se siente inmediatamente reconfortado, por lo tanto se podría decir que la obra, sin pretenderlo, es absolutamente religiosa. El músico alemán tímido, introvertido, reservado, delicado y espiritual, amante del silencio, confecciona unos textos de una espiritualidad extrema. El escultor valenciano de carácter análogo, realiza una figura estilizada que pese a estar arrodillada, proyecta su torso y sus manos verticalmente hacia el infinito, sugiriendo una espiritualidad también sin exigencias. Unas manos que, como diría González, se dibujan en el espacio; unas líneas esenciales que se proyectan eficazmente en el espacio en beneficio del símbolo. Ese espacio trascendental que como envoltura o perforación se funde a la materia, sugiriendo formas imaginadas, indivisibles, espirituales. Ese espacio que es luz y silencio, paz; pero a la vez expresión, grito.

Aún teniendo en cuenta esas analogías conceptuales con el réquiem de Brahms, no podemos obviar algunas diferencias. Así el réquiem de Perelló, sobre todo en su versión definitiva, la de 1999 (nº 127), de enormes dimensiones, tendrá una expresividad tremenda; la figura se abrirá en canal, se desgarrará completamente, acentuando una carga trágica que en el músico queda más velada. De hecho aquí apenas se aprecia su inspiración romántica que es tan patente en otras de sus composiciones (sobre todo en sus numerosas colecciones de lieder), prevalece el orden y la medida. Si la obra de Brahms acaba con un clima de paz y beatitud, de reflexión, digamos que la obra de Perelló, tendrá un tono de rebeldía más acusado, casi como la “*Messa da Réquiem*” de Verdi, otro agnóstico. Una obra compuesta por el maestro de Busseto en memoria del escritor Alessandro Manzini, donde no hay resignación, paz o consuelo que valga; en la que se respira angustia y miedo<sup>94</sup>. En la obra de Perelló habrá cierto

---

<sup>94</sup> Esta pieza se impone la rebeldía. Será una especie de puño cerrado como el que alza el progenitor de *Padres e hijos*, de Turgueniev, ante la muerte de su hijo. Un sentimiento que conocía bien Verdi, que en un lapso de dos años perdió a su mujer y a dos criaturas.



consuelo, pero también queja, protesta, desasosiego. Sería como la figura de Prometeo, en cuyos gestos se adivina la titánica resistencia al destino.

Su suplicante, tendrá cierta analogía con ese hombre “abierto al sentido de la responsabilidad y a las esperanzas de su función cósmica en el universo, es decir, transformado, quiera o no, en otro hombre hasta el último fondo de sí mismo” del que habla Teilhard de Chardin en 1946, tras la Segunda guerra mundial<sup>95</sup>. La misma cuestión del límite del mal y la moral de la autodestrucción, la trata Borges en *Deutsches Requiem*, donde transforma el sentido de la obra de Brahms de “un réquiem alemán a “réquiem por Alemania”. Otro réquiem ateo, que celebra el después de..., y que viene rematado por un extraño amén: “*Que el cielo exista, aunque nuestro lugar sea el infierno*” Y concluye: “*Miró mi cara en el espejo para saber quién soy, para saber cómo me portaré dentro de unas horas, cuando me enfrente con el fin. Mi carne puede tener miedo; yo, no*”<sup>96</sup>.

Pese a que ni Perelló ni Brahms creen en Dios, ambos tienen tal sensibilidad, y poseen un sentido natural de lo religioso que justifica el profundo contenido de sus obras, capaces de emocionar y generar unas sensaciones, que otros artistas siendo religiosos, no lograrán jamás. Cuando una obra está hecha con las tripas, la verdad sale a la luz y convierte al arte, como dice Sedlmayr, en verdadero. Y llegar a la verdad absoluta es el sentido de lo sacro. El esfuerzo por bucear a través de su yo inconsciente de lo inconsciente colectivo de su grupo, por bucear por debajo del nivel normal de la conciencia humana, bajo la corteza de la conducta y el pensamiento convencionales, de analizar emociones, deseos, temores, fantasías, todo el material sensible, es, como dice Wordsworth, una experiencia dolorosa “*pues, a esa profundidad, la obra creadora sólo se cumple a costa de la angustia mental*”<sup>97</sup>. Ese esfuerzo introspectivo que solo puede hacerse en soledad, sólo están dispuestos a realizarlos unos pocos elegidos.

Parece que desde el periodo romántico, es común la opinión entre los artistas de que el dolor permite alcanzar un nuevo conocimiento de la realidad, algo que entraría dentro de la tradición del pensamiento cristiano. Dentro de eso que Mario Praz ha llamado “*la poética del sufrimiento*”, tenemos opiniones

---

<sup>95</sup> Véase De Chardin T. *El porvenir del hombre*, Taurus, Ensayistas de hoy, Madrid, 1964.

<sup>96</sup> BORGES, Jorge Luis, “Deutsches réquiem”. En *Obras completas*. RBA, Barcelona, 2005, p. 581.

<sup>97</sup> READ, Herbert, *Al diablo con la cultura*. Ahimsa, Madrid, 2000, p. 18.

como la de Byron que decía que el conocimiento es dolor, también Keats: *“Hasta que no sufrimos no podemos comprender”*<sup>98</sup>. Para Nietzsche: *“sólo el profundo dolor es capaz de consumir la liberación del espíritu”*... *“Crear, ésa es la gran redención del sufrimiento, así es como se vuelve más ligera la vida. Mas para que el creador exista son necesarios sufrimientos y muchas transformaciones”*<sup>99</sup>.

Como subraya Alfredo De Paz: la enfermedad era para los románticos *“la negación de lo establecido, de lo normal, de lo razonable, y llevaba consigo ese dualismo de vida y muerte, de naturaleza y no naturaleza, de vínculo y disolución que dominaba todo su mundo. Representaba la desvalorización de todo lo claro y duradero y respondía a la hostilidad Romántica a todo límite, a toda forma estable y definitiva. La idea de que el origen del arte había que buscarlo en la enfermedad, en la invalidez física y en la excitación nerviosa, procede claramente del romanticismo, así como la hipótesis de que la fuente de la creación artística se encuentra en las profundidades de la psique, en aquellos espacios misteriosos y oscuros donde el alma del artista se encuentra en comunión ideal con el mundo de los primitivos y de la infancia”*<sup>100</sup>. También la enfermedad proporcionará a Perelló diferentes perspectivas sobre sí mismo, nuevos puntos de vista sobre la existencia; por eso, igual que en su día Nietzsche, nuestro artista la considerará fuente de creatividad. Como Schumann, Hölderlin, Nietzsche, Baudelaire, Munch, Van Gogh, Conrad, Goya, Saura, o Tàpies, entre muchos otros creadores, la enfermedad situará a Perelló ante el enigma esencial de la condición humana, ante los límites de la razón, del dolor y de la vida. Aunque cuando ésta se vaya agravando y su capacidad de resistencia vaya mermando, se verá incapacitado para trabajar. Lo mismo que le pasó a Nietzsche, cuando la enfermedad le gana la partida, o a Schumann que en las fases de depresión era incapaz de componer.

Dibujar o escribir se convertirá una forma privilegiada de encontrar soluciones simbólicas a sus propias tensiones emocionales y, al mismo tiempo, en

---

<sup>98</sup> Cit. por GUILLÉN, Esperanza, *Retratos el genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Cátedra, Madrid, 2007, p. 248.

<sup>99</sup> *Ibíd.*, p. 250.

<sup>100</sup> *Ibíd.*, p. 251.

un ejercicio de control de sus impulsos más irracionales; al tiempo que la experiencia estética le ayudará a serenar su espíritu. Los problemas físicos contribuirán a generar en el artista una autorrepresentación de su propia condición, identificará la efervescencia de su fantasía con tensiones personales ocasionadas por sus males mentales o corporales. Será una especie de culto a su propio yo, a su propia imagen simbólica; a su alma hipersensible, como diría Eckhard Neumann.

Desde la antigüedad, como hemos subrayado, se había establecido una estrecha vinculación entre creatividad y enajenación, entre inspiración y locura, como conceptos que se unían en el artista, es lo que Demócrito y Platón llamarán “locura creativa”<sup>101</sup>. Pero desde el siglo XIX la locura y el dolor se convertirán en argumentos literarios, al tiempo que los propios artistas utilizaron el arte para canalizar sus propios padecimientos y tensiones psicológicas. Tobin Siebers escribe que “*los románticos subrayaron el sufrimiento del individuo como medio de establecer el derecho del individualismo a existir. Pero al identificarse con la víctima, allanaron el camino a una poesía del sufrimiento en que el aspirante a artista creía que el dolor y la marginalidad eran los requisitos del genio y del heroísmo*”<sup>102</sup>. Así la relación entre creatividad y locura se ligará a una imagen del genio como sujeto situado al margen de los usos sociales comunes, como marginado.

El “*Réquiem*” de Brahms concluye con las siguientes palabras extraídas del Apocalipsis de San Juan:

*“Benditos sean los que mueren en el Señor  
ahora y siempre.  
Sí, dice el espíritu,  
que reposen de sus fatigas, para que sus  
obras les sobrevivan”.*

Supone esta escultura de Perelló la total aceptación del destino de todo ser humano, aunque, por otra parte, se revela, de alguna manera, contra la muerte, eternizando su presencia, a través de su descendencia, de sus obras. Sobreviviendo éstas, siempre vivirá eternamente una parte del creador, la parte

---

<sup>101</sup> A Séneca le debemos la expresión: “*no hay grandeza imaginativa sin una mezcla de locura*”.

<sup>102</sup> *Ibíd.*, p. 244.

más importante, su espíritu. “Cada hombre -decía Picasso- nace de sus obras”. Como destaca J.L. Paniagua “El ser humano, al tomar consciencia de su finitud, tiende a dejar huellas imperecederas de su paso por la vida”<sup>103</sup>. Desde luego las obras hacen inmortal a cualquier artista, respecto a esto Aristóteles ya señaló que “lo inanimado se distingue de lo animado por vivir”, por no morir. Antonio Gala refleja muy bien el ansia de perennidad de la obra, que experimentan todos los artistas: “Lo nuestro es aquello con lo que nos relacionan nuestra inquietud y nuestra actividad creadoras. Lo que creamos, en un amplio sentido, es lo que nos importa u nos refleja. No por sus resultados –ni el fracaso, ni el éxito -, sino por sí mismo. Porque crear lleva en sí su propio gozo, su propia estima y su implicación en el mundo irradiante. Lo que define a un ser vivo es que vive, o sea, que transcurre y que se arriesga y que se reproduce en otro o en sus obras. No consintamos en morir –o en que nos maten- sin haber sido lo que nacimos para ser. Eso sería el más atroz de los suicidios”<sup>104</sup>. Así pues, más que como la evidencia del vacío que acecha a la vida, será la reafirmación de la esencia de la vida ante el vacío de la existencia. La angustia del ser-para-la-muerte se transforma en el ambiguo consuelo de morir-para-ser. Novalis afirmaba que la vida es el comienzo de la muerte, que existe por amor a ésta, y aquí se reclama algo parecido a eso que reclamaban los artistas del XIX, el acceso a la eternidad como meta redentora, porque el arte, como la muerte, es capaz de “transformar el tiempo en infinito”<sup>105</sup>.

Quizá esta actitud tenga algo que ve con la teoría, que sostienen algunos psicólogos, de que en la mente humana se dan dos impulsos de signo contrario: la voluntad de vivir y la voluntad de morir, y que la curva de la vida resulta de la lucha entablada entre ambos impulsos. Esta escultura podría contener ese conflicto, vida y muerte en un mismo gesto patético.

Hay además en la obra de Perelló La Cruz, otro detalle que nos acongoja, y es que su voluntad inicial era que está contuviera sus cenizas, una vez fallecido. Quería que se depositaran en sus manos, esas manos que eleva al

---

<sup>103</sup> Cit. por PANIAGUA TÉBAR, José Luis, *Amazonas y guerreros. Viaje interior ante el tercer milenio*. Temas de hoy, Madrid, 1994, p. 201.

<sup>104</sup> GALA, Antonio, “Camino de vuelta”, *El País de las tentaciones*, El País, Madrid, 1994, p. 110.

<sup>105</sup> GUILLÉN, Esperanza, *Retratos el genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Cátedra, Madrid, 2007, p. 284.

infinito, que se estiran para alcanzar lo inalcanzable. Este detalle nos ayuda a comprender la dificultad que encuentra este escultor para abordar sin tensiones este tema, el porqué el enfrentarse a este trascendente asunto le cuesta sangre y lágrimas. En los momentos más críticos de su existencia, se adentra en este proyecto con la esperanza de encontrar un poco de paz, de afirmar y reivindicar su existencia. Será a finales de los ochenta, al mismo tiempo que inicia sus Siete palabras, y unos años más tarde, en 2.002, ya en la recta final de su vida, tras el fracaso del proyecto museístico en Chiva, cuando empieza a sentirse morir.

Perelló concibe su último “*Réquiem*”, de 2.60 metros, cuando es más patente su soledad, su angustia vital; cuando su aislamiento, su automarginación, adquiere mayor crudeza. Decía Hauser que “*los románticos son desgarrados en todas sus direcciones. Echan de menos la cercanía y sufren por su aislamiento de los hombres, pero al mismo tiempo los evitan y buscan con diligencia la cercanía de lo desconocido. Sufren por su extrañamiento del mundo, pero aceptan y quieren este extrañamiento*”<sup>106</sup>. El mismo autor habla del concepto de “ironía romántica”, evidenciando contradicciones que si las analizamos bien no son tales, como, por ejemplo, se reivindica la verdad, a la vez que se afirma que el arte es autosugestión e ilusión y se define el arte como un “autoengaño consciente” si bien es chocante, no son incompatibles ambas versiones, pues, como veremos en el siguiente capítulo, el artista es capaz de conducirnos a la verdad a través de la ilusión. Otra de esas aparentes contradicciones que se le puede objetar, sería el hecho de que siendo un movimiento esencialmente burgués se rebela contra la burguesía; pero ya hemos hablado del desencanto que invade a los intelectuales por el resultado de la revolución burguesa y las consecuencias de la industrialización. Así mismo, también llama la atención como esta corriente lleva al extremo el individualismo, la subjetividad más absoluta mientras que propugna un arte social. Pero también hemos aclarado que la introspección no significa aislamiento. Al fin y al cabo, como dice Vygotsky: “*El arte es lo social en nuestro interior, e incluso cuando su acción la lleva a cabo un individuo aislado, ello no significa que su esencia sea individual.... Lo social*

---

<sup>106</sup> HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte* (Vol. II). Guadarrama, Madrid, 1969. p.361.

*también existe cuando sólo hay una persona, con sus experiencias y tribulaciones individuales. Por ello la acción del arte ha de realizar la catarsis y arrojar dentro de esa llama purificadora las experiencias, emociones y sentimientos más íntimos y trascendentes del alma, es una acción social*<sup>107</sup>.

Así pues, también nos resultará una ironía la presencia de esa aparente contradicción, por otra parte, tan humana, en Perelló. Un hombre que clama por su derecho a la soledad, de forma tan manifiesta como lo hizo Oteiza<sup>108</sup>, y sin embargo, esa soledad le trae desazón. Nos resulta irónico todavía más si tenemos en cuenta sus dotes de gran conversador, su afabilidad y buen humor, como deja constancia su compañera de promoción y amiga Sol Giner: “*Aunque proclive a disquisiciones profundas sobre todo lo importante de la Vida, Arte, Religión, problemáticas del ser humano-social..., poseía una brillante vena humorística, que hoy perdura reavivando con su chispa, cualquier parecer anodino, haciéndonos sonreír con su ironía, un poco más inteligentemente, a los demás*”<sup>109</sup>. Y añade “*Nada más lejos de mi intención que usar cualquier “botafumeiro” que moleste a su carencia de vanidad o de falsa humildad: Ante su noble honestidad, solo cabe la sinceridad más pura, tan excepcional como su personalidad, fuera de lo común*”<sup>110</sup>. Otra ironía sería como aúna ese sincero afán de anonimato, con una profesión que, cuando se convierte, como en su caso, en una auténtica forma de vida, sólo puede ocasionarle eternidad, inmortalidad, infinitud. Si bien, hay que tener en cuenta que esa exigencia de soledad la concibe más que como un logro personal o egoísta que le puede aportar agrado o equilibrio, como una cuestión profesional fundamental que puede aportar beneficio a su trabajo, a su obra, que es lo que verdaderamente le importa y a la que se entrega con pasión. Será más un sacrificio que un goce, un ejercicio de voluntad. Respecto a esta cuestión Nietzsche, en “*Más allá del bien y del mal*”, subrayó: “*El más grande será el que pueda ser más solitario, el más oculto, el más*

---

<sup>107</sup> VYGOTSKY, Lev, *Psicología del arte*. Paidós, Barcelona, 2006, p. 304-305.

<sup>108</sup> En un Cartel aviso en el portal de su caserío en Alzuza (Navarra) se podía leer: “*¿Puede vivir un hombre aislado?... Yo sí. Por favor, no me visite, no me entretenga, no me distraiga, no quiero ver a nadie*”.

<sup>109</sup> GINER, M<sup>a</sup> Sol y otros, *Las siete palabras según Perelló La Cruz* (catálogo). Ajuntament de Nules, Nules (Castellón), 2004, p. 13.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

*divergente, el hombre más allá del bien y del mal, el señor de las virtudes, el sobrado de voluntad*<sup>111</sup>.

Rilke aconsejará: “*recógete en ti mismo y sondea las profundidades de donde surge tu vida...ama tu soledad y soporta con armoniosos lamentos el dolor que ella te cause*”<sup>112</sup>. También Wordsworth destacó que: “*La poesía nace de la emoción evocada de recogimiento*”<sup>113</sup>. También Madame de Staël apostó porque la creación fuera solitaria y reflexiva, también sincera; un precepto romántico que esta autora considera se ha heredado del arrepentimiento cristiano y la costumbre de replegarse continuamente sobre sí mismo. Una tesis que compartirá Vigny: “*La novela íntima moderna ha nacido del cristianismo, porque el cristianismo ha engendrado la confesión, el examen detallado de sí mismo, el análisis del corazón*”<sup>114</sup>. Esta condición de solitario, que envuelve a los grandes artistas, es compartida tanto por Brahms, como con Perelló (podría extenderse, también a Marco), ambos jamás se casaron, por ejemplo.

Pero no serán esas las únicas afinidades que compartirán, desde las más anecdóticas como su barba y cabello largo o sus ojos azules, su origen humilde, su reconocido amor por la naturaleza, o su devoción por el piano (Perelló soñó siempre con ser un gran pianista como Brahms); a otras más decisivas como su excepcional y prematuro talento, su influencia romántica, ya insinuada, su gran exigencia artística (ambos rompían las obras que no creían de un nivel digno), su pasión por el trabajo disciplinado (en el que creían más que en la “inspiración”), o su profundo conocimiento de la técnica a la hora de materializar sus composiciones, cada uno en su campo.

También es notoria la “modernidad” de sus obras, situando a cada uno en su época, evidentemente y entendiendo el concepto de “moderno”, como lo hacía Baudelaire, que lo relacionaba con lo romántico, es decir: el reflejo de la

---

<sup>111</sup> Cit. Por GUILLÉN, Esperanza, *Retratos el genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Cátedra, Madrid, 2007, p. 206.

<sup>112</sup> Cit. Por READ, Herbert, *Al diablo con la cultura*. Ahimsa, Madrid, 2000, p. 18

<sup>113</sup> *Ibíd.*, p.15.

El mismo autor insistió en que “*en tan hermético encierro, el poeta no puede ser el “hombre que habla a otros hombres”*”, algo que se contradice con la actuación tanto de Perelló, como de Marco donde, como hemos visto, el enclaustramiento, no significa desapego

<sup>114</sup> SOLANA, Guillermo. “El romanticismo francés. El monólogo absoluto”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004. p. 309.

intimidad, la espiritualidad, el color, la ambición de infinito, etc., expresados por todos los medios que poseen las artes. Así, por ejemplo, no se puede considerar a Brahms un músico conservador, pese a que para algunos de sus contemporáneos encarnó el ideal de una música continuadora de la tradición clásica y de la primera generación romántica, opuesta a los excesos y las megalomanías wagnerianas. Como bien demostró en las primeras décadas del siglo XX un compositor como Arnold Schönberg, la obra del maestro de Hamburgo se situaba mucho más allá de la mera continuación de unos modelos y unas formas dados, para presentarse cargada de posibilidades de futuro. Su original concepción de la variación, por ejemplo, sería asimilada provechosamente por los músicos de la Segunda Escuela de Viena. Las mismas posibilidades se advierten en la obra del escultor, que aunque utiliza técnicas y “sigue” reglas “tradicionales”, su obra se aleja de lo académico y, como la del músico, muestra una gran y sugerente libertad creativa, elevándose por encima de cualquier clasificación, medio o movimiento.

En su obra, se impone la dimensión moral y refleja y transmite las percepciones, el sentir, la tensión espiritual, las incertidumbres del hombre de su tiempo, algo absolutamente romántico, pues como señala Solana “*lo romántico será lo que satisfaga las exigencias del presente*”<sup>115</sup>.

*“Rabío contra mí mismo pues me es prohibida otra heroicidad. Amo lo absurdo, lo inútil, lo imposible, lo loco, lo exagerado, lo tenso, porque me amenazan, porque clavan espinas en mi carne”*<sup>116</sup>. Verhaeren.

---

<sup>115</sup> *Ibíd.*, p. 305.

<sup>116</sup> Carta de Verhaeren a Odilon Redon.



## 2.2. Lo auténtico.

“*La escultura hace ver la ausencia de sentido que habita en el corazón de lo sensible*”<sup>1</sup>.  
Marcel Paquet.

Por otra parte, un aspecto de la personalidad de ambos que llama poderosamente la atención, parejo a esa huida hacia su interior, es, como hemos insinuado, su negativa a entrar en los circuitos comerciales, su rechazo al mundo de las vanguardias de moda, y del esnobismo de las grandes galerías de arte. En ambos casos, durante años, sólo han mostrado su obra públicamente en escasas ocasiones. Algunas más en el caso de Marco debido a que sus ingresos han procedido exclusivamente de su trabajo artístico. Eso sí, ha expuesto muy poco y sólo en aquellas galerías que no le han puesto ningún tipo de condicionamiento que pudiera alterar el espíritu y la calidad de su producción.

Perelló, dedicado a la docencia, no sólo se ha negado a exhibir su obra, tampoco ha querido venderla. Para él deshacerse de sus criaturas era algo impensable, pues humildemente manifestó en alguna ocasión: “*al margen de que mis esculturas sean buenas o malas, son como hijos para mí, con todas sus carencias e imperfecciones y representan un trozo de mí*”<sup>2</sup>, por eso decidió proponer en 1995 al Ayuntamiento de Chiva la creación de una Casa-museo en este pueblo, con el único fin de la conservación de su obra una vez él hubiera desaparecido. Por eso decide donar todo el grupo de *Las siete palabras* al Museo de Medallística Enrique Giner de Nules en el 2003 y tras fracasar el primer proyecto, dona toda su obra al segundo museo. Se podría decir que este espíritu romántico, esta intencionalidad tan sana, tan fuera de lo normal, esta autenticidad, a mi entender, podría entrar dentro de lo que se consideraría una ética religiosa. Esta sinceridad, se ve reflejada en el lenguaje artístico de los dos artistas; prefieren no abordar un tema de encargo, si para ello tienen que traicionar a su temperamento. De ahí la autenticidad que respiran sus obras.

Cuando otros se suben al carro de las vanguardias de moda, convertidas poco a poco en Academias, con afán mercantilista, ellos se mantienen fieles a sí mismos, continuando siempre en su línea, a contracorriente. Podríamos decir, pues, que gran parte de sus compañeros no se plantean una ética tan exigente, no se guían por una normativa tan rígida, sino que faltos de sinceridad, pensando más en la clientela que en

---

<sup>1</sup> Paquet, Marcel, *Zúñiga. La abstracción sensible*. Del Equilibrista. Mexico, 1989, p. 72.

<sup>2</sup> Véase Revista *La Tierra*. Nevada Comunicación, n° 47, Buñol (Valencia), 2000, p. 20.

la obra, cambian de estilo, cambian sus formas según la demanda, esto lo vemos claro en su evolución. Por ejemplo, en la época de los sesenta, vemos a muchos escultores de los más influyentes haciendo una escultura en la línea de lo figurativo para el clero, que es quien paga, con el fin de ubicarla en las iglesias de nueva planta (256), y unos pocos años más tarde pasan a realizar algo completamente diferente, una escultura abstracta, repitiendo todos prácticamente los mismos motivos, con el fin de agradar a sus nuevos mecenas, los bancos y grandes empresas, que quieren dar una imagen de modernidad.

Actualmente el arte, siempre reflejo de la sociedad, se ha convertido irremediabilmente en un valor de cambio, en una mercancía más, como han denunciado diferentes especialistas. Es patente el proceso de cosificación de la sociedad, el reinado de las cosas sobre la vida, que denuncia Adorno o Lévi-Strauss, y la forma mercancía impregna toda la cultura, por supuesto, también el arte. Uno de los principales marchantes neoyorkinos ha confesado *“Los coleccionistas dominan completamente el mercado. Hacen y deshacen modas en una carrera desesperada hacia lo nuevo, siempre a la búsqueda de nuevos artistas a los que compran en sus comienzos y evitan así pagar el precio que tendrán dos o tres años más tarde, cuando todo el mundo los quiera y ya no tengan nada que vender”*. Otro conocido comerciante, Alex Rosemberg, ha manifestado que *“los poderes fácticos, la gente que pagaba a los escultores, eran los bancos, los propietarios de los grandes edificios. Era importante para ellos demostrar al mundo que eran cultos y una de las formas era comprando arte”*<sup>3</sup>.

Antonio y Vicente se han negado a entrar a ese mundo en el que según Victoria Combalía, *“priman el simulacro y los intereses extraartísticos”*<sup>4</sup>. Un sistema mercantil que han intentado eludir algunos artistas, valiéndose, como dice Cynthia Freeland<sup>5</sup> de formas alternativas como el arte de la performance y el de la instalación que rechazan el sistema de galería<sup>6</sup>. Sin embargo la mayoría de estos caen atrapados en las redes del

---

<sup>3</sup> Véase Henry Moore, *Esculpiendo una reputación. Segunda parte 1945-1986*. Realizado por la BBC, y producido y dirigido por James Runcie, 1998.

<sup>4</sup> COMBALÍA, Victoria, *Comprender el arte moderno*. De Bolsillo, Barcelona, 2003, p. 13.

<sup>5</sup> FREELAND, Cynthia. *Pero ¿Esto es arte?* Cátedra, Madrid, 2003, p. 120.

<sup>6</sup> Como ha dicho Bozal *“A lo largo de los años cincuenta y, sobre todo, en los sesenta, los artistas se plantearon la necesidad de escapar de esta situación. Lo hicieron de maneras diversas: creando sistemas alternativos de difusión; rompiendo los límites establecidos para el objeto artístico, incluso diluyendo el objeto en “acciones”, “intervenciones”, etc.; acentuando de forma radical –intolerable para la sociedad establecida- el contenido político; alterando los parámetros de valoración de lo artístico introduciendo, por ejemplo, lo no artístico en la obra, los materiales pobres y de desecho, reproduciendo las imágenes de los medios de comunicación de masas, etc.-; sirviéndose de procedimientos industriales de reproducción –múltiples, serigrafías, etc.- que desbordaran los límites de la producción artesanal...”*. Y añade: *“Todos estos recursos ofrecían una doble faz, característica de la vanguardia contemporánea:*

sistema una vez han logrado la fama, como Basquiat o Barry McGee. Hemos visto como sucumbirán a sus “encantos” grupos como los CoBrA, que en un principio intentarán intervenir en la configuración del mercado, al que entiende como factor decisivo en la alienación artística; incluso algunos integrantes del colectivo conceptual que tuvieron alguna polémica sobre este tema con Tàpies en el setenta y tres<sup>7</sup>. Sobre esta cuestión insiste Simón Marchán cuando muestra la forma con que Saatchi, maneja a su antojo el mercado introduce a mediocres artistas, introduciendo “productos” nuevos o raros, aunque sean absolutamente banales para su provecho, como hemos insinuado anteriormente<sup>8</sup>.

Su actitud, de espaldas a la reificación de la cultura, a las estructuras de dominación, contrasta mucho con la de estos artistas “famosos” a los que la sociedad rinde un falso culto, de la misma forma que se lo rinde al dinero. Nuestros artistas dan la espalda al foro, en pro de su trabajo creador, rechaza el oficio de relaciones públicas, como promotores de sí mismos, que es la principal tarea de muchos artistas mediocres que abundan en el panorama contemporáneo, trayéndoles sin cuidado, medallas, premios y exposiciones. Todo ello para preservar la independencia de un proceso artístico que se confunde con su propia trayectoria vital. A este respecto, el escritor Ricardo Signes señala respecto a Perelló La Cruz: *“Que extraña perversión ésta, en los tiempos del arte como mercadería, la de aquel que voluntariamente le da la espalda al foro, rechaza convertirse en promotor de sí mismo y le traen al fresco medallas, premios y exposiciones. Más extraña aún cuando no es por desdén ni por resentimiento, sino por necesidad de preservar la independencia de un proceso artístico que se confunde con la propia trayectoria vital. Que misterio para tanto buitre del curriculum,*

---

*por una parte, pretendían romper el marco de la institución arte tal como habitualmente se había configurado; por otra, sustituían el trabajo artístico especializado –en una especialización cuyas pautas la tradición había fijado– por un trabajo libre al que todos podían tener acceso. Al margen de que alcanzaran o no ambas pretensiones, parece claro que, al menos, sí se amplió de manera considerable el ámbito de lo tenido por estético y se alteraron los cánones del lenguaje artístico. Ni que decir tiene que la crisis de la vanguardia supuso también una crisis de todos estos planteamientos”* (Bozal, Valeriano. *Estética y marxismo*. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004, p. 171.

<sup>7</sup> Véase MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal, Madrid, 2001, p. 426 a 432.

<sup>8</sup> Como subraya Lyotard: *“nada le impide a la clase dirigente el darse la revolución cultural como espectáculo”*. Juan Manuel Bonet añade *“sobre todo, cuando por otra parte los mecanismos de control respecto a la comunicación de masas se han reforzado”* (También Juan Manuel Bonet destacará el papel de la industria cultural para modelar el comportamiento de las masas y el papel de los medios de comunicación como mecanismos de control y alienación utilizados por el sistema. Véase Bonet, Juan Manuel. “Notas sobre las nuevas corrientes artísticas y su inserción social”. En AGUILERA CERNI, Vicente y otros, *El arte en la sociedad contemporánea*. Fernando Torres, Valencia, 1974, p. 231).

tanto caimán del puntito y de los méritos, para tanto capitán araña e hijo de la subvención. Y sin embargo está cerca de nosotros, ahí mismo, en los alto de la loma del castillo, junto a la ermita, en Chiva, su nombre es Vicente Perelló...” y continua “En nuestro patrimonio nacional, en el que tanto abundan los artistas mediocres, pero excelentes relaciones públicas, Vicente Perelló es rara avis”<sup>9</sup>. Cuando escribe sobre Marco, Wenceslao Rambla, también hace mención a esta cuestión señalando que: “Muchos han sido los compañeros –algunos desaparecidos o difuminados en su carrera. Otros potenciados y reconocidos- que se adscribieron en una época al lenguaje, no tanto a su filosofía- expresionista; pero pocos han mantenido como Marco la genuina lozanía de sus planteamientos, su resistencia a subirse al carro de la moda, el universo de figuras –personajes y acciones- tan compacto y sin fisuras como su misma persona. Es cierto que es consciente de ello (“La evolución de su obra no ha supuesto nunca una ruptura, sino que ha sido una evolución lenta, consecuencia de una maduración de ideas, de la forma de emplear la materia y la pincelada”)<sup>10</sup>. Y es que muy pocos son los artistas que han renunciado a entrar en los círculos artísticos en pro de su trabajo creador.

Como hemos dicho, es al acabar los estudios cuando Perelló se enfrenta con la más cruda realidad, como Don Quijote, “símbolo trágico de la fuerza de la realidad cuando se la intenta combatir con el ensueño y el deseo”<sup>11</sup>. El punto crítico en el caso de Marco será, pocos años más tarde, el año setenta y tres; justo cuando podían haber vivido su ideal, se les obliga a vivir unas circunstancias que se van volviendo poco a poco en contra suya y que, progresivamente, les van decepcionando. Es cuando cae definitivamente desilusionado de un cambiante mundo artístico. Es entonces cuando se da cuenta de que su ética le impide entrar en ese mundo de chanchullos, vivo reflejo de nuestra sociedad. En ese “mundo de la farsa en que hoy vivimos, de una superficialidad jamás soñada; prepotente, de un consumismo dirigido; de un convencionalismo etiquetado interesado y vulgar...” del que habla el profesor J. H. Verdú<sup>12</sup>. Se opone a las ideas del marchante personificadas en Kahnweiler, calificado por Pierre Assouline como “el más grande” de estos mercaderes de arte, que apunta “... La pintura es una

---

<sup>9</sup> SIGNES, Ricardo, “Vicente Perelló”. *La Tierra*, nº 6, Buñol (Valencia), p. 27.

<sup>10</sup> RAMBLA ZARAGOZÁ, Wenceslao, *Seis poéticas figurativas en la plástica de Castellón (1955-85)*. Diputación de Castellón, Castellón, 1990, p. 162.

<sup>11</sup> PANIAGUA TÉBAR, José Luis, *Amazonas y guerreros. Viaje interior ante el tercer milenio*. Temas de hoy S.A., Madrid 1994, p. 107.

<sup>12</sup> VERDÚ CANDELA, José Hilarion, Prólogo catálogo *Exposición Homenaje a Amparo Moliner*. Círculo de Bellas Artes, Valencia, 1992.

*mercancía como otra cualquiera. Tiene un precio según el favor de que goce su autor*”<sup>13</sup>.

Gustavo Torner, también ha reconocido el nexo actual entre obra de arte y mercancía ligada a la economía: “Es decir, por un lado el arte antes era obra de arte y ahora, como dice Robert Hughes en Time: “*ha pasado de ser obra de arte a ser tesoro, es decir, dinero. Si antes se hablaba de “belleza”, ahora se habla de “precioso” que, según dice el Diccionario de la Academia, significa “de alto coste”, y, claro, es otra cosa (...)*”<sup>14</sup>. Autores como Morgan han llegado a hablar del “*final del mundo del arte*” debido al triunfo de la arbitrariedad y el dinero como lógica determinante del mundo del arte.

Para no tener que variar su forma de hacer y de actuar Vicente decidirá dedicarse a la enseñanza, una actividad que según él no es vocacional, sino “*un mal menor*”. Ya que no puede vivir de la escultura sin traicionar su ética, por lo menos la docencia le permite comer y disfrutar de bastante tiempo para paralelamente poder desarrollar su obra escultórica. Pese a ello, a esta actividad también se entregará desde un principio en cuerpo y alma, como solo sabe hacerlo. Este trabajo pues le permitirá, en un futuro, poder dedicarse con entera libertad a la escultura, sin ninguna presión, sin convertir sus obras de arte en un producto más, sin tener que otorgar ninguna concesión a nada ni a nadie.

En el caso de Marco, decidirá recluirse en su estudio de Alquerías, trabajando en completa soledad. Saliendo puntualmente para mostrar su producción, en salas poco conocidas y prácticamente en familia. Ha vendido su obra para poder subsistir en su propio estudio, a unos pocos clientes-amigos que si bien han sido escasos (debido a las especiales características de sus obras)<sup>15</sup>, poco complaciente y capacitada para agradar, han sido muy fieles. De entre ellos predominan los médicos, unos profesionales que curiosamente, siempre han destacado por tener una especial sensibilidad hacia el arte, quizá por esa relación con lo humano, con el estudio de la naturaleza del hombre. Así nuestro pintor dirá: “*puede que mis cuadros sean pesimistas, si a la resignación y sumisión del pueblo agrario se le tacha de pesimista. Yo creo que no es pesimismo sino*

---

<sup>13</sup> Cit por ASSOULINE, Pierre, *En el nombre del Arte. Biografía de D. H. Kahnweiler*. B, S.A., Barcelona, 1990, p. 270.

<sup>14</sup> TORNER, G., “Meditaciones sobre la calidad”. En SAURA, Antonio y otros, *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*. Mondadori, Madrid, 1990, p. 142.

<sup>15</sup> En una entrevista dirá respecto a esta cuestión: “...*En la exposición del Ateneo Mercantil de Valencia he obtenido una buena crítica. Los visitantes elogiaron mucho las obras; pero a la hora de adquirir dijeron “no”* (Cit. por R.R., “Entrevista”, *Burris-ana*, Burriana, 1964).

*abatimiento, sumisión y resignación lo que se respira en el campo. ... Mi obra me ha costado mucho introducirla. El círculo de mis adquirentes es bastante reducido; generalmente son amigos y algún sector con inquietudes sociales. Paradójicamente son casi todos, médicos, farmacéuticos, aparejadores y arquitectos (jóvenes, por supuesto)... Yo conozco perfectamente el mundo de las galerías. Tengo el contacto justo para montar alguna exposición, porque creo que la obra artística debe divulgarse. La galería es un tinglado comercial como cualquier otro, sólo les interesan "firmas" aunque sea una pintura floja; es suficiente con que sea vendible.... La galería es como una bolsa de arte, con sus jugadas de sube y baja; una verdadera desorientación para el profano de arte, con una "mercancía" en la mayoría de los casos, mediocre y decadente, para unos clientes fijos, en su mayoría burgueses. No existe crítica profesional constructiva y positiva en la pintura. No existe una censura oficial. Existe una censura creada por las propias galerías..."<sup>16</sup>.*

En realidad, la aversión de Marco hacia los críticos de arte, a los que Danto otorga un papel tan importante<sup>17</sup>, es manifiesta, aunque nunca le han tratado mal; tampoco son muy del gusto de Perelló. Y ésta postura que también es muy romántica la hemos podido ver en otros autores como Picabia<sup>18</sup> o Baudelaire que en un arranque de sinceridad, se reconoció como crítico dotado del arte de mentir. Para Marco, los críticos serán una tuerca más en el engranaje mercantilista, aquellos que justifican y venden el producto, así, nunca serán santo de su devoción para éste "enemigo" del sistema. Les tiene tan poca fe, como les tenía Gauguin o Mallarmé que decía: "*Un crítico: un señor que se mete donde no le importa*"<sup>19</sup>. En una carta a la artista Rosana Zaera, dirá: "*...¿Por qué Rossana, solemos recurrir a los poetas para confirmar sentimientos que compartimos?... Tal vez por el mismo motivo te hablé sobre los críticos de arte, afirmando que los únicos críticos válidos eran los propios artistas (sobre todo los poetas) ... porque son los que verdaderamente conocen el misterio de la creatividad y me refería a Baudelaire, Rilke, Rossetti, ... y me vienen a la memoria los pintores Kandinsky, P. Klee, Matisse, poemas de Miguel Ángel, escritos de Leonardo, las cartas*

---

<sup>16</sup> EQUIPO KUATRO, "Antonio Marco, pintor de sentimientos humanos", *c.q.d. Cómo podemos demostrar*. Universidad Politécnica de Valencia, Curso IV, nº 15, Valencia, abril-mayo-junio de 1974.

<sup>17</sup> Véase DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte*. Paidós, Barcelona, 1999.

<sup>18</sup> Éste no dudará en calificar al crítico como "un animal de ideas blandas", de la misma forma que Nietzsche le había llamado un "ser desheredado".

<sup>19</sup> GAUGUIN, Paul, *Escritos de un salvaje*. MCA, Valencia, 2001, p.113.

*de Van Gogh a su hermano Theo..., pienso también en A. Blok, Pasternak, M Tsvietáieva, Rimbaud, P. Salinas, L. Cernuda y tantos otros; tantos, tantos... ”*<sup>20</sup>.

Otro ejemplo significativo del papel fundamental del crítico en el seno del sistema del mercado lo vemos en la introducción del concepto de “Neoexpresionismo” en los ochenta, en España, como hemos visto, a rebufo de otros movimientos internacionales como la transvanguardia italiana o el Neoexpresionismo alemán, cuando críticos vendidos al sistema sacan de la chistera jóvenes artistas para darles proyección, poniendo de moda otra vez la figuración, como si desde años atrás, no hubieran habido artistas que vinieron practicando esta tendencia con total sinceridad, a contracorriente. Como otros artistas, también mostrará desde un principio su espíritu rebelde, al renunciar a practicar la abstracción, patrocinada por el régimen para intentar transmitir una imagen moderna de España.

Este afán por etiquetar, para animar al mercado, que vemos en ciertos críticos del régimen (de la dictadura del mercado) llega a límites escandalosos que rozan el ridículo, cuando por ejemplo Areán llega a catalogar doce variantes de la Nueva Figuración, como Magicismo surrealista, Realismo mágico, Neofiguración esquemática, Neofiguración de manchas fluctuantes, Fisiologismo y sociologismo,...”<sup>21</sup>. Llegamos a la conclusión de que *“la vanguardia es el mercado”*<sup>22</sup>.

Aunque son excepcionales, nuestros artistas no son los únicos que se recluyen voluntariamente. Por ejemplo me gustaría señalar otro también significativo, es el caso del pintor manchego Manuel Villaseñor, que permaneció más de veinte años alejado de los circuitos artísticos en parte por culpa de *“un sistema dirigista que decide en virtud del mercado lo que vale y lo que deja de valer, lo que se debe comprar y lo que se debe pintar”*. Y ha manifestado: *“yo nunca he pintado al dictado de las modas ni de las galerías. No estoy arrepentido de nada. Lo volvería a hacer de nuevo”*<sup>23</sup>. Por suerte, debido a este retiro, la obra de Villaseñor, al igual que la de Marco o Perelló, saldrá, desde luego, beneficiada. Aunque perjudicó su bolsillo, fué provechoso para su trabajo. Como apunta Rambla Zaragozá, en lo referente a Marco: *“de haber demostrado una actitud más dócil y condescendiente “con quien corresponda” probablemente su status*

---

<sup>20</sup> A. Marco a R. Zaera (Carta manuscrita), Alquerías del Niño Perdido, 17 y 18 de octubre de 1997. En VERDES, J. Luis, *Rosana Zaera, Vivir*. Ayuntamiento de Burriana, Burriana (Castellón), 3 a 30 de enero de 1998, p. 45.

<sup>21</sup> Véase AREÁN, Carlos, *Treinta años de arte español*. Guadarrama, Madrid, 1972, p.220.

<sup>22</sup> Cit. por MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal, Madrid, 2001, p. 304.

<sup>23</sup> GAUTHIER, André, *Beethoven*. Espasa-Calpe, Madrid, 1983, p. 61.

*económico y de prestigio social sería otro*”<sup>24</sup>. Aquí se ha cumplido lo que pronosticaba el estoico Juan de la Cruz “*El que de los apetitos no se deja llevar, volará ligero según el espíritu, como ave a la que no le falta pluma*”<sup>25</sup>.

Desde luego pocos sacrifican honores, fama y dinero para entrar en el mundo de la verdad, del silencio, en el universo del sentimiento y de la honestidad hacia uno mismo, es un sacrificio muy importante que se paga con la indiferencia de los demás, con el olvido, aunque entre sus compañeros siempre han tenido una gran opinión de su quehacer; en el caso de Marco, incluso también las instituciones de su tierra que siempre han contado con él, cuando han organizado exposiciones colectivas de importancia. Por supuesto, queda claro que para él el verdadero triunfo no tiene nada que ver con la gloria y la fortuna<sup>26</sup>. Esta es una actitud romántica: sólo el vencido puede alcanzar los laureles del éxito.

Así son muy pocos los que pertenecen a esta otra cara del arte, que huye de mercantilismos y mentiras, del servilismo al que nos conducen las modas, que se oponen frontalmente al espectáculo comercial de la impuesta fusión económica entre el arte, la moda y la publicidad. que no se pliegan al mercado, que resisten ante el imperio del dinero. Constituyendo un movimiento silencioso que frente a la deshumanización del arte actual denunciada por Ortega y Gasset, siguen reivindicando una insobornable sinceridad, siguen protagonizando sin alaridos una auténtica renovación del arte, del arte de la verdad.

Marco y Perelló se encuentran entre esos elegidos. Tanto uno como otro buscan la interioridad, la experiencia personal, las impresiones que las cosas producen dentro del espíritu y no que su obra sea más o menos original, ya que si la obra es sincera, la novedad y la originalidad profunda emergen por sí solas. Toda obra verdadera, es por sí misma original, ya que como señala el cardenal Gonzalves Cerejeira, patriarca de Lisboa, “*El artista verdadero no hace nunca una obra igual, aunque haga la misma cosa*”<sup>27</sup>. Como subraya Picabia: “*Los seres que poseen una verdadera facultad creativa sólo pueden expresarse a través de sí mismos. El oficio adquirido es tan sólo un medio para exteriorizarse de modo más completo frente a los demás. No necesitan buscar una personalidad, un nuevo procedimiento, una nueva representación: la novedad está en*

---

<sup>24</sup> RAMBLA ZARAGOZÁ, Wenceslao, *Seis poéticas figurativas en la plástica de Castellón (1955-85)*. Diputación de Castellón, Castellón, 1990, p. 162.

<sup>25</sup> DE LA CRUZ, Juan, *Llama de amor viva y Poesía espiritual*. EDAF, Madrid, 1994, p.189.

<sup>26</sup> Véase RILKE, Rainer María, *Augusto Rodin*. El Ateneo, Buenos Aires, 1947.

<sup>27</sup> GONCALVES CEREJEIRA, M., “Arquitectura y Liturgia. Pastoral sobre Arte sacro”. En PLAZAOLA, Juan, *Arte Sacro Actual*. Católica S.A., Madrid, 1965, p. 608.



*ellos, pues no hay ni arte nuevo, ni hombres nuevos, sino simplemente hombres que tienen el don de sentir, luego de expresar, lo que los demás no sospechan nunca en el ambiente vital. Esos hombres con antenas nos inquietan y nos atraen, entre ellos puede descubrirse el genio... el genio comete el error de manifestarse con una vida y libertad que asusta a los acostumbrados al invernadero*<sup>28</sup>. Evocará así la figura del genio que exaltó Kant, como esa especie de don natural, de facultad de las ideas estéticas, que tiene el sujeto, capaz de mantener la autonomía de la razón.

Para ambos el arte no será un ejercicio puramente formal o lucrativo, sino una aventura vital y profunda. Encerrados en un recinto cada vez más individualista, defendiendo su mundo, el mundo de la sensibilidad, contra el del snobismo y del comercialismo, ese del culto idolátrico que se otorga a los artistas “consagrados” por una propaganda mercantilizada. Se defienden trabajando con humildad y con la tranquilidad de quien no sirve al cliente, al dinero, a las modas que fomenta el mercado, que son pequeños cambios superficiales y que nada tienen que ver con la evolución del arte, a la academia, al vacío y al orgullo que se apodera, como he señalado, de ciertos artistas a los que la sociedad mercantilista eleva a la categoría de dioses; siempre en lucha por la búsqueda incansable de la verdad, como el Jaun de Alzate de Baroja. Esa verdad que desde Hegel<sup>29</sup>, ha sido una obsesión para el hombre romántico.

El clima de paz interior, de pureza y de verdad, es sin duda la mejor propedéutica para esa tensión de espíritu en que sólo es posible la creación artística, la que se necesita para enfrentarse con decisión al tema tratado. Un tema al que siempre son fieles, virtud que se conjuga con la sinceridad de la que hemos hablado y que tan patente queda en su obra. Decía Brassai sobre Picasso que era “*un pensamiento que jamás ha obedecido a lo que no fuera su propia y extrema tensión*”<sup>30</sup>, tampoco ellos traicionarán a su conciencia, sean las que sean sus circunstancias personales, tal y como se deja entrever en su trabajo y es que como señalaba Ortega y Gasset “*de cuando en cuando llega a la superficie de la conciencia la voz recóndita de nuestro fondo*

---

<sup>28</sup> Cit. Por BORRÀS, Maria Lluïsa (Reunión de textos, prefacio y comentarios), *Picabia. Escritos en prosa 1907-1953*. IVAM y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. Valencia-Murcia, 2003, p. 239.

<sup>29</sup> El mismo pensador alemán distinguirá entre el arte libre que se correspondería al arte practicado por nuestros dos creadores y el arte servil.

<sup>30</sup> Cit. por CARNERO, Guillermo, “Primitivismo, mirada infantil, nostalgia inaugural”. En BARAÑANO, Kosme de y otros, *El fuego bajo las cenizas (De Picasso a Basquiat)* (catálogo). IVAM. Generalitat Valenciana. Valencia, 05-05 a 28-08 de 2005), p. 77.

*insobornable*<sup>31</sup>. Siempre mantendrán los vínculos con la realidad, en compromiso ético, como dice el profesor Rambla, respecto a Marco: “*no se sube al carro de la moda o de nuevas tendencias porque carezca de resortes y capacidad, sino porque le resulta moralmente imposible*”<sup>32</sup>. Es inamovible su toma de posición moral y la asunción de aquel lenguaje que mejor le sirve, en su personal itinerario, para manifestarse así A. Gascó dirá de él, en 1988: “*...personalidad admirable y admirada que está por encima de tendencias e ismos, continuando en una línea que ha sabido hacer de un planteamiento ético un verdadero paradigma estético*”<sup>33</sup>. También cuando escribe, además de cuando pinta deja claro su pensamiento: “*... El arte abstracto tuvo su importancia en su día pero pronto quedó deformado debido al mundo sumamente subjetivo que lo inspiraba y a la gran cohorte de satélites que circulaba alrededor de los auténticos valores. En la actualidad, no veo la necesidad de un arte abstracto. Admiro a aquellos que crean un arte verdadero; por ejemplo, Víctor Vasarely es el pintor que más me ha impresionado en la actualidad, a pesar de su estilo puramente geométrico, tan diferente al mío. Admiro también a Francisco Mateos, Genovés, Solana, Vázquez Díaz, Zabaleta, Pancho Cossío, Francisco Bores, Juan Gris y como no!, Pablo Picasso*”<sup>34</sup>.

Por otra parte, el gran escultor contemporáneo Henry Moore, especializado en el motivo “Madre e hijo”, antes de aceptar el encargo de una “Madonna” tuvo que hacer múltiples experiencias, ordenadas -dice él- a convencerse de que podía sentir con sinceridad y realizar ese concreto tema sagrado<sup>35</sup>. Para Moore la Virgen con niño de la iglesia de San Mateo en Northampton “*es una de las esculturas más difíciles, un examen de conciencia que jamás había hecho*”<sup>36</sup>. La actitud de Perelló, por ejemplo, no difiere mucho de la de éste, uno de los más grandes escultores del siglo XX. Es incapaz de abordar una escultura sin tener un tema, necesita entrar en él y vivirlo, para a partir de ahí dejarse llevar por su propia sensibilidad. Es incapaz de adentrarse sin más en

---

<sup>31</sup> Cit. por BARAÑANO, Kosme de, “El fuego bajo las cenizas”. En De Barañano Kosme y otros, *El fuego bajo las cenizas (De Picasso a Basquiat)* (catálogo). IVAM. Generalitat Valenciana. Valencia, 05-05 a 28-08 de 2005), p. 51

<sup>32</sup> RAMBLA ZARAGOZÁ, Wenceslao, *Seis poéticas figurativas en la plástica de Castellón (1955-85)*. Diputación de Castellón, Castellón, 1990, p. 167.

<sup>33</sup> GASCÓ, Antonio, “Antonio Marco o el expresionismo de las íntimas tragedias del ser humano”. Castellón *Diario*, Castellón, 27-06-1988.

<sup>34</sup> EQUIPO KUATRO, “Antonio Marco, pintor de sentimientos humanos”. *c.q.d. Cómo podemos demostrar*. Universidad Politécnica de Valencia, Curso IV, nº 15, Valencia, abril-mayo-junio de 1974.

<sup>35</sup> Cit. por READ, Herbert, *Henry Moore. Sculpture and Drawings*. Londres, 1957, p. 25.

<sup>36</sup> Véase video *Henry Moore, esculpiendo una reputación. Primera parte 1898-1945*. Realizado por la BBC, producido y dirigido por James Runcie, 1998.

cualquier motivo, para hacerlo ha de sentirlo en sus propias carnes. Es como un actor que se mete dentro de su personaje, de ahí el esfuerzo tan agotador que le supone enfrentarse a cada obra. Como hemos visto, cuando esculpe o dibuja a una pareja de amantes es el quien ama, si esculpe a Jesucristo embriagado de dolor, es él quien sufre. Es una forma de entender el arte fuera de lo común, aporta su cuerpo al acto de crear, dejándose la piel día a día por ser sincero, por transmitirnos fielmente sus sentimientos. La forma de entender el proceso creativo por parte de nuestro escultor no puede ser más veraz, para él, éste es “*una especie de dura cohabitación con eyaculación de sangre, sudor y lágrimas*”. Así mismo, también es una concepción del arte muy alejada de la de muchos de los escultores “consagrados” que trabajan en un taller, ayudados por una legión de operarios, y que aunque conciben teóricamente la obra, apenas intervienen en el desarrollo de gestación de la misma. El arte así concebido se convierte en un proceso mecánico e industrializado, reflejo y víctima de la sociedad capitalista competitiva, alienadora y deshumanizada en la que nos encontramos<sup>37</sup>. Según Adorno o Horkheimer, este arte mercantilizado e ideológico de la “industria cultural” ha llevado a la “*atrofia de la fantasía*” y a la “*cosificación de las almas*”<sup>38</sup>, y lo diferencian del arte auténtico. Esta forma de producción industrial, está muy lejos de la verdadera naturaleza del arte, de ese proceso creador secreto, sincero y con una elaboración experimental y muy personal.

Nos encontramos pues ante dos creadores que son ejemplo del hombre dotado de una sensibilidad adelantada a su tiempo, con una invariable y rígida ética, capaz de crear formas que desde luego persiguen una nueva moral. Del individuo desalienado que huye del caos, de la confusión en el que se encuentra sumido el arte del fin del milenio, del mercantilismo, del industrialismo, de la contaminación de otros, de la reiteración incesante de motivos y formas que se da actualmente en un mundo preñado de ansiedad, lleno de fraude y mentira por doquier. Unos guerreros que se han liberado de toda servidumbre, de todo oportunismo que como nos dice el profesor José Luis Paniagua, aparta al hombre de la libertad<sup>39</sup>. Unos visionarios de mirada profunda, tan

---

<sup>37</sup> En relación a esto, aunque viéndolo desde otro prisma, y pensando en el receptor de la obra, Gillo DORFLES, en su libro *Las oscilaciones del gusto* (Lumen, Barcelona, 1974) dirá: “*el arte que sirven los medios mecanizados pierde buena parte de su valor precisamente por la falta de esa coparticipación mágico-ritual por parte del espectador, que siempre estaba presente en la recepción directa: en el concierto, en la iglesia*”.

<sup>38</sup> VILAR, Gerard, “La producción estética”. En XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003, p. 115.

<sup>39</sup> Véase PANIAGUA TÉBAR, José Luis, *Amazonas y Guerreros*. Temas de Hoy, Madrid, 1994.

profunda que ven más allá de lo que podemos ver los demás, y lo plasman en sus obras de un contenido espiritual tremendo y con un mensaje fraternal, sincero, cargado de referencias y de valores universales. Estamos ante un hombre nuevo, son ejemplo del creador que intenta escapar de la alienación del hombre actual, que se aparta del mundo para que su obra pueda existir. Un ser tan sobrenatural en los tiempos que corren que ha llegado a ser él mismo. Un artista en continua búsqueda de la “verdad” en todos sus sentidos. La verdad como equivalente de sinceridad, como coherencia, como profundidad, como esencia en el hacer y en el decir de las emociones humanas, del carácter humano, en definitiva, la verdad como valor para la humanidad.

---

“*Judas Iscariote*”. (Imagen nº 137. Marco)



“*Tembláis ante Cristo, sois todos muy buenos Jesuitas*”<sup>40</sup>. Picabia.

Esta obra de 1992 forma parte de un conjunto de trece óleos que componen su “*Apostolado*”, y que le sirven para, a través de las imágenes de los apóstoles y de Cristo, estudiar y dar forma a los diferentes caracteres humanos, algo que tanto obsesiona a nuestro pintor, pues, también en este caso, Marco humaniza las figuras, se centra en su aspecto humano y no en el divino, eliminando para ello, entre otras cosas los atributos que le identifican, como son la *bolsa* donde guarda las monedas que le pagaron por su traición, al entregar a Jesús, la  *cuerda* con la que se ahorcó tras su arrepentimiento o el  *nimbo negro*. Así para identificarlo le bastará con mostrar la singular expresión de su rostro, que se corresponde con su supuesto temperamento colérico e irreflexivo.

---

<sup>40</sup> Cit. por BORRÀS, Maria Lluïsa (Reunión de textos, prefacio y comentarios), *Picabia. Escritos en prosa 1907-1953*. IVAM y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Valencia-Murcia, 2003, p. 145.

Judas, el apóstol traidor, que ha pasado a ser arquetipo de la infidelidad, la perfidia y la avaricia, ha sido comúnmente representado con rasgos fisonómicos desagradables, cuando no repelentes, que hicieran sensible su bajeza moral. Marco lo representará de forma singular, donde es patente el énfasis y la deformación expresiva, con un gesto poderoso, con *ojos* enormes, al igual que sus otras facciones, y una *mirada* enigmática, misteriosa, enérgica y vigorosa. Esa intensidad se multiplica con el dinamismo de su pincelada inquieta. Parece como si el contenido interior intentara desbordar la forma, como si la vibración del alma agitara y convulsionara la forma, abriendo en ella profundas grietas espirituales. Como decía Von Jawlensky, expresionista cercano a Blaue Reiter, que sentía que “no era posible una gran pintura sin tener un fuerte sentimiento religioso” y que éste no podía representarse sino era a “través del rostro humano”: “a través de la mirada se accede a lo invisible”<sup>41</sup>, como en los iconos. Este pintor puede ser ejemplo de cómo sin llegar a la abstracción pura, pero con una gran estilización, como muestra en sus series de *Cabezas de santos y del Salvador*, *Cabezas abstractas* o *Meditaciones*, se puede lograr una imagen conmovedora, como las que Rouault, Nolde o Munch idearon para este género.

El espíritu de este hombre, quizá maltratado por la historia (pues al fin y al cabo sólo cumplió una misión para la que estaba predestinado y por la cual nunca fue condenado), lucha por mostrarse. La imagen turbadora del protagonista nos empuja a la reflexión sobre entelequia del destino, la quimera del pecado, la verdadera condición del hombre, el error de juzgar según las apariencias, de fiarse de los sentidos o de reprimir los impulsos más instintivos o primarios.

El aspecto descuidado del protagonista, con el pelo enmarañado y crespo, nos vuelve a remitir a la imagen del salvaje, del loco, ese que, como dice De los Santos, “junto con los primitivos o los niños constituye en realidad el estado de civilización más avanzado, ...”<sup>42</sup>. Ese aspecto salvaje es el mismo que vemos en el Cristo de “**La Iglesia crece a espaldas de Cristo**” (nº 84) de 1982, cuyo crítico mensaje es más que evidente, donde Jesús se convierte en el marginado, en el

---

<sup>41</sup> JOVER, Manuel, *Cristo en el arte*. Regina, Barcelona, 1995, p. 132.

<sup>42</sup> DE LOS SANTOS AUÑÓN, M<sup>a</sup> José, *Neoexpresionismo alemán*. Nerea, San Sebastián, 2004, p. 91.

excluido, en el proscrito que tantas analogías tiene con el artista romántico, por su capacidad de mediar, de servir de puente entre el grupo y lo inconsciente colectivo, por ser un buscador de verdad, por ser un ente creativo, hacedor; por su capacidad de raciocinio. Una capacidad que como lamentaba Blake podía ser peligrosa: “He aquí el espectro del hombre: la santa capacidad de raciocinio, en cuya santidad enciérrase el espanto de la desolación”<sup>43</sup>. Estamos otra vez ante la imagen romántica del artista proscrito, del marginado, de aquel que, como dijo Melchiori, “camina por la cuerda floja”<sup>44</sup> <sup>45</sup>. Judas se convierte en la imagen feroz que el sistema difunde del rebelde, del inconformista, el mismo sistema que crucificó a Jesús y falseó y dogmatizó su ideario, el que demonizó al buen Judas. La imagen del des-reificado que reclama la grandeza y la autenticidad perdidas, la utopía, la verdad. Al fin y al cabo, como señala Herbert Read: “Todo cuanto hay de valioso en la historia de la humanidad ha sido obra de los extremistas. De quienes creyeron en lo absurdo, se atrevieron a intentar lo imposible y, de cara a la reacción y a la negación, gritaron: Eppur si mueve!”<sup>46</sup>.

La Iglesia se convierte en ese eficaz estamento, aliado del poder que mantiene sumiso e ignorante al pueblo, como vemos en algunas de sus obras como “**Fervor y fanatismo**”, “**Penitente**”, “**Rutina**”, “**Carnaval de la realidad**”, “**Divina comedia**” o “**Gruta de la ignorancia**” (nº 25, 36, 35, 50, 11 y 34), entre otros, donde las viejas enlutadas se arrodillan ante un escenario natural, como es la cueva, la caverna, que se ha elegido históricamente como lugar misterioso, telúrico y sagrado por todas las religiones, también por la católica, teatro de apariciones, al igual que la montaña o el árbol, la caverna es un nexo entre un mundo y otro, donde Dios se manifiesta. De hecho vemos que existe una clara lógica religiosa en la distribución geográfica de las ermitas y santuarios. Gran parte de las múltiples apariciones marianas que acaecen en época colonizadora, entre los siglos XIII al XVII en Valencia, se darán en una gruta en el monte, y un gran número de ellas, como la Morenica de Chiva, la Mare de Déu de Montiel

---

<sup>43</sup> Cit. Por READ, Herbert, *Al diablo con la cultura*. Ahimsa, Madrid, 2000, p. 179.

<sup>44</sup> *Ibíd.*, p. 178.

<sup>45</sup> Se refiere el especialista al precario equilibrio mental en que se encuentra el artista, con una personalidad, como dijo Wordsworth, dividida, entregado a su yo subjetivo, rehuyendo a la sociedad, incapaz de acallar la voz que surge en la profundidades; pero a la vez dotado de la capacidad para reprimir ese conflicto antes de que se convierta en neurosis.

<sup>46</sup> READ, Herbert, *Al diablo con la cultura*. Ahimsa, Madrid, 2000, p. 166.

de Benaguasil, la Virgen del Remedio de Utiel, la Mare de Déu de Vallibana de Morella o la Mare de Déu del Castell de Agres, son encontradas por pastores, habitantes por lo general de terrenos montañosos.

La *caverna* se ha asimilado desde siempre a la matriz femenina, como origen, gestación, tanto de los aspectos espirituales o mágicos, como lugar idóneos para los ritos de iniciación, de renacimiento o regeneración, lugar de salvación y sabiduría, pero también, como en el mito platónico, puede significar un mundo de apariencias engañosas que es preciso abandonar para alcanzar el conocimiento verdadero, las *Ideas*, como en este caso reivindicaría Marco. Puede ser lo amenazador, el abismo, la morada de los monstruos, también del dogma eclesiástico, una ortodoxia que tanto oscurantismo, atraso y terror ha generado. Es patente este simbolismo en su dibujo “*Habéis hecho de mi templo una cueva de ladrones*” (nº 55) de 1979, de evidentes analogías con el cuadro “*La expulsión del templo*” del Greco, donde la crítica al perverso estamento eclesiástico es demoledora. Jesús golpea con su azote de cordeles a esos que convierten su casa de oración en un mercado, una crítica indirecta también a la impune mercantilización de todo, en esta sociedad, hasta de lo más sagrado, ¿el arte?

También hay una crítica explícita a la institución eclesiástica en su óleo “*Hastío*”, en el que aparecen varios monjes adorando una efigie de Jesús que nos recuerda la tabla del Cristo muerto de Hans Holbein. Están velando su cuerpo eternamente inanimado, a la *luz* de una *vela*, en la *penumbra*, tenemos varios monjes de rostro compungidos, cuyo hábito oscuro contrasta violentamente con la blancura del cuerpo de la estatua. Como si el autor quisiera subrayar la diferencia entre la luz, el calor de la llama, que emite la vela, que además de un símbolo fálico, vendría a significar la elevación del espíritu, la regeneración, la purificación, la pasión, la inmortalidad, la verdad; frente a la lóbreguez, el tedio y la ignorancia. También nos recuerda el autor en éste óleo el provecho que del innato miedo a la muerte del ser humano, han obtenido las religiones tradicionales. Una obsesión, una “*Angoisse*” existencial que Mallarmé escenifica en uno de sus poemas: “*Huyo desecho, pálido, obsesionado por mi mortaja, / con miedo de morir cuando me acuesto solo*”. Sólo esa creencia alucinatoria en otra vida, en el más allá, aliviará su angustia vital y le dará fuerzas para elevar su



espíritu y morir dignamente, también, se supone, que para vivir, aunque esto es difícil con la permanente amenaza de represión, dolor y la muerte que exhibe la ortodoxia católica en sus imágenes.

Precisamente un cirio, también es el elemento simbólico que vemos en otras obras como *“Penitente”*, *“Farsa”* o *“No se puede ocultar el sol con la luz de una vela”* (nº 36, 109 y 110), que le sirve para criticar la manera en que, con su dogma, intentan ocultar otros aspectos de la vida más radiantes, que ellos rechazan, condenan y crucifican. Podrían tener ambos pues, significado análogo, la crítica feroz a aquellos que forman y sostienen el estamento eclesiástico, que, opuestamente al artista, dedican su vida a la contemplación, en lugar de a la acción. A aquellas criaturas medrosas, que eligen la reclusión en sectarios y excluyentes muros, que se reúnen en rebaños amedrentados como los animales cuando se sienten amenazados, pues tienen miedo a la libertad, a la vida, al contrario que el artista, como refleja en otros dibujos como por ejemplo en *“Como una piña”* o *“Guardan el tesoro de su castidad”* (nº 85 y 86), de 1982. El miedo a la vida convierte al hombre en sombra enclaustrada y flagelante que vaga errante por pasillos sombríos de clausura, que son monstruosos sepulcros. Critica a estas milicias “grises” de Dios, por fomentar la superstición y el miedo, por dar la espalda a la vida, y también como se ve claramente, en otras obras como *“Monjas”*, *“Monjes”*, *“Meditación práctica”* (nº 26, 13 y 27), *“Mas bien tiene frío”* o *“Termitas”*, aun más irónicas acomete contra la vida monacal y contemplativa, por su apatía, su inactividad en el retiro, su ociosidad, su comportamiento como verdaderos parásitos, incluso critica también en su frenética dinámica la intromisión en los asuntos ajenos, su doble moral, como vemos en *“Lenguas de doble filo”* (nº 38), de 1972, donde muestra como, pese a haber hecho voto de silencio, pese a su virtual sordina en asuntos mundanos, calumnian, comadorean y despellejan, a todo aquel que no comulga con sus ideas; intrigan y conspiran en asuntos sociales o políticos que no son de su competencia; censuran, excomulgan y condenan. Incluso en un apunte satírico, donde escribe: *“Entre marido y mujer nadie se debe meter”*, cuestiona nuestro pintor ese sacramento espía de la confesión. Un apunte que nos recuerda la serie

*Curas* de Saura, un pintor anticlerical como lo fue Goya, que también abordaron, desde diferentes perspectivas el tema religioso.

Pero es todavía más “cruel” en su reproche cuando ataca a la cúpula de la jerarquía. Así en obras como *“La Iglesia crece a espaldas de Cristo”*, o *“Espinas y pedrería”* (nº 84 y 87) pone en evidencia a una institución que nunca ha predicado con el ejemplo, siempre aliada a los poderosos, como muestra en sus dibujos *“Buenas relaciones las hubo y las hay II”*, *“Buenas relaciones las hubo y las hay III”*, *“Guiñol”* (nº 9), o *“El Hacha del rencor”* (nº 32), siempre acumulando riquezas y autoridad, pese a la pobreza y humildad que predicán, siempre al lado de los torturadores, en lugar de con las víctimas, siempre ocultando y nunca desvelando, saltándose uno tras otro, los mandamientos cuyo cumplimiento a los demás prescriben. Sobre esta terrible alianza, Otto Muehl ha escrito: *“El estado y la religión son cómplices. El estado tiene la necesidad de la religión para dominar a los explotados en el más allá. La religión tiene necesidad del Estado, ya que debido a la devastación de la vida, se vuelve necesario el reino de los cielos. La religión tiene éxito allá donde reina la miseria. Pero hay personas que no pueden llegar a dicho reino de los cielos, son los héroes que se sacrifican por “buenas causas”: los terroristas suicidas. Más allá la vida se vuelve insostenible, se empieza a morir...”*<sup>47</sup>. Jesús será víctima de ese complot, tal y como lo entiende Marco, su cristo muerto que aparece en este óleo, es la imagen de ese hombre de carne y hueso, humano y profundo, que ama la vida y el mundo, se consagra a él y acepta, de forma valerosa, el martirio. Se entrega a la causa más justa, confiando en que, aunque muera, sobrevivirá su espíritu, la esencia de su predicación. Encomienda, en un último esfuerzo, el alma de su doctrina a su padre, a todos los hombres, con el ánimo de que ésta resurgirá con fuerza y su inmortal mensaje triunfará. Jesús deja de ser materia como la cera de la vela, y se convierte en llama, luz, pensamiento, idea, calor. Así anuncia la esperanza en la resurrección de cada hombre, de cada pueblo, su futura descrucificación. La futura llegada del hombre nuevo, de unas nuevas relaciones humanas, de una nueva sociedad donde ya no exista la injusticia, la mentira y la

---

<sup>47</sup> Cit. por AMORÓS BLASCO, Lorena, *El abismo de la mirada: ruptura y muerte con la identidad pasada desde la práctica del autorretrato contemporáneo*. Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, Alicante, 2005, p. 131.

tortura, donde todos los seres humanos se puedan liberar de las ataduras injustas, tanto exteriores como interiores, que lo tienen esclavizado. Despojado de su cruz, se convierte en símbolo de luz y de fuerza.

Cristo expira en la tormenta, como un libertador, como los grandes hombres que viven más allá de la piedra y la tumba, como Confucio, Einstein, Sartre o Voltaire, dando luz. El primer hombre que abrió los ojos y, sin pestañear, miró al sol, como dice Gibrán Jalil<sup>48</sup>, plantó las semillas de la libertad, fecundando la arcilla de la tierra. Así se convierte en un vendaval que sacude todos los cimientos de la sociedad, todas las conciencias. En una maravillosa llama imposible de sofocar. Una luz imbatible, que vive, que pervive. Una luz íntima que no deslumbra, que despierta a los hombres y los ilumina, que los conduce al Reino de la verdad, donde todos tienen derecho al maná material y, como no, al maná espiritual. Donde todos pueden ser “príncipes”.

Con su proeza, Jesús enseña a los hombres que todos pueden acercarse a Dios, que, en realidad, no hay nada que no sea Dios, que la verdadera divinidad no habita en ningún cielo remoto, sino en el interior de cada hombre, allí donde haya bondad, sinceridad, amor... Cristo nos descubre lo gozoso de la entrega a cualquier ideal profundo que dé fuerza y sentido a nuestra vida, a identificarnos con todos los hombres y con todo lo que nos rodea; nos hace abrirnos, superarnos y elevarnos por encima de nuestras miserias, de nuestra apatía, de nuestra pequeñez; expandiendo lo mejor de nosotros, estimulando también nuestro *impulso creador*.

Esta capacidad de ver más allá y enriquecernos con su visión de las cosas, de acercarnos a la vida, de transformar nuestras percepciones, de conmocionar y expandir nuestra conciencia, la vemos también en los grandes creadores plásticos como Rothko, Daumier, Solana, De Kooning, Munch, Perelló La Cruz, Brancusi o Millares, que dedicaron su existencia a dar testimonio de una visión, de su visión. Esa será la misión también de Marco, un artista que ha logrado la suficiente emancipación moral, espiritual e intelectual para poder dar rienda suelta a la más libre creación. Serán sobre todo las tendencias de carácter expresionista, anticlásicas por excelencia, las que mejor han tratado la temática religiosa, desde

---

<sup>48</sup> Véase GIBRAN, Jalil, *Jesús, el hijo del hombre*. Biblioteca EDAF, Madrid, 1996.

que en el siglo XIX se produjera una crisis en la producción de este tipo de arte. Una crisis, que no es del todo cierta pues el hecho de que los grandes artistas del siglo XIX no se dedican a realizar obras de arte religioso, entendido como arte sacro cristiano, esto no quiere decir que no practiquen un arte religioso. Como dice Eugenio D'Ors: *“se ha examinado muchas veces la cuestión de porqué el siglo XX ha parecido estéril en la producción de arte religioso. Este problema yo lo he resuelto. Lo ha sido, en cierta versión particular, porque el siglo XIX tenía otra religión, la religión de la Naturaleza, cuyo culto está en el panteísmo. El siglo XIX tenía un arte, cuya esencia era religiosa, pero de una religión sin figuras. La naturaleza era Dios”*<sup>49</sup>. De ahí que hayamos calificado algunos de los paisajes de Marco, como por ejemplo *“Paisaje de olivos”*, que mostró en la Galería Niké en 1973, *“Barcas”* también expuesto en Valencia en Estil (1967), u *“Olivos”*, también como arte religioso, por su capacidad de sugerir esa profunda dimensión, la esencial contingencia humana. La capacidad como el *Homo viator* de Turner de evocar sus oscuridades e incertidumbres. Precisamente Victor Cousin, uno de aquellos “espiritualistas”, que pretendían una regeneración de la sociedad, a través del arte dirá: *“La verdadera belleza es la belleza ideal y la belleza ideal es un reflejo de lo infinito. Así el arte es por sí mismo esencialmente moral y religioso”*<sup>50</sup>.

Porque el artista, decía Goethe, *“agradecido a la naturaleza que también lo engendró a él, devuelve a ésta una segunda naturaleza, pero esta vez es una naturaleza sentida, pensada, perfeccionada humanamente”*<sup>51</sup>, para que pueda producir, como diría Kant, un placer reflexivo y elevar el espíritu. La obra debe ser capaz, como reivindicaba Tolstoi, de emocionar, conmover, porque al fin y al cabo, si hacemos caso a Platón: *“La imagen debe ser considerada no como una simple representación del original, sino como una evocación, una “puerta” a través de la cual Dios penetra en el mundo sensible”*<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> D'ORS, Eugenio, *Arte vivo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, p. 105.

<sup>50</sup> Cit. por PLAZAOLA, Juan, *Historia y sentido del arte cristiano*. Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1996, p. 900.

<sup>51</sup> RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*. Península, Barcelona, 1973, p. 482.

<sup>52</sup> Cit. por PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*. A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 70.

Cuando Pollock afirmaba: “*yo pinto, no ilustro*”, también hablaba del gesto como afirmación personal, de dejar su huella, su firma en cada cuadro, todos sus sentimientos. El cuadro se convierte en un espacio ilusorio donde el artista implica todo su cuerpo física y espiritualmente, pintar se transforma en el hecho de querer ser, en un proceso donde se auto-descubre y se descubre ante nosotros. En un proceso que no puede ser más sincero, nos descubre la verdad, su verdad, porque, como señaló Motherwell, “*las decisiones más grandes en el proceso de pintar están basadas en la Verdad, no en el gusto*”<sup>53</sup>. El artista posee esa visión amplia y verdadera de la realidad que los pueblos antiguos atribuían a los dioses y con su propio lenguaje mostrará su visión directa o metafórica del mundo y de la condición humana, tomando en algunos casos, como referente reflexivo el mundo reservado por la tradición a la divinidad. En un esfuerzo de intelección de lo que se tiene a la vista, con su lápiz, intentará elucidar, sacar a la luz, lo nunca visto, lo nunca comprendido. Como decía Goethe, “*Aquello que no he dibujado, no lo he visto*”<sup>54</sup>. Jean Clair aclara: “*El ojo por sí solo registra únicamente las impresiones, pero no las distingue. El esfuerzo de distinción, de discriminación, que es esfuerzo de intelección, lo realiza la mina del lápiz, en la punta de los dedos, como el escalpelo en manos del cirujano*”<sup>55</sup>.

Así el arte de pintar y el de curar, el de cuidar, se aproximan: Dibujar, pintar, comprender, distinguir, guardarse, guardar, mirar, proteger, tener cuidado, cuidar, curar... como atestigua la vieja palabra francesa *mirer* para designar al médico, aquel que mira atentamente (de *mirare*). “*El arte y la ciencia coinciden de continuo allí donde el hombre, provisto o no de máquina, avanza a cara descubierta para preservarse a sí mismo y a su prójimo*”<sup>56</sup>. De hecho es notoria y curiosa la afición al arte entre los médicos y científicos, así no hay que ver más que los dibujos de células cerebrales del Dr. Ramón y Cajal para ver que estamos ante una verdadera obra de arte. También nos llama la atención, por

---

<sup>53</sup> Cit. por ISERN I TORRAS, Jordi, “Entre la idea y la acción: el paradigma de Newman”, en GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 1999, p.401.

<sup>54</sup> Cit. por CLAIR, Jean, *Elogio de lo Visible*. Seix Barral, Barcelona, 1999, p. 88.

<sup>55</sup> *Ibídem*.

<sup>56</sup> *Ibídem*.

otra parte, la forma en que muchos artistas juegan a ser científicos, como Orlan o Sterbak, entre otros.

Esa vertiente taumatúrgica del arte de la que hemos hablado anteriormente, tiene mucho que ver con el uso terapéutico de la forma y del color pues ya entre los antiguos (Aristóteles, Teofrasto y Dioscórides), el color, *chroma*, era definido como un remedio. Como los polvos y pigmentos, ungüentos y afeites, el mundo del color pertenecerá a los cuidados del alma y del cuerpo, era considerado como *Pharmakon*, poseyendo una doble naturaleza: veneno y droga. Por ello el artista ha asumido muchas veces la función del chamán, misión que está matizada y desmitificada por Scholder, cuando afirma: *“Los artistas, desde Leonardo da Vinci hasta Goya, han sido tildados de magos. Picasso e Ingmar Bergman han reconocido abiertamente su papel de exorcistas. Sin embargo, mientras los profanos se sienten fascinados por la aparente habilidad con la que los artistas conjuran espíritus del otro mundo, ellos son conscientes de que gran parte de lo que hacen es sencillamente una ingeniosa representación, una ilusión, un engaño, y de que, en realidad, ese otro mundo al que tienen acceso es sólo un aspecto de la vida cotidiana ignorando hasta ahora”* (...) *La magia se apoya en gran medida en nuestra inseguridad y miedo a lo desconocido, en el reconocimiento de nuestra debilidad y vulnerabilidad, y en la convicción casi subliminal de que somos capaces de obrar milagros (y también desastres). Es por tanto, una respuesta al conocimiento de los aspectos paradójicos, comprometidos e incluso absurdos de nuestra existencia*<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> PETERSON, William, texto sin título en Taylor, Joshua C., y otros, *Fritz Scholder*, Polígrafa, Barcelona, 1984, p. 111.

*“Sor Isabel de Villena”*. (Imagen nº 124. Perelló)



*“La amé más que a la salud y la hermosura y antepuse a la luz su posesión, porque el resplandor que de ella brota no tiene descanso”<sup>58</sup>.*

Con su traslado a Chiva, para vivir en lo que potencialmente va a ser su Casa-Museo, aún en construcción, se abre una nueva etapa en su vida que podía haber sido la más feliz, y sin embargo se convierte, por una serie de acontecimientos, en la más traumática. Parte de su obra es destrizada, y los plazos para acabar el futuro museo, se van dilatando cada vez más, con lo que su estado de salud y su moral empeoran día a día. Esto repercute en su producción, pero no de forma positiva como había pasado hasta este momento, que cuando peores eran las circunstancias, este más se crecía y su obra cobraba más fuerza. Ahora ocurre lo contrario, su estado de tensión continua le impide trabajar. Porque como el mismo dice *“para crear, tienes que tener la mente lo más vacía posible, haces una inmersión hacia dentro de ti, y no puedes tener la*

---

<sup>58</sup> Antiguo Testamento, *“Sabiduría”*.

*cabeza llena de cosas, las presiones externas te quitan toda estabilidad*". En esta ocasión se ve incapaz de manifestarse por medio de la escultura durante largos periodos, sobre todo al final de su vida y eso acrecentará su dolor, porque como dice Nietzsche "*Todos los instintos que no se desahogan hacia fuera se vuelven hacia dentro*". También Buber, que critica a la sociedad contemporánea, y denuncia la peor de las crisis en su seno, la crisis en la confianza en la vida, señalará: "*Para que el espíritu se eleve es preciso "sublimar" la energía de los instintos reprimidos*"<sup>59</sup>.

En toda esta difícil etapa que durará, con altibajos, prácticamente hasta el final de sus días, son pocas las obras escultóricas, aunque con un esfuerzo brutal, conseguirá realizar algunas de las obras más voluminosas de su carrera, en una obsesión similar a la de Rodin, por aumentar el tamaño de sus realizaciones y con ello el nivel de dificultad. Será una especie de prueba de resistencia y habilidad, de voluntad, una especie de reto suicida, el que le lleve a enfrentarse a esculturas como "*Réquiem*", "*Y después...*" o ésta de "*Sor Isabel de Villena*" (nº 127, 154 y 124), que es la que realiza en 1998, por encargo del Ayuntamiento de Alboraya, presidido entonces por Joan Barres Paulo. Ejemplifica Perelló, al que vemos en una foto de la época (nº 125), esa congénita peculiaridad del ser humano que es la necesidad de dar la vida por algo, en su caso, la necesidad de trascender, volcarse por algo que le importa más que a sí mismo, el arte, pues como decía Saint-Exupéry sólo se puede vivir por aquello que uno estaría dispuesto a morir. Nuestro artista vivirá por y para el arte, morirá entregado a su pasión. Mozart, ya enfermo, también justificaría su dedicación obsesiva a la música diciendo que continuaba componiendo, porque "me cansa menos que descansar".

En 1998, abordará la escultura de esta monja trinitaria, hija de Enrique de Villena y nieta de Jaime II. De espíritu romántico, Perelló acepta este encargo para poder destinar parte del dinero a su futuro museo. Otra de las razones por las que lo acepta, es porque dada la personalidad de la retratada, no le es difícil meterse en el personaje, y poder materializar el alma de esta mujer de espíritu

---

<sup>59</sup> Buber añadirá: "*El divorcio entre espíritu e instintos es consecuencia del distanciamiento entre hombre y hombre*". Cit. por READ, Herbert, *Al diablo con la cultura*. Ahimsa, Madrid, 2000, p. 184.



muy adelantado para su tiempo. Le atrae un personaje que desea poder reivindicar, pues la escritora y abadesa Isabel de Villena, fue una mujer feminista, que estableció contactos con los principales intelectuales y humanistas de su tiempo, como Jaime Roig. Su libro más conocido es la *Vita Christi*, una de las piezas importantes de la literatura del siglo XV, dentro de lo que se llama como el “Siglo de Oro Valenciano”. Un libro biográfico y de contemplación que no sólo se fundamentó sólo en las fuentes consideradas legítimas, sino que también en fuentes “extra-canónicas” quizá influenciada por su padre, gran maestro de una orden, la cual da como válidos ciertos textos no reconocidos por la iglesia, así como el ensalzamiento de la mujer.

El hecho de celebrar el quinto centenario de la publicación de este libro, es por lo que se le encarga esta escultura que se ubicará en la Avenida Mare Nostrum de Alboraya, aunque posteriormente fue retirada a requerimiento del escultor, al ser destrozada. Debido a su enfermedad ya no pudo acometer la restauración y los fragmentos quedaron en su chalet de Chiva sin recomponer. Además primero una reproducción de esta escultura en tamaño pequeño hecha por Perelló, sirve de galardón para los Premios que llevan el nombre de la escritora y que a organizado el Ayuntamiento de la localidad de L’Horta y, posteriormente, la Associació de Suscriptors del Periòdic Independent d’Alboraia. Estos premios reconocen cada año el trabajo de una mujer por la igualdad, siendo galardonadas personalidades como Rosa Moliner, Arora Valero o Maria Beneyto, entre otras.

La escultura sedente era de gres y tiene 2’5 metros de altura. Además fue instalada sobre un basamento de acero corten y piedra, con algunos elementos añadidos, como unos prismas de vidrio, agua y luces. Estaba localizada en el centro de la plaza en esta Avenida en la Playa de la Patacona, muy cerca del Cabañal, lugar donde nació nuestro artista. Como señala el escultor, “*Puc afirmar que Sor Isabel representa per a mí un abans i un després. Entre el personatge i jo es va establir una relació d’enteniment i afecte*” y añade “*En la concepció de l’escultura he tingut present el temperament del personatge, resolt en grans plànols vigorosos, geometritzats, i sobretot evitant caure en solucions tòpiques degut al seu caràcter religiós. En l’intent de plasmació he tingut igualment*

*presentes els conceptes de llum, transparència i espiritualitat simbolitzats en l'element del vidre". Además, en la misma entrevista, proclama tajantemente sobre el mundo del arte: "l'art no es pot comercialitzar". Y añade: "com no he pertangut a aquest món, no tinc nom i no tinc cabuda. O no em coneixen o m'ignoren"*<sup>60</sup>.

Prácticamente la figura esta en la misma línea que las figuras anteriores, las texturas, las grietas, dotan de la huella de la temporalidad a la escultura. La estilización y la verticalidad es tremenda, reforzada por la mano que sostiene su libro y apunta hacia lo alto. Las afiladas aristas cortan el aire, y le ayudan en su camino hacia el infinito. El juego de masas y huecos, el claroscuro, confiere además a la figura un ritmo ascensional impresionante. Hay un esfuerzo de la materia por convertirse en luz, ésta se abre más, se desgarran y es traspasada por esa luz espiritual, divina que deja su alma al descubierto<sup>61</sup>. Esa luz que parece simbolizar la iluminación, la verdad; la verdad que traspasa los cuerpos y que irradia el libro de la escritora. Ese libro que es símbolo del desarrollo del conocimiento y el espíritu de transformación social; de la recuperación del individuo y del desarrollo cultural; de la nueva aspiración de verdad por parte del arte, que significa el movimiento humanista, en el que se puede englobar a Isabel. Es la afirmación de la verdad del arte como "lo no real" que diría Adorno, lo no tangible, la apertura, el espacio de reflexión necesario para ser-en-sí, que también simboliza el libro, porque, como dijo Ortega, estamos a ser condenados a ser novelistas de nosotros mismos; como sentenció Heidegger, que entiende el lenguaje como destino del ser, "somos novela". Al mismo tiempo es la afirmación de la verdad expresiva, la verdad del arte como metáfora viva que instituye valores; como acción creadora.

La escritora muestra el libro en una mano y con la otra indica el camino hacia lo alto, hacia la elevación. Un libro en el cual se aúna el deseo romántico de escribir por sí y para sí y, a la vez, escribir-para. Una aparente contradicción,

---

<sup>60</sup> Entrevista de Pau Lluç en *El periodíc de Alboraia*. Ajuntament de Alboraia, nº 46, Alboraia (Valencia), marzo de 1999, p. 17.

<sup>61</sup> Juan de la Cruz busca sin cesar la luz de Dios, "Sin arrimo y con arrimo, sin luz y a oscuras viviendo, todo me voy consumiendo". Todo es oscuridad y ceguera sin la luz de dios. Tanto en la Biblia "Es el resplandor de la luz eterna, el espejo sin mancha del actuar de Dios, imagen de su bondad", como el Corán "Dios es la luz de los cielos y de la tierra", hay una analogía entre la figura de dios y la luz, ese simbolismo, se puede aplicar a estas figuras religiosas, traspasadas por una luz que adquiere un gran protagonismo.

que no es falta de sinceridad, como dirían Crouzet o Valéry<sup>62</sup>, pues el escribir-para, en este caso, no supone otorgar ninguna concesión, ningún cálculo o acuerdo, sino, como ocurre con la escultura de Perelló, es más bien una necesidad, compromiso, riesgo. El libro de la humanista tendrá carácter revolucionario, pues supone una crítica a unos valores, a una sociedad; supone un cuestionamiento, similar al de Kant, de los dogmas religiosos. Es el resultado de un sincero trabajo introspectivo y la franca expresión de una verdad, sin importarle las consecuencias que eso le pueda traer. Porque, como subrayó Schiller, el arte es “*una manifestación anticipada de la utopía*”<sup>63</sup>, que es por la que apuesta el genio. Es una apuesta por que lo imposible se haga posible, por la verdad, por lo absoluto. Es esperanza. Cuando Víctor Hugo habla de la grandeza del genio exclama: “*¿por qué son esos hombres grandes en realidad? No lo saben ni ellos mismos... han atravesado el rayo extraño de lo ideal y éste los ha penetrado para siempre... Un pálido sudor de luz les cubre el rostro. El alma les sale por los poros. ¿Qué alma? Dios*”<sup>64</sup>; y podemos decir Dios, o sustituirlo por lo absoluto, lo “verdadero”. Pero no habla el libro, sino que toda la escultura habla, incluso el vacío que la rodea, habla. El genio es capaz de convertir el barro, el espacio, las palabras, para que hablen un mismo lenguaje fraternal, que desvela la esencia de la verdad humana, en eso que Rancière podría llamar “poesía expresiva”<sup>65</sup>. Poesía en la que el ritmo eleva el alma hacia un fin infinito.

Aquí pues Perelló reivindica pues la libertad que significa la cultura, el libro; la grandeza de una mujer que se dedica a escribir, en una época en que las mujeres están privadas de cualquier derecho. Precisamente, sólo las religiosas pueden dedicarse a estos menesteres. Reivindica una mujer que decide sacrificar otros placeres, dedicarse a la vida monacal, para poder dedicarse a la reflexión, a su principal pasión, el arte. Reivindica una mujer que expone su vida por ser sincera, por expresarse libremente. Reivindica además, como hizo Marx, un

---

<sup>62</sup> El primero dirá que “*escribir-para es humillante*”, el segundo que “*no se puede ser autor y sincero. Escribir para sí sólo cosas de las que se sabe que serán publicadas y leídas por otro*”.

<sup>63</sup> Cit. por JARQUE, Vicente, “Filosofía idealista y romanticismo”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 221.

<sup>64</sup> GUILLÉN, Esperanza, *Retratos el genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Cátedra, Madrid, 2007, p. 43-44.

<sup>65</sup> Véase las opiniones de Rancière sobre la literatura en JENNY, Laurent, *El fin de la interioridad*. Cátedra. Madrid, 2003.

oficio, libre, que no está sometido a la división del trabajo, al trabajo enajenado. La misma libertad que él, como Marco, intentará mantener alejándose de la sociedad de economía de mercado, que privatiza incluso la contemplación estética, donde el objeto artístico sólo es una mercancía más. Reivindica la actividad creadora que no está dirigida a la producción de plusvalía, sino a producir objetos que en lugar de estar destinados al mercado, sean ajenos al sistema, se opongan a él y a su alienación.

Sentada, en serena majestad, con su expresión tan delicada, mostrándonos su libro, que es como si nos mostrara al niño Dios, lo divino, lo sagrado, lo poderoso, lo armonioso, lo prodigioso; aparece divinizada. Rodeada de una aureola se convierte más en una virgen que una simple monja. La plenitud de sus formas, la paz de sus actitudes, el ritmo musical de sus plegados, la asemejan a las “*Santas*” de Bourdelle. Esta es arquitectura viva, sinfonía de volúmenes, de relieves, que acentúan ese simbólico claroscuro, presencia simultánea de combinaciones rítmicas y armónicas, música espacial, gravedad hierática. El artista deforma sus miembros, en aras de una belleza que no reside en la vida física, sino en la inteligencia. Se abandona a su pasión creadora, a su furia romántica, y con un lenguaje atrevido, sincero y sensible, moldea una obra, donde el sentimiento<sup>66</sup> triunfa sobre la belleza formal.

Llama también la atención el tratamiento de los ojos, dotados de una gran expresividad. La figura está dotada de una mirada que atraviesa a quién la contempla. Los ojos aparecen horadados en el barro y comunican directamente con su vida interior. “*Prefiero mil veces pintar los ojos de la gente que pintar catedrales*” decía Van Gogh, pintor en busca siempre de la profundización y conocedor de la importancia de la representación de los ojos “espejo del alma”. Desde otra perspectiva y en palabras de Antonio Machado: “*El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas, es ojo porque te ve*”<sup>67</sup>. No obstante, por mucha luz que

---

<sup>66</sup> No confundir sentimiento con sentimentalismo, la diferencia es la misma que entre lo verdadero y lo falso.

<sup>67</sup> Cit. Por RIVERA, Manuel, “Ganas y desganadas”. En SAURA, Antonio y otros, *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*. Madrid, Mondadori, 1990. p. 158.

se quiera arrojar sobre la santa, por muchos espacios que se abran en la rugosa superficie, “*el alma es y será por siempre insondable*”<sup>68</sup>.

También, paradójicamente (pues desde sus tiempos jóvenes no había admitido encargos), en 1998 le van a encargar varias obras de peso, una de ellas es el “*Monumento a Blasco Ibáñez*” para la ciudad de Corrientes en Argentina, que en un principio iba a servir para hermanar esta ciudad donde el insigne escritor valenciano creó “Nueva Valencia”, con su ciudad natal. Este es un proyecto que auspició entre otros, el Círculo de Bellas Artes, la Asociación Amics del Maritim, el Departamento de Literatura de la Universidad Laboral de Chestre, el Instituto de Estudios Modernistas, la Asociación de Amigos de la Poesía o la Asociación de Artes y Letras de Valencia, pero que no llegó a cuajar. De él solo han quedado algunos bocetos que Perelló ideó de uno de sus escritores preferidos y al cual tenía una especial devoción.

Otro de estos proyectos, también frustrado, será la escultura del repoblador de Chiva “*Berenguer de Entenza*” (nº 126 (uno de los bocetos)), encargada por el Ayuntamiento de la localidad valenciana en mayo de 1998, para ser instalada en la isleta de entrada a la población desde Valencia (en el documento le dicen que procediera a realizar dichos trabajos “con la *mayor urgencia*”). El escultor, aceptó realizarla gratuitamente, y comenzó a dibujar y modelar, durante varios meses, diferentes bocetos en los que se concebía un monumento relevante donde se integraba la arquitectura, con la escultura, con instalación de luz, agua, etc. A la vista de esos bocetos, vemos que el escultor valenciano, de talante humanista, ideó la figura de un guerrero, pero no de ese soldado que todos estamos acostumbrados a ver, duro, aguerrido, cruel, insensible, vestido con yelmo y espada, y que posiblemente tuviera mucho que ver con Berenguer, sino de otro tipo de guerrero luminoso, atravesado por la luz, como lo fueron Buda, Gandhi o Jesús de Nazaret, siempre en constructiva y serena lucha interior, que utiliza su fuerza para ayudar a los demás sin necesidad de desenvainar la espada. Imaginó una imagen, quizá utópica del hombre del futuro, en defensa de la paz y la libertad, con un don espiritual extraordinario,

---

<sup>68</sup> Como dice VYGOTSKY, Lev, en *Psicología del arte*. Paidós, Barcelona, 2006, p. 44. Viene a decir lo mismo que dijo Heráclito: “*Los límites del alma no podrás alcanzarlos, cualquiera que sea el camino que tomes*”.

fruto del triunfo de los valores “auténticos”. Desde luego, la figura que concibe Perelló es una imagen completamente idealizada, de lo que debió ser Berenguer, más bien diseña lo que debería haber sido.

Pero además, esta obra es un canto al guerrero, al luchador, sin armas, al artífice de la revolución interior y pacífica, capaz de cambiar el mundo, al artista que es capaz de encauzar toda la energía creativa de la sociedad; al chamán que reivindicó Beuys, capaz de hacer de intermediario entre nuestra conciencia individual y lo inconsciente colectivo. Ser “revolucionario” será uno de los atributos principales del genio moderno y temperamento heroico será el que reclame nuestro artista. Como dice Rank: *“los artistas son los cabecillas en la lucha de la humanidad por la dominación y mejora de los instintos hostiles a la civilización ... A diferencia de los sueños y de los síntomas de enfermedad o neurosis, las obras de arte son sociales y están socialmente condicionadas”*<sup>69</sup>.

El dedo índice de este destacado personaje del medioevo valenciano, que en su día tuvo el coraje de revelarse contra su rey, señalaba a los sugerentes restos del castillo, sito en una atalaya privilegiada, que tantas connotaciones simbólicas atesora. Un lugar elevado que es centro del mundo, lugar propicio para el cambio de nivel, para la resurrección, para la elevación del espíritu, quizá por eso una de las características de la escultura iba a ser el protagonismo, como ocurre con Sor Isabel, de la luz.

Pero al final el Ayuntamiento parece que debió olvidar el encargo que había realizado y, sin dar ninguna explicación al escultor, el espacio de la isleta lo dedicó a una jardinería convencional y sin ningún interés. Este hecho es uno de tantos ejemplos que ponen de manifiesto la facilidad que tienen ciertos políticos locales para olvidar, una “virtud” que creen que también tenemos los demás. El pueblo tuvo la posibilidad de poseer una gran obra de arte, que hubiera sido un excelente reclamo turístico y cultural, y aún más, perdió la ocasión de vencer al tiempo, que discurre sin pausa, y recuperar una parte de su memoria; de que el espíritu idealizado de Berenguer de Entenza, volviera, pero en paz, después de más de 750 años, al pueblo del que fue primer Señor, el primer propietario tras la conquista cristiana, allá por los años treinta del siglo XIII.

---

<sup>69</sup> Cit. Por VYGOTSKY, Lev, *Psicología del arte*. Paidós, Barcelona, 2006. p. 108.

### 2.3. Lo grotesco y lo fantástico.

*“El arte debe proporcionarnos otra mirada, romper con todo lo acostumbrado, reventar todas las cortezas cotidianas, hacer estallar el cascarón del hombre social y culto, y mostrar las vías a través de las cuales pueden expresarse sus voces interiores de hombre salvaje”*<sup>1</sup>. Dubuffet.

Hasta el siglo XVIII el Bien se manifestaba a través de la belleza, el orden y la bondad, mientras que el mal lo hacía a través de la fealdad y el desorden multiforme. A partir de ahora y, sobre todo, desde el movimiento romántico, la presencia de lo grotesco y lo monstruoso romperá esos límites, como veremos en las obras de artistas como Goya, Füssli o Blake, que utilizarán la fealdad, de deformidad, para difundir valores humanitarios; para denunciar comportamientos amorales, el horror, el tormento, lo inefable. Si durante siglos la violencia mítica, la pasión, el martirio, las batallas, sirvieron para lanzar mensajes doctrinales, religiosos o políticos; para difundir la ideología de los vencedores, las visiones oficiales, ahora serán los vencidos quienes adquieran protagonismo. A partir del advenimiento de la razón, con la ilustración y la revolución francesa, se abomina de la violencia, el hombre será responsable de sus actos (una responsabilidad que, como hemos visto, reclamará el existencialismo) y estos serán denunciados, como hace Goya en sus *Caprichos*. Esta transgresión tendrá su culmen con el movimiento expresionista, también será importante en el surrealismo<sup>2</sup>, como vemos en la obra de creadores como Picasso, Dix, Grosz, Marini, Kollwitz, Mestrovic, Barlach o Meidner que dirá: *“Trasladaba mi obsesión al lienzo día y noche, días de juicio, fines del mundo y horcas con calaveras; porque en aquellos días la gran tormenta universal enseñaba sus dientes y proyectaba su resplandeciente sombra amarilla a través de mi quejumbrosa pincelada”*<sup>3</sup>.

Los románticos, como después harán sus herederos los expresionistas) indagarán en todas las experiencias no racionales, el sueño, la locura, la sinrazón, la repetición, el doble, la derrota del tiempo, el retorno, etc. Estas experiencias también serán reflejadas

---

<sup>1</sup> Jean Dubuffet, 1951.

<sup>2</sup> Esto si nos ceñimos a las divisiones “oficiales” para hacernos entender, aunque pueden ser muy cuestionadas, como hemos insinuado, ya que podemos preguntarnos ¿Cómo catalogaríamos las pinturas negras de Goya? ¿Donde están los límites entre los movimientos? ¿Qué hay de la personalidad de cada autor?, etc.

<sup>3</sup> Cit. por BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen, “Transformaciones en los medios plásticos y representación de las violencias en los últimos años del siglo XX”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Antonio Machado libros S.A., Madrid, 2005, p. 77.

en la obra de Marco y Perelló, y una de ellas será la violencia, a la que ambos deslegitiman. La violencia sobre las mujeres, sobre las minorías, la violación de los derechos humanos, la gestión ilegítima de la autoridad, la tortura, el exilio, la emigración, la manipulación a través de los medios de comunicación, la reificación, el dolor, la enajenación, e.t.c., serán algunos de los ámbitos que abordarán, aquello que la cultura dominante excluye o enmascara, desbordando pues a ésta por sus márgenes, a través de lo feo, de lo abyecto, de lo irónico, de lo fantástico, de lo carnavalesco, incluso a través de la histeria.

Su arte se dedicará, en muchas ocasiones, a expresar la fuerza de sus propios sentimientos y convicciones frente a lo irracional, frente a lo violento; a dejar testimonio, tomando partido, de la bestialidad humana para que el espectador sienta y deplora determinados comportamientos, igual que harán Goya, Picasso, Golub, Kienholz y otros artistas. Intentará mostrar y forzar una conciencia crítica, forzar al espectador a redescubrir su propia sensibilidad, su propia fragilidad; y nos aproximará a la experiencia del mal a través del símbolo, la alegoría, la metáfora y la metonimia; también mostrando con un lenguaje intenso imágenes explícitas de ese dolor, o de ese desastre. Su expresión será convulsiva, perturbadora, violenta, porque si el mundo es enigmático y perverso, también su lenguaje será sanguinario y virulento, como vemos en el *Bestiario*, de Marco o en la serie *Sobre la violencia*, ambas muy significativas de cada autor, pese a estar realizadas sobre papel y no haberse mostrado jamás al público.

Danto, se pregunta refiriéndose a lo que él llama la Vanguardia Intratable: “¿Por qué iban a crear belleza para un mundo corrupto?”<sup>4</sup>. Y menciona el caso del pintor norteamericano Philip Guston que pintó abstracciones líricas en los años cincuenta y primeros sesenta, para a continuación preguntarse qué derecho tenía él de crear belleza cuando el mundo era un escenario de horrores; y de este modo pasó a pintar cómics de alegoría política, con miembros despedazados y figuras encapuchadas que fumaban puros. Éste exclamará: *¿Cómo podía uno seguir pintando imágenes bellas cuando el mundo caía en pedazos? La búsqueda de pureza estética no era una opción viable. Necesitaba encontrar un arte acorde con su desasosiego moral. “La guerra de Vietnam era lo que estaba sucediendo en América, la brutalidad del mundo”. Y aquí su lenguaje realmente adopta un matiz lírico: Qué clase de hombre soy, sentado en mi casa, leyendo revistas, incubando una frustrada furia por todo, para luego entrar en mi*

---

<sup>4</sup> DANTO, Arthur, C., *El abuso de la belleza*. Paidós, Barcelona, 2005, p. 172.



*estudio para ajustar un rojo a un azul. Tenía que existir, pensé, un modo de que yo pudiera hacer algo al respecto. Sabía que ante mí se estaba abriendo un camino. Un camino incipiente y muy duro. Quise ser completo otra vez, como lo fui en mi niñez*”<sup>5</sup>. Estamos ante la idea romántica del arte como experiencia de verdad, de la belleza como símbolo de moralidad.

Cuando Danto reflexiona sobre la obra de Guston subraya: *“su anterior estilo pictórico ya no era moralmente aceptable, habida cuenta de cómo iban las cosas en el mundo. Si el arte tiene que existir, entonces no debe ser bello, porque el mundo tal y como es no merece la belleza. La verdad artística debe, por tanto, ser tan áspera y cruda como la propia vida humana, y el arte purgado de belleza servirá, a su manera, de espejo de lo que han hecho los seres humanos. Una vez se le haya extirpado el estigma de la belleza, el arte podrá darle al mundo su merecido. Los embellecedores son, por así decir, colaboracionistas*”<sup>6</sup>. De la misma forma, ¿Cómo se va a preocupar Marco de buscar un color atrayente y decorativo o dibujar un paisaje idílico; o Perelló de mostrar un rostro seductor, cuando observan el mundo como un teatro de injusticia y opresión? ¿Puede ser la belleza estética en sí compatible con temas y contenidos dolorosos? ¿Es su uso adecuado para expresar trágicas emociones? Para nuestros artistas, la belleza estará internamente vinculada al contenido de sus obras, evidenciando un talante romántico, y más si consideramos romántico, como Ramón Xirau, a aquel *“que se entrega al espíritu al pensar que éste es más real que la realidad que vagamente solemos llamar “real”*”<sup>7</sup>. Este mismo especialista cita a Mumford y a Read con el fin de destacar la capacidad del arte para revelar o destacar significados o enigmas que aparecen velados para nuestros sentidos<sup>8</sup>, enfatizando en sus obras,

---

<sup>5</sup> Cit. por DANTO, Arthur, C., *El abuso de la belleza*. Paidós, Barcelona, 2005, p.172.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> XIRAU, Ramón, “Poesía y conocimiento”. En XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003, p. 340.

<sup>8</sup> *“El arte –dice Mumford –surge de la necesidad el hombre de crear para sí, más allá de todo requerimiento tendente a la mera supervivencia animal, un mundo de significado y de valor: su necesidad de demorarse, de intensificar, de proyectar en formas más permanentes esas preciosas partes de su experiencia que de lo contrario escaparían demasiado rápido de su aprehensión o se hundirían demasiado en lo profundo de su inconsciente como para poder recuperarlas”. Y más adelante: “En sus mejores manifestaciones, el arte pone al descubierto significados hasta entonces ocultos.” Por eso, como decíamos hace un momento, el artista puede llegar a expresar en sus momentos de creación más de lo que, en circunstancias normales, sus facultades le permitirían: más de lo que sus ojos generalmente ven, más de lo que sus oídos pueden oír y más de lo que su mente puede conocer...pues, como dice René Huyghe, el arte no sólo no está al margen de la vida real, sino que muerde en el mismo corazón de ella, poniendo “de manifiesto sus secretos no intuidos”, constituyendo “la confesión más directa y franca, por ser la menos premeditada. En el arte aparece sin máscara alguna el alma de una época; ésta se busca a sí*

empleando recursos imaginativos como la distorsión o la fragmentación, aspectos trascendentales que a simple vista, podrían ser difíciles de captar y pasar inadvertidos; y que el artista ha descubierto a través de la reflexión o la intuición. Sólo la interpretación es efectiva, para evocar determinadas ideas; como dice Arendt sólo la imaginación, tiene la facultad de hacer presente lo ausente. Para Didi-Hubermann “*para saber es necesario intentar imaginar... para recordar es necesario imaginar*”<sup>9</sup>. Sobre esta cuestión Baudelaire ya había insinuado: “*La imaginación no es la fantasía; no es tampoco la sensibilidad, aun cuando resulte difícil concebir a un hombre imaginativo que no sea sensible. La imaginación es una facultad casi divina que percibe ante todo, desde fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, de las correspondencias y analogías*”<sup>10</sup>.

Dice Herbert Read que “*El expresionismo es lo que su mismo nombre indica: expresa las emociones del artista a cualquier precio –el precio consiste generalmente en una exageración o distorsión de las apariencias naturales que raya casi en lo grotesco. El artista..... se encuentra abiertamente en rebelión contra las convenciones normales de la realidad e intenta crear una visión de la realidad más exactamente de acuerdo con sus propias reacciones emotivas ante la experiencia*”<sup>11</sup>. De ahí, que no nos extrañe que la visión, la forma de ver el mundo, de Perelló o Marco, sea tan conmovedora y elocuente. También Pérez Reverte en *El pintor de batallas* desvela que sólo el ser lúcido reconoce la crueldad del mundo, poniendo como ejemplo a Goya y a la pintura como el arte que mejor retrata el horror, el arte más veraz. Para este escritor las imágenes fotográficas o las televisivas, manipuladas, ya no conmueven a un público ya cauterizado. Sólo las imágenes pictóricas, mediante la deformación, la distorsión, el recurso a lo siniestro pueden evocar o mostrarnos lo oculto, los sentimientos más internos, aquello que es indescriptible y que no se refleja en el espejo; por eso se dice tantas veces que la ficción es más verdadera que la realidad<sup>12</sup>, no porque objetivamente lo sea, sino porque la emocionalidad que produce es más convincente e intensa. Porque ficcionar no es falsificar, sino que es poetizar, reflexionar, abrir una puerta a lo posible, dar a luz una verdad, testimoniar un trauma, una catástrofe.

---

*misma gracias al arte, revelando los prejuicios, la sensibilidad y las obsesiones de las gentes*” (Ibíd., p. 62).

<sup>9</sup> Cit. por FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, “Historia, montaje e imaginación: sobre imágenes y visibilidades. En BOZAL, Valeriano y otros, *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Antonio Machado libros S.A., Madrid, 2005, p. 130.

<sup>10</sup> Ibíd., p. 131.

<sup>11</sup> READ, Herbert, *Arte y sociedad*. Península, Barcelona, 1977, p. 178.

<sup>12</sup> Decía Cézanne que la verdad es, puede ser, mentira.

Omnipresentes estarán en la obra de nuestros artistas las huellas del dolor anónimo y reiterado. Sus composiciones de aliento dramático van a convocar a una humanidad doliente que nos habla desde el lado oscuro de la vida. Van a ser una crónica plástica del desgarramiento existencial, del drama de nuestra época. Una crónica del desvarío humano a través de esa *“mirada cruel”* de la que hemos hablado. Como señala Saura: *“La mirada cruel, no es “historia del arte”, sino la historia de la intensidad. Un ansia, una llamarada, la más hermosa y desgarrada; un poder, en suma, en donde su objetivo de sublime belleza supone el rechazo de la belleza instituida en función de una erosión y corrupción del lenguaje pictórico para devolverlo a su esencia monstruosa y aberrante. Únicamente en ciertos momentos de especial intensidad se iluminan, en la historia del arte, las condiciones benéficas del Mal a través de la mirada cruel. Podríamos afirmar que la mirada cruel constituye la esencia misma de la pintura tal como la entendemos, e incluso que si no hubiera Mal no existiría intensidad ni sublime belleza, pues si bien “el sueño de la razón produce monstruos”, el Mal, al decir de Bataille, “de algún modo es también el sueño del bien”*<sup>13</sup>. Vemos esa mirada en artistas como Bacon, Kiefer o Picasso que busca prioritariamente una belleza convulsiva, *“siendo sus condiciones, ciertamente alejadas de consideraciones de buen y de mal gusto, la aceptación de lo inacabado, la evidencia del proceso violentador de las formas, la reconsideración del barroco y de las culturas al margen de la historia, el mestizaje de las formas, la asunción de lo monstruoso y de la belleza de la obscenidad”*<sup>14</sup>.

Percibiremos esa mirada cruel en muchas de sus realizaciones (sobre todo en el caso de Marco), incluso cuando abordan el tema erótico. Sus Venus, como hemos visto, serán prostitutas, mujeres sin ningún atractivo sexual, de imagen deformada, inacabada, imperfecta. Pero pese a la ausencia de estética complacencia, su deformación y alejamiento de los cánones de belleza establecido, sus fragmentadas imágenes, nos fascinan. No suponen odio al sexo femenino, o reflejo de una patente misoginia, sino más bien fascinación, metafórica transposición o reflejo de una imagen mítica cuya intensidad atraviesa la historia. Observamos esa ansiosa y desgarrada obscenidad frente a la imposible belleza en las figuras de Egon Schiele, Giacometti, Soutine, Saura, Bacon, Rainer, Pollock, De Kooning o Baselitz, atravesadas por un seísmo genesiaco. Jean Francois Lyotard ha hablado de *“una “energética” que aflora en la pintura de la*

---

<sup>13</sup> SAURA, Antonio, *Fijeza*, Gutemberg, Barcelona, 1999, p.175.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 337.

*era moderna. En sus “dispositivos pulsionales” va a aludir a esa suerte de ergografía o escritura del cuerpo que representa la pintura entendida como un sismógrafo emocional. Energía cromática volcada en la superficie de representación a modo de acontecimiento. Taquigrafía convulsa de huellas biográficas inconscientes. Escritura encendida de gestos-signo. Vertiginoso inventario de condensaciones simbólicas. Huellas abruptas de esa “libido cromatizada de la que habla el mencionado pensador francés que van a trasladar a la superficie virgen del lienzo todo un repertorio gestual de signos y formas excitadas que aluden a una grafología de urgencia. Escritura pictórica de una necesidad expresiva aluvional que vierte el magma de colores como necesario rito de afirmación y destrucción al tiempo, en una contradictoria ceremonia complementaria”<sup>15</sup>.*

En el caso de Marco, se aprecia esta deformación “necesaria” en todas sus figuras, pero será más contundente cuando la imagen reflejada haga referencia a la crueldad del hombre, cuando ponga de manifiesto sus peores instintos, cuando emerja su aliento criminal, su impulso asesino, la violencia se manifestará de forma más explícita. También será en la serie “**Sobre la violencia**”, en dibujos como “**Sobre la violencia VIII**” o “**Tríptico 11-M**”, ambos de 2004, cuando Perelló enfatice la desproporción, la deformidad, la monstruosidad, la fragmentación o la confusión, ampliando los significados, enriqueciendo la obra que amplía su capacidad de sugerencia.

Sus obras se van a desarrollar en el siglo más terrible, más violento de la historia, así esta será fruto de este conmocionado siglo XX. Como hemos dicho gran parte de la iconografía del artista surge desde los estratos de esta remota memoria del drama de España. Episodios que permanecieron grabados a fuego en su conciencia, pero los episodios bélicos y violentos serán pan de cada día en un siglo en que el olor del dinero, cada vez más fuerte, convierte a las criaturas humanas a la bestialidad más cruenta. En el caso de Marco, la bestialización de las personas es patente y la temática más explícita, en el de Perelló ambos aspectos serán menos evidentes. Como Dix, en su serie de aguafuertes “*La Guerra*”, los cuadros del castellanense, sobre todos los integrados en la serie “*Bestiario*”, expresan la denuncia y protesta contra la locura de la guerra y la injusticia social, si bien nunca de forma tendenciosa y sectaria. Precisamente por eso se elevan más allá de la actualidad del momento, para convertirse de alguna

---

<sup>15</sup> PATIÑO, Antón, “Pasión de la Mirada: Juan Barjola”, en PATIÑO, Antón y otros, *Juan Barjola: Colección del artista (1959-1986)* (catálogo). Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1986, p. 23.

manera en la eficaz e intemporal exhortación de un moralista a conseguir un mundo mejor. Como manifestó el pintor alemán eludido: “No he pintado imágenes de la guerra para evitar ésta, es algo que no puedo atribuirme. Las he pintado para execrar la guerra. Todo arte es repulsión. Yo pinto también sueños y rostros, sueños y rostros de mi tiempo, los sueños y rostros de todos los hombres”<sup>16</sup>. Y añade: “La guerra fue una cosa repulsiva, y pese a todo, imponente. No podía perdérmela. Hay que haber visto a los hombres en ese estado voraginoso para saber algo sobre ellos”<sup>17</sup>.

A Marco le sirven estas pinturas como por ejemplo *Bestiario belicista* o “*Bestiario de Voracidad*” (nº 105), como denuncia y arma contra el sistema, para intentar alterarlo con verdades desagradables; como señala Otto Muehl, “*el artista es un criminal dentro del arte*”<sup>18</sup>. Dice Aleixandre que “*la belleza es siempre cruel*”<sup>19</sup>, cruel será el acto de dibujar, de verter tinta, pasta pictórica, que sería, como señala Lorena Amorós<sup>20</sup> similar al acto de crueldad, de verter sangre. En estas pinturas asoma incluso el odio, que también Rodin relacionaba con lo feo<sup>21</sup>. El artista castellonense, como un revolucionario capta lo que el mundo le ofrece, y luego lo remite metabolizado desde su yo. La violencia del mundo actual siempre relacionada con el odio, quizá también otras violencias se reflejan en su obra que estará constantemente recorrida por “espasmos”, fisuras, arrancamientos, grietas... Pero si muchas de sus obras patentizan la violencia, también reflejarán todas las serenidades y todos los grandes silencios presentes asimismo en su pintura en la que también habrá lugar para la ternura y la piedad, como hemos visto en algunas de sus *prostitutas*. Como señala Saura: aceptar la crueldad ligada al arte. “...las grandes artes, deben contar con lo cruel y lo monstruoso, ambos

---

<sup>16</sup> Cit. por KARCHER, Eva, *Dix*. Benedikt Taschen, Colonia, 1992. p. 20.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>18</sup> Cit. por AMORÓS BLASCO, Lorena, *El abismo de la mirada: ruptura y muerte con la identidad pasada desde la práctica del autorretrato contemporáneo*. Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, Alicante, 2005, p.128.

<sup>19</sup> ALEIXANDRE, Vicente, “Prólogo”, en Prieto, Gregorio, *Poesía en línea*. Rialp D.L., Madrid, 2000, p. 11.

<sup>20</sup> Véase AMORÓS BLASCO, Lorena, *El abismo de la mirada: ruptura y muerte con la identidad pasada desde la práctica del autorretrato contemporáneo*. Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, Alicante, 2005.

<sup>21</sup> Como nos dice Enrique Salgado (*Radiografía del odio*. Guadarrama, Madrid, 1969, p. 250), “Rodin llama feo a lo que sugiere enfermedad, sufrimiento, destrucción; a lo inmoral, vicioso, criminal y a toda anormalidad que origine malestar: el alma del parricida, del traidor, del egoísta. Proyectando estos conceptos al arte es evidente que tienen mucho que ver con el odio. La fealdad y la destrucción son expresiones del instinto de muerte. La belleza o el deseo de unir en ritmos y tonalidades corresponde al instinto de vida. En resumen: Tánatos y Eros, muerte y vida, odio y amor”.

*repugnantes en principio, pero que al ser combinados con el sueño de la razón y el avispero de la inteligencia, producen la imposible maravilla y el susto de la mirada...*<sup>22</sup>.

Así mismo, también Perelló apostará por “la mirada cruel”, frente a un ideal de perfección, por la construcción de una nueva belleza unida a conceptos en donde lo monstruoso, lo obscuro, lo convulso y destemplado, cobran primacía sobre lo apacible, estático y reconfortante. Su finalidad será, como la de Marco, la de deformar, violentar las formas para expresar la maldad que esconde una realidad perversa, el mal verdadero, que se pretende ocultarse ante nuestros ojos. Pero frente al mal, también aparece la figura de la víctima, la madre que llora, ante el cadáver del hijo, los heridos que son socorridos por otros hombres en escenas que muestran la otra cara de la humanidad, aquella que reivindican nuestros artistas, la que hace patente la esperanza. Su arte será un ejercicio moral que anima a la reflexión y la comprensión, que lanza una pregunta, como Cristo a su padre al ser crucificado. El arte se convierte en método de combate moral frente a la injusticia propia del destino, del absurdo de la existencia; y también frente a la iniquidad infringida por la sinrazón humana, por el histórico abuso de poder del fuerte frente al débil. Su obra se convierte en una especie de memoria para testimoniar el dolor del hombre y también para darle consuelo y aliento. Memoria que es instrumento de nuestra conciencia, de unos valores esenciales.

Su mirada captará las emociones, el carácter interior para acceder al pensamiento complejo, a la mente universal, a los saberes trascendentes y arquetipos que la experiencia ha depositado en el inconsciente colectivo. Será una mirada compleja de nosotros mismos y del mundo, universalista, que trata de captar lo que está por debajo de la línea de percepción que define la lógica aristotélica del positivismo, para acceder a la comprensión cósmica, que sólo puede desvelar el arte, capaz de expresar los pensamientos y los estados de existencia integradores y multidimensionales. A través de su mirada podemos viajar a otra dimensión a la que no llega la inteligencia ciega, a lo invisible, aquella a la que sólo se llega a través de la sensibilidad. A través de la mirada imaginativa del artista, se puede conectar, como preconizaron los poetas románticos, con los orígenes de lo ininteligible y abrir las puertas de los misterios de la existencia.

Hay un intento de investigar y adentrarse en el primitivismo de la naturaleza instintiva del hombre, en su salvajismo. En algunas de las obras del “*Bestiario*” de Marco se funden la imagen del hombre y del animal en una sola, allí se reflejan los

---

<sup>22</sup> SAURA, Antonio, *Fijeza*, Gutemberg, Barcelona, 1999, p. 158-160.

instintos que según Freud posee el hombre desde que nace, el deseo de muerte y el de vida, la voluntad instintiva de vivir. Porque los animales, son símbolos de la integridad “instintiva”, de ahí que hayan sido muy representados por los artistas de todas las épocas, convirtiéndose en uno de los tópicos preferidos por los mimetismos “neoexpresionistas” (Hödicke, Chevalier, Barceló,...) o en la pintura de artistas como Lassnig a partir de los setenta. Así, nuestro artista, a través de su **“Bestiario”**, quizá su serie más emblemática, y que desarrolla durante muchos años, prácticamente desde 1981 hasta el 92, recordará la miseria y el sufrimiento fuera del contexto histórico. En su pretensión de validez universal, éste será un ciclo que se puede relacionar con *Los desastres de la guerra* de Goya.

También en muchas de las obras de Perelló, como en sus maternidades o sus transfiguraciones y sobre todo en sus dibujos (como **“Súplica”**, **“Evocación”**, o **“Descarnadura”** (nº 86, 84 y 76) la cabeza, la sede de la razón, posee un carácter atávico, simplificado, podríamos decir que totémico; incluso en dibujos **“Sobre la violencia. (“Estudio “Choque”” o “Estudio “Choque” 2”)”** (nº 140 y 141) ese abocetamiento da lugar a rostros primitivos, salvajes, rudimentarios, que nos remite al mundo animal. Rostros enfrentados similares a los de **“Hombres ligeramente bestializados XI (Belicosos)”** (nº 112) que Marco había realizado en 1984. Esta serie *Sobre la violencia* está concebida en los últimos años de su vida, tras el atentado del 11-M, en 2004, que supuso para él un acontecimiento traumático. Así pues, podríamos decir que tienen además de un componente crítico, una intención catárquica. Podemos observar en estas obras la vertiente curativa del arte, nos muestran como el arte puede ayudar al artista a expulsar todo aquello que le angustia, todo su malestar, como señala William Faulkner el creador *“lo echa todo por la borda: el honor, el orgullo, la decencia, la seguridad, la felicidad, todo”*. El arte sirve como válvula de escape, haciendo buenas las palabras de Matteo Marangoni: *“El tormento moral se purifica en el tormento plástico”*<sup>23</sup>. Picasso creía que el arte es hijo de la tristeza y el dolor. Según el historiador de arte Arnold Hauser *“Por la mera representación, el arte mitiga la consideración objetiva y atenta de las cosas que en la vida se nos ofrecen azorantes, atormentadoras y, a veces, insoportables. En ocasiones, logra convencernos de que nuestro sufrimiento es una especie de tributo que tenemos que pagar por el hecho de existir. Pero puede también aplacar la violencia de nuestro dolor (...). Aplaca y mitiga,*

---

<sup>23</sup> Cit. por MARANGONI, Matteo, *Para saber ver*. Espasa- Calpe, Madrid, 1951, p. 185.

sobre todo, gracias a la facultad del artista de elevar su voz contra la fuerza abrumadora del destino, de enfrentarse crudamente con el dolor, y de describir su desdicha, en lugar de soportarla mudamente. Todo ello tiene su parte en la vivencia esencial de la obra artística como un triunfo sobre la brutalidad y falta de sentido de la vida; no obstante lo cual, sería erróneo hablar de un efecto narcotizante del arte, ya que precisamente las mayores obras artísticas nos hacen más profunda, al contrario, la conciencia del sufrimiento” (\*). Y añade: “El arte socorre sólo a aquel que busca en él ayuda, a aquel que se acerca a él con conflictos de conciencia, dudas y esperanzas...El artista, al contrario que el ensoñador corriente, posee la facultad de expresar sus fantasías de tal modo que constituyen un gozo para otros, y que le es posible velar de tal manera su origen, que uno se olvida del dolor que se halla en su raíz”<sup>24</sup>.

Y es que como subraya este autor “El arte es siempre una escapatoria; se aleja de la realidad o la violenta, para hacerla más soportable y más fácilmente manejable; incluso el naturalismo más radical tiene ante sí imaginariamente una visión de la vida más humana y con mayor sentido que la vida misma. El arte racionaliza y humaniza la existencia, y encuentra, si no la solución, sí, al menos, una expresión para sus problemas, indefinibles e inexpressables por otro camino”. Más adelante recalca “La vivencia de un arte severo, conmocionador y revolucionador como el de la tragedia, representa una especie de tratamiento psicoanalítico; es una evidencia que nos fuerza a conceder la existencia de dificultades, conflictos y peligros y que sólo nos permite reconquistar nuestra libertad espiritual una vez que hemos adquirido conciencia de las tensiones en nuestro interior y hemos renunciado a toda ilusión y a todo engaño frente a nosotros mismos. La teoría aristotélica de la tragedia, como una purificación espiritual y moral (...)”<sup>25</sup>.

De hecho, “las obras trágicas se elevan a la paz cuando son grandes”<sup>26</sup>. Esto le ocurre sin ir más lejos al *Cristo de Avignon* de Picasso, que “debería causar horror y sin embargo, causa una devoción de la cual no está ausente cierta ternura”. Lo mismo ocurre con la *Crucifixión* de Grünewald o de Bacon o con algunas de las obras de Marco y Perelló, como “*Sufrir y sufrir*” o “*Réquiem*”, una gran elegía, una respuesta artística ante lo que no es posible soportar, o que sólo cabe soportar, como el “*Guernica*” o el “*Coloso*”. Cuando el horror invade la mente del artista, sólo contraatacando, sólo

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*

<sup>25</sup> HAUSER, Arnold, *Introducción a la Historia del Arte*. Guadarrama, Madrid, 1968, p. 89-90.

<sup>26</sup> ROIG, Alfonso, *Alfons Roig i els seus amics*. Diputación de Valencia, Valencia, 1988, p. 211.



expulsando sus demonios, sólo con movimiento, podrá conseguir la paz interior, la armonía consigo mismo, sólo intentando hacer algo, se consigue tranquilizar una conciencia bañada de negatividad, fruto de una época donde las matanzas y las guerras, donde la violencia y la injusticia, donde el terror es pan de cada día.

Pero aparte del elemento trágico, también destaca en sus obras el elemento irónico, incluso, en el caso de Marco cómico. Entendiendo lo irónico, además de cómo búsqueda de verdad o libertad, como ese juego de metáforas, de doble sentido, de anástrofe, de insinuación, de subversión, de desobediencia a todo tipo de normas. Entendiendo lo cómico como grotesca inversión, como insinuaba Kleist.

Para Dostoievski: *“la tragedia lucha contra leyes inflexibles y absolutas; la comedia suele luchar contra leyes sociales; y la farsa lucha contra leyes fisiológicas”*<sup>27</sup>. También Müller asevera: *“El protagonista de una comedia viola normas sociopsicológicas, costumbres y hábitos. El protagonista de una farsa, como en la Lisístrata de Aristófanes, trata a menudo del erotismo y de la digestión. La farsa juega sin cesar con la animalidad del hombre mientras que su naturaleza formal se mantiene puramente dramática. Por consiguiente, en todo drama percibimos al mismo tiempo una norma y su infracción; en este sentido, la estructura de un drama se parece a la de un verso, donde también tenemos una norma (metro) y un sistema de desviaciones con respecto a ésta”*<sup>28</sup>. Así, nuestros dos protagonistas son capaces de mostrar lo que Aristóteles llamaba *“lo risible”*, de la condición humana, a través de lo caricaturesco, a través de la exageración de lo característico; junto con lo heroico. Lo cómico sirve, como decía Bergson, para mostrar *“la desviación de los personajes con respecto a las normas convencionales de la vida social”*<sup>29</sup>, digamos que tienen el suficiente ingenio, para desarrollar su pensamiento, como Jano, en dos direcciones opuestas. Por un lado son capaces de mostrar a través de lo cómico, la fuerza de la tragedia, como máximo espiritual; son capaces de mezclar lo grotesco y lo sublime. Lo cómico implica componentes éticos, políticos, sociales y fisionómicos y encierra diversas intenciones, desde ser pura expresión de jovialidad, juego social que sirve para descargar de tensiones o fuente de placer, hasta convertirse en agresión o escarnio, crítica o denuncia. La imagen se convierte en fuente de pensamiento, por el escenario desfila su repertorio de fantásticos espectros, tanto y más fantásticos cuanto más negativos y verdaderos son,

---

<sup>27</sup> Cit. por VYGOTSKY, Lev, *Psicología del arte*. Paidós, Barcelona, 2006, 284.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 286.

convirtiendo la imaginación en una facultad política, una herramienta fundamental, tal y como la ha concebido el antropólogo Arjun Appadurai, que está por encima de la fantasía, entendida como pasatiempo, como escape, como contemplación; será una práctica social. La facultad, tal y como dice Fernández Polanco, de “*diseñar el territorio de la utopía*”<sup>30</sup>.

Decía Schlegel que la imaginación o fantasía es “*fundamento de genialidad*”<sup>31</sup>. Bozal, rememorando el elogio a la imaginación empirista que pervivirá en el Romanticismo, subraya que: “*la imaginación puede volar encima de las particularidades hacia la universalidad como no pueden hacerlo los sentidos. Por ello, la imaginación, que es la facultad estética, tiene relevancia en nuestro conocimiento del mundo. Por ello, tener imaginación es, además, poseer una cualidad moral, ya que sólo por ella puede un individuo ponerse en el lugar de cualquier otro. La imaginación le permite distanciarse del interés propio*”<sup>32</sup>. Desde luego, esa dimensión moral, es patente en la obra de Perelló y en la de Marco, pero será en el bestiario de Marco, donde cobre mayor fuerza lo fantástico. Ésta quizá sea su obra más curiosa y original, pues a través de ella indaga en la naturaleza humana, metamorfoseando a los hombres con las bestias, para mostrar su doble condición, como los seres de Orlando Pelayo u Ochoa; como los que imagina el genial Renau en sus fotomontajes; como el minotauro de Picasso; como, por ejemplo, los hombres enloquecidos, embrutecidos, que vamos a analizar, en su serie “*Sobre la violencia*”, de Perelló.

Decía Baudelaire que “*La fantasía desarma toda la creación según leyes que proceden del interior más profundo del alma, reúne y articula las piezas, y crea con ellas un mundo nuevo*”<sup>33</sup>. Las bestias de Marco y los hombres embrutecidos de Perelló, serán también estas obras gráficas, sobre papel, destinadas, como los caprichos de Goya, a mantenerse ocultas, serán, como las obras del aragonés, donde paradójicamente se exhiben esos monstruos que habitan en la sociedad, aunque ésta se empeñe en ocultarlos. Porque todo aquello que el hombre no alcanza a comprender genera miedos o da alas a la creación de monstruos. Todo cuanto el ser humano hace, ve y piensa se ve acompañado de sentimientos, alojados en el sistema límbico, que constituyen una parte

---

<sup>30</sup> FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, “Historia, montaje e imaginación: sobre imágenes y visibilidades. En BOZAL, Valeriano y otros, *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Antonio Machado libros S.A., Madrid, 2005, p. 132.

<sup>31</sup> Cit. por D’ANGELO, Paolo, *La estética del romanticismo*. Visor, Madrid, 1999, p. 151.

<sup>32</sup> Francisca Pérez Carreño, “La estética Empirista”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 39.

<sup>33</sup> Cit. por SCHURIAN, Walter, *Arte fantástico*. Taschen. Colonia, 2005, p. 16.

importantísima del desarrollo del hombre, con el que éste garantiza su supervivencia. Emociones como el miedo, la alegría y la tristeza nos ayudan a regular y estimular nuestra vida. Toda manifestación artística, y en especial la fantástica, se ha valido de esta implicación de los sentidos en la percepción del arte. El desasosiego que emana de los cuadros de Jerónimo Bosco tiene su origen en el miedo, directo o soterrado, que genera la doctrina religiosa de culpa, pecado, cielo, infierno, condenación y salvación, instilado en todos los habitantes del occidente cristiano y presente también en el islam y el budismo. El cuadro servirá, a un creador como Marco cuya implicación emocional en el cuadro es total, para ayudarlo a transferir metáforas, proyecciones (entendidas como mecanismo de defensa), pasiones y deseos que se plasmarán en un extraordinario y desbordante mundo visual.

Señalaba Susan Sontag que el arte tiene sus orígenes en lo fantástico, lo mágico y lo ritual<sup>34</sup>. Pero Wieland Schmied se pregunta “*Qué es lo fantástico? ¿Lo que no es natural, el ensueño, lo visionario? ¿Lo absurdo, lo irracional, lo tabú? Quizá puede decirse que es todo lo que carece de la aquiescencia evidente de una época*”<sup>35</sup>. Fantástico es todo aquello que irrumpe, que se añade, que se establece en “*los márgenes de lo real*” y que se mueve alejado de órdenes y sistematismos. Esto sucede tanto en lo cotidiano, en las ciencias naturales y las humanidades como en el terreno artístico, en la literatura, la música, la arquitectura y el cine. Como nos indica Schurian “*La psicología parte de la suposición de que lo fantástico –como parte del pensamiento, de la resolución de problemas, de la creatividad, de la genialidad- tiene un papel propio a desempeñar en el comportamiento humano, particularmente en lo concerniente a la percepción, el pensamiento y el sentimiento*”. De acuerdo con esto, la fantasía es una actividad mental y una habilidad psíquica, así como una característica y un efecto al mismo tiempo. La fantasía se mueve al margen de las actividades mentales corrientes, como pueda ser la percepción consciente, el pensamiento “convergente” y lógico, la deducción a partir de sistemas preestablecidos y ordenados o el comportamiento racional. De ahí que uno de los principales rasgos distintivos de lo fantástico sea la percepción múltiple, las interpretaciones emocionales y el pensamiento “divergente”<sup>36</sup>.

La fantasía explora constantemente la realidad en busca de lo nuevo y lo desacostumbrado e intenta hacerlo visible, introduciendo rasgos irónicos, sarcásticos y

---

<sup>34</sup> Cit. por ROLLYSON, Carl, “Susan Sontag (1933-2004), en MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 271.

<sup>35</sup> Cit. por SCHURIAN, Walter, *Arte fantástico*. Taschen. Colonia, 2005, contraportada.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 14.

críticos. Para Roger Caillois: “*Lo fabuloso es un universo maravilloso, que se adapta al mundo sin cuestionarlo ni incrementar su conexión. Lo fantástico, por el contrario, desvela un escándalo, una grieta, una extraña rotura insoportable para el mundo real (...)*”<sup>37</sup>. La fantasía habla siempre de los sublimes espacios intermedios; también de los secretos, de los abismos y profundidades del alma humana. Se atreve a echar un vistazo tras el espejo; explora las áreas al margen del orden, de los sistemas y las categorizaciones, y escapa a lo conocido, lo acostumbrado, lo mediocre, lo establecido.

En este sentido, y a diferencia de otras manifestaciones artísticas limitadas por la moda y la época en la que se enmarcan, como los ismos, el arte fantástico es un arte abierto, inconmensurable, insondable; es atemporal, tiene futuro. Y ello se debe en buena medida a que es un arte centrado en el ser humano: en su cuerpo, en su comportamiento, en su conciencia y su subconsciente, en sus aspectos diurnos y nocturnos. Como el expresionismo se centra en el hombre y sus secretos, sus enigmas, sus contradicciones y su unicidad en la creación que han sido y serán siempre su objeto de deseo preferido. Se explica así en buena medida su larga tradición y la fascinación que aún hoy continúa ejerciendo. La fantasía, elemento integral y genuino de toda forma de arte, lo ha acompañado continuamente a lo largo de su siempre cambiante avance por la historia.

Lo fantástico estará presente en mayor o menor grado en todo arte de importancia. Ha sido un elemento esencial y genuino del arte en cualquier época y lugar. Por eso mismo, es posible descubrir contenidos y fórmulas fantásticas en el manierismo, el surrealismo, el dadaísmo y en muchas otras corrientes, también, por supuesto, en el expresionismo. El arte fantástico no ha existido como tal: no ha sido ni corriente, ni escuela, ni empeño común. Sólo desde la perspectiva contemporánea se lo puede considerar un género. Hay una presencia fantástica en casi todas las épocas y disciplinas artísticas. Incluso el perspectivismo en la postura y las exageraciones fisiológicas de las pinturas rupestres de hace treinta mil años parecen poco naturales, distintas, es decir, fantásticas. Fantásticos son también los híbridos animales y humanos de algunas esculturas egipcias o los grotescos fetiches y pavorosos tótems de muchas culturas “primitivas”, la pintura de muchos códices medievales, la escultura de los capiteles románicos, las gárgolas góticas o la pintura del Bosco.

---

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 15.

¿Qué sería la pintura barroca sin sus extraordinarios excesos, sin manierismos, sin el colorido, sin la locura: en suma, sin lo fantástico? Para Francisco de Goya, las bases del arte hay que buscarlas en “el capricho y la invención”. En las series de *Caprichos* y *Desastres de la guerra* consigue mediante claroscuros dar expresión a lo demoníaco y monstruoso. Podemos recordar en el XIX a pintores como Blake o Adolf Wölflin (1864-1930) representante de la “escultura de la demencia” o a Odilon, autor de algunas obras maestras de onirismo.

Después de la Segunda guerra mundial tenemos incluso “escuela vienesa del realismo fantástico”, con pintores como Rudolf Hausner, Ernst Fuchs, Arik Brauner, Wolfgang Hutter o Anton Lehmden y es que el arte fantástico es una corriente importante en el arte del siglo XX, como vemos en la pintura de José Hernández (creador de un mundo imposible) o en los valencianos Verde, Vento o Monjalés; también en escultura tenemos ejemplos como los engendros mecánicos de Paolozzi o las figuras antropomorfas de Picasso u Ochoa; y, sobre todo, en el cine (“*La Guerra de las galaxias*”, “*Alien*”, “*El laberinto del fauno*”,...). A menudo se le describe como contrapunto al arte convencional, vanguardista y establecido, si bien la definición se queda corta y no lo consigue caracterizar por completo. Rainald Goetz lo expresaba así en su novela *Irre* (1983): “*Nada hay fantásticamente sobrecogedor como lo auténtico, nada tan increíble como la verdadera realidad*”<sup>38</sup>. La fantasía es también en las artes plásticas una formulación concreta de lo real, y no su antítesis. La fantasía está presente en otras manifestaciones artísticas como la literatura, la arquitectura, la música y el cine; incluso en la ciencia es posible observar corrientes y tendencias fantásticas, que adoptan la forma de opiniones y teorías aleatorias o desacostumbradas.

A lo largo del siglo XX, la fantasía ha pasado en las artes plásticas de lo externo a lo interno, a lo individual. La visión fantástica de lo externo, del mundo, la naturaleza, el universo, etc., ha cedido paso a una contemplación introspectiva de la persona, el individuo, el propio cuerpo; el yo, en definitiva. Mientras en la ciencia, la posibilidad de interpretar al hombre por medio de sí mismo está necesariamente limitada; en el arte, no. Ya al final del milenio, el “buen gusto” carece por completo de valor y el consenso de tres mil años de historia del arte ha quedado definitivamente obsoleto y estas transgresiones, intentan provocar a un público que gracias a los medios de comunicación, no es ajeno ninguna perversión, ninguna abyección, ningún horror. Así,

---

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 8.

dejando aparte cualquier valoración estética y moral, es posible describir esta corriente del arte fantástico como un astuto y necesario correctivo para una sociedad y un arte descontrolados, en el que en mayor o menor medida todo es válido, ofreciéndonos un espejo cargado de ironía a una sociedad hastiada por los medios.

Como señala Schurian<sup>39</sup>, la fantasía contribuye a explorar y dotar de sentido al alma humana, si bien en todas las épocas se ha valido de deformaciones extremas e incluso a veces se ha perdido en ellas. A menudo ha estado en peligro de convertirse en algo sectario, estrafalario, grotesco, marginal, amanerado o incluso flojo y acursilado.

Por otra parte, la fantasía puede entenderse como complemento de las tendencias racionales, constructivistas y analíticas del arte realista, abstracto, minimalistas, en suma, del arte comúnmente aceptado como tal. Una y otra parte no pueden sino sacar provecho de las aproximaciones y distanciamientos mutuos. Después de todo, el arte fantástico refleja con su énfasis, sus desbocados desvaríos y sus extravagancias las innumerables facetas de las distintas percepciones de la realidad. Dicho de modo más poético: la fantasía, en todas sus manifestaciones, dota al arte de alas de brillante colorido.

Como señala este mismo autor: *“Las imágenes fantásticas han servido en todas las épocas como superficies de proyección cuando el cambio de los tiempos provoca desorientación y reinan las dudas y el miedo. A nadie puede sorprender que el arte fantástico florezca precisamente en la primera mitad del siglo XX. En una época de desordenes e incertidumbres, el arte fantástico representa las extravagantes siluetas y el estrambótico colorido superpuesto en la imaginación inmanente de una humanidad atemorizada”*<sup>40</sup>. De la misma forma que el expresionismo, vemos un auge de este “género” en periodos de crisis, y es que como señaló Ernst *“Cuando duerme la razón, cantan las sirenas”*<sup>41</sup>. Así el Bosco muestra como el mundo burgués se tambalea; la debacle parece cercana, el miedo crece. Algo parecido ocurre con las pinturas negras de Goya o los desastres de la guerra o con el arte de Rudolf Hausner tras la Segunda Guerra Mundial. Un artista que será vilipendiado durante el tercer Reich por su arte “degenerado”, que dinamita estos rígidos esquemas y el fosilizado mundo de las dicotomías con sus multiperspectivas y extremas impresiones de sí mismo<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> *Ibidem.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>41</sup> *Ibidem.*

<sup>42</sup> Sobre todo será el cine el arte donde mayor auge cobre lo fantástico.

Schurian aclara que *“existe en la literatura un amplio espectro de poesía y narrativa fantástica. Durante el siglo XIX, en especial en el tránsito del romanticismo al clasicismo y la modernidad, son muy comunes las novelas y narraciones de contenido inverosímil y fantástico. Ejemplos de novelas, también por ejemplo la novela Salomé del compositor alemán Richard Strauss, saca a la superficie las profundidades del alma ... con enorme grandilocuencia y dramatismo explosivo. Ya no es la muerte el insoportable secreto de la vida, sino el amor: tal es el nuevo e inaudito mensaje. La música se libera de todas las reglas, armonías y ritmos establecidos y se adapta al nuevo espíritu psicológico de la época. Si en tiempos del sinfonismo clásico la música se adaptaba al canon para integrarse en la harmonia mundi, la armonía entre lo terrenal y lo divino, vigente durante miles de años, en esta nueva “edad del miedo” presta mayor atención a las necesidades espirituales de la humanidad, que más que nunca precisa de consuelo estético para, si no vencer, sí al menos poder afrontar las propias neurosis con mayor entereza”*<sup>43</sup>.

Como la serie **“Sobre la violencia”** de Perelló, la mayoría del **“Bestiario”** de Marco se concentra como un diario ilustrado inédito y oculto para el público, *“Varios volúmenes de generoso tamaño donde sus anhelos, sentires, frustraciones, gritos y esperanzas más recónditas han ido tomando cuerpo, a lo largo de su existencia, en una bien avenida duplicidad: páginas cuyos escritos van ilustrados con unos preciosos y recios “dibujos coloreados” o pequeñas obras pictóricas en las que los rasgos estructurales del dibujo llevan las riendas con su variedad de trazos a toda la composición- que, contrariamente al grueso de su producción pintada al óleo, colores de un modo espléndido, con lápices, tintas, gouaches ceras. Pensamientos escritos, vivencias plasmadas con primorosa energía en – como diría Arnheim- formas perceptivas cuyo impacto inmediato es el mejor portador de significado, siendo “este impacto el que distingue al arte de otras clases de comunicación” .. / Hay una parte escrita y otra parte visualizable mediante formas y colores; integrantes ambas de un corpus autobiográfico íntimo e intimista de este existencialista en ejercicio que es Antonio Marco. / Es como un importante resumen de su obra pictórica de mayor relieve. Pinta lo que siente y sus imágenes no están dictadas por la moda ni por seguir un “ismo” determinado renovado o más o menos revalorizado, sino que son auténtica plasmación de sus sentimientos vivos: emergentes de la psijé y el soma, vinculados a*

---

<sup>43</sup> SCHURIAN, Walter. *Arte fantástico*. Taschen, Colonia, 2005, p. 11.

*otras almas y somas, concausados por acciones y coyunturas vivas dirigidas o efectuadas por otros "yo"»<sup>44</sup>.*

Estos volúmenes ilustrados son el mejor ejemplo de arte hecho para él mismo, como las pinturas negras de Goya, y de ahí su calidad. Visualizan claramente como su arte está íntimamente unido a su vida y el carácter antimercantilista de su producción, del que hemos y seguiremos hablando. Un arte, como el de Mondrian, que mantiene la “nota humana” al conciliar lo individual con lo universal; que mantiene su valor moral.

Igual que Daumier, nuestros dos creadores, pero sobre todo Marco, harán crítica social degradando al hombre al acercarlo a sus defectos, destacando aquellos rasgos que lo acercan a la animalidad, aquellos comportamientos que lo acercan a las bestias. Asociando en cierta manera lo feo a lo negativo del ser humano. En sus producciones se pueden ver las dos caras del hombre, ese ser ambivalente, contradictorio, ambiguo, presencia del bien y del mal, un Madoror, mitad ángel mitad ogro, como el minotauro de los surrealistas, como el artista que para construir destruye. Dos caras como el “*Drácula*” de Stocker, el “*Franquenstein*” (1818) de Mary Shelley, “*Dr. Jekyll y Mr. Hide*” (1886) de Robert Louis Stevenson o “*William Wilson*” (1839) de Edgar Allan Poe, que proponen la creación mental de una criatura que ha surgido del desdoblamiento del sujeto. Desdoblamiento por supuesto acorde a las dos caras del individuo atribuidas más o menos así: “yo” psíquico y sujeto racional. También en “*Bomarzo*” (1962), ya en el siglo XX, de Manuel Mújica Lainez, el personaje protagonista contiene dos vertientes, bien la imagen adorada de Narciso, bien la imagen aborrecible del monstruo, presentadas como condición la una de la otra.

Como veremos en su “*Variaciones*” y en sus “*Dualidades*”, Perelló insistirá en la dualidad humana, también, como hemos visto en la serie “*Sobre la violencia*”, se remarcará este aspecto, a través de las alteraciones fisionómicas de los personajes. En Marco se exagerará esta orientación, creando en algunas de estas obras unos seres antropomórficos extraordinarios, que nos advierten de la importancia del otro lado de las apariencias, como los que crea Goya en su serie de los Caprichos, como los seres que habitan la isla del Dr. Moreau o como las criaturas de la serie “*Origin*” de Daniel Lee. Hombres bestializados y bestias humanizadas donde las fronteras entre lo animal y lo humano no parecen estar claras. El hombre comportándose como las bestias, en una vuelta a sus orígenes y las bestias comportándose con una humanidad que conmueve

---

<sup>44</sup> RAMBLA ZARAGOZÁ, Wenceslao, *Seis poéticas figurativas en la plástica de Castellón (1955-85)*. Diputación de Castellón, Castellón, 1990, p. 266.



¿Quién es la bestia, quién el animal?. Vienen a colación al analizar esta serie los planteamientos de Deleuze y Guattari que defienden que no existen divisiones esenciales entre los minerales, los vegetales, los animales y los humanos: “*el ser humano no tiene ya una naturaleza fija; cuando el hombre se transforma o deviene animal, despliega otras muchas cualidades, desarrolla nuevas potencialidades*”<sup>45</sup>. El hombre muestra sus instintos originarios, su bestialidad íntima, su parte desconocida, oscura, que late en su psique. También, como el “género” fantástico, el primitivismo, tan presente en el arte expresionista, se ha desarrollado en períodos de crisis sociales globales, como indica el antropólogo Lluís Duch<sup>46</sup>, el mito del “buen salvaje”, tan desarrollado en occidente se fortalece en momentos de duda y agotamiento cultural: “*Al presentarse el futuro como algo insostenible, caótico, se fomenta el retorno a un pasado precultural*”<sup>47</sup>. Así podemos ver numerosos ejemplos en el arte actual, fruto de una sociedad corrupta, que permiten atestiguar la recuperación de esta iconografía primitivista que consigue desafiar esa cultura. El artista será como ese monstruo salvaje y solitario que recupera su bondad intrínseca, sus mejores instintos amortiguados por la asepsia contemporánea, la libertad primigenia y desafía a esos hombres alienados, embrutecidos. Un homúnculo como el que intuyó Millares, de estirpe arcaica que se esconde de la locura de aquellos que lo exhiben como un mono de feria, como el “*Savage Boy*” de Enrique Marty. El artista activista, reivindicativo se enfunda su máscara de gorila, como las Guerrilla Girls, armado de humor e ironía. Como afirma Eugenio Trías: “*La transformación del dolor en placer se produce así por intercesión de lo cómico: único modo acaso que tiene el arte por configurar estéticamente ese límite señalado por Kant; ese límite del arte (y, como veremos, también condición) que es el asco, en tanto el asco constituye una de las especies de lo siniestro*”<sup>48</sup>.

Precisamente este elemento, la ironía, tan esencial en el arte, junto con lo simbólico, serán primordiales en la obra de nuestros dos artistas, sobre todo en las dos series que hemos comentado del “*Bestiario*” y “*Sobre la violencia*”, donde las imágenes de lo real toman carácter universal a través de lo fantástico. Como señala Ernst Fuchs: “*El mundo de las imágenes internas, que a menudo poco o nada tienen que ver con las impresiones que del entorno obtienen los ojos, es también el espacio en el que se*

---

<sup>45</sup> REBOLLAR, Mónica, “Añoranza por lo primitivo: El nuevo buen salvaje”. En *Lápiz. Revista internacional de arte*. Publicaciones de Estética y Pensamiento S.L., nº. 225, Madrid, 2006, p. 70.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 72.

<sup>47</sup> *Ibíd.*

<sup>48</sup> TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*. Ariel, Barcelona, 2006, p. 29.

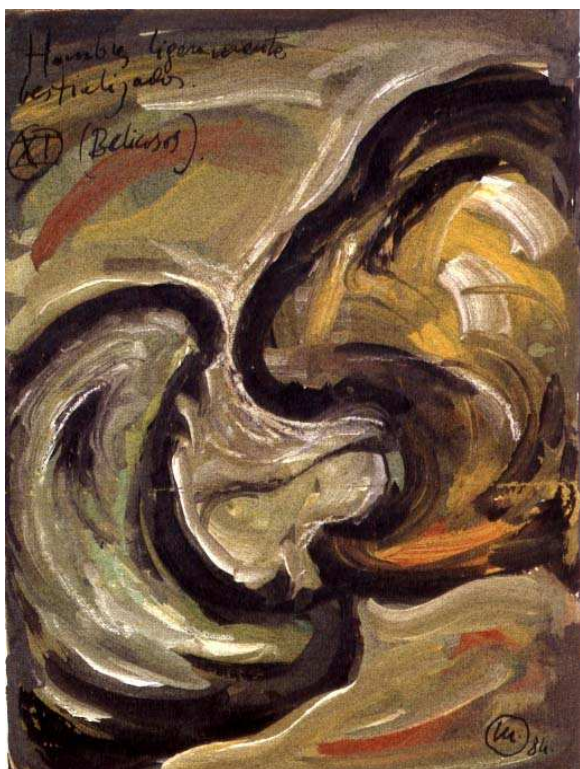
*manifiestan los símbolos y en el que espectros y ángeles se acercan al hombre*”<sup>49</sup>. La estética de los dos creadores valencianos estará en relación con su tiempo y sus plurales convulsiones. Una plástica que continúa inquietando, impregnando, para bien o para mal, incluso una vez transcurrido el momento, siempre desconcertante en alguna medida de su captación visual, hecho que demuestra su gran valor, su gran capacidad de obsesionar, “*Las únicas obras que existen verdaderamente, que poseen plena realidad, son aquellas que ejercen una presa persistente sobre nosotros – como la que, a decir verdad, también pueden ejercer, cuestión de calidad y no de duración, manifestaciones tan efímeras como una canción, una interpretación teatral o una danza – y después se integran en nuestras maneras de sentir y pensar, en vez de limitarse a golpearnos con una impresión tal vez viva y conmovedora, pero que, por no introducir cambio alguno en nuestro modo afectivo de interpretar el mundo, tampoco nos transportan más allá de los límites del diletantismo*”<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Cit. por SCHURIAN, Walter, *Arte fantástico*. Taschen. Colonia, 2005, p. 68.

<sup>50</sup> LEIRIS, Michel, *Francis Bacon*. Polígrafa, Barcelona, 1983, p. 14.

*“Hombres ligeramente bestializados XI (Belicosos)”*. (Imagen nº 112. Marco)



*“Entre las bestias, aunque brutas, encuentro yo más grata hospitalidad que entre los hombres”*<sup>51</sup>. Erasmo.

En ciertas épocas de la historia, la sociedad y la cultura que la sostiene entran en crisis, como señaló Picasso, es entonces cuando la búsqueda de una belleza convulsiva será el objetivo prioritario de la pintura. Así, Artaud, reclamará un lenguaje que genere imágenes de energía en el sustrato inconsciente, al hablar de su teatro de la crueldad, un lenguaje violento que *“despierte imágenes sobrenaturales, una corriente sanguínea de imágenes, un borbollón sangriento de imágenes en el cerebro del poeta y en el del espectador”*, violentas imágenes *“que quebranten y subyuguen la sensibilidad del espectador, llevado por el teatro como un torbellino de fuerzas superiores”*<sup>52</sup>, también con la intención de que actué como una terapéutica espiritual tanto para el artista, como para el espectador, y así sentenciará *“todo acto en escena*

<sup>51</sup> Con esta sentencia conocida, Erasmo se “inventa” lo que se podría llamar “etología humana”.

<sup>52</sup> ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*. Retórica, Buenos Aires, 2002, p. 73-74.

*será cruel*<sup>53</sup>, entendiendo crueldad, como vitalidad o magia. Algo así será la pintura de Marco, donde concibe la vida de forma intensa y convulsiva, una pintura que se corresponde totalmente con la agitación e inquietud propias de su tiempo, como el teatro de Artaud, *“ejerciendo resistencia a la tendencia económica y técnica del mundo, pondrá otra vez de moda las inquietudes centrales y pasiones que el teatro moderno ha ocultado tras el epidérmico barniz del hombre falsamente civilizado”*<sup>54</sup>. Una pintura como un borbollón vital que disipa tinieblas, y no reconoce obstáculos, que muestra la otra cara de la realidad y del hombre, como la que reivindica Artaud: *“Soslayando al hombre psicológico, al carácter y a los sentimientos netos, el Teatro de la Crueldad le hablará al hombre total, ya no al hombre social esclavizado por leyes y malformando por preceptos y religiones. /Incluirá no sólo el anverso, sino, además, el reverso del espíritu; la intensa realidad de la imaginación y los sueños surgirá ahí en igualdad de condiciones con la vida. / Por otra parte, las grandes convulsiones sociales, los conflictos entre pueblos y razas, las fuerzas naturales, la intervención del azar y el magnetismo de lo inevitable se manifestarán, quizás tangencialmente, en el desasosiego y los gestos de personajes de la tesitura de dioses, de héroes, de monstruos de mítica dimensión o, directamente, como expresiones materiales obtenidas por nuevos medios científicos”*<sup>55</sup>.

En cuadros como **“Agresividad (¿Condición humana?)”**, o en dibujos como **“Bestiario. Agresividad II”** (nº 135), ambos de 1992, donde vemos dos hombres peleando, dando rienda suelta a sus más bajos instintos que nos recuerdan el cuadro de *La riña* o *Pelea a garrotazos* de Goya, ya se pregunta Marco sobre la verdadera naturaleza del hombre. Aquí, se pueden ver dos figuras enfrentadas que nos recuerda, como Goya, el drama de las dos Españas siempre opuestas, es la imagen de la sinrazón, de la brutalidad más extrema de la locura, de la ira desatada, de la cara oscura del hombre, cuando se comporta como una bestia rabiosa e irascible, enfrentándose incluso a su propio hermano. Esa cara aterradora del ser humano es la que desconcierta, cómo puede llegar a provocar tales masacres, tales matanzas. De significado análogo son estas dos

---

<sup>53</sup> *Ibíd.*, p. 75.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 108.

<sup>55</sup> *Ibidem.*

figuras del “*Bestiario*”: “*Hombres ligeramente bestializados XI (Belicosos)*” (que tantas analogías comparte con obras como “*Sobre la violencia (Estudio “Choque”)*” o “*Sobre la violencia (Estudio “Choque” 2)*”, de Perelló, como hemos dicho), sólo que aquí simplificará sus rasgos, metamorfoseará sus rostros para convertirlos en espantosos monstruos deformes. Esa es su visión del “humano”, el único ser capaz de odiar, de mentir, de matar aleatoriamente y sin ningún porqué, de maltratar, torturar y esclavizar a sus semejantes, sin duda el animal más sanguinario y vengativo. Sus figuras son fruto, como algunas pinturas de Dix, Baselitz o Kiefer, del trauma de la guerra, de haber presenciado el grado de perversión que el hombre puede alcanzar en determinadas circunstancias.

Además ve al español, como ese hombre sin medida, enemigo de las medias tintas, desquiciado, orgulloso, fanfarrón extremo, un hombre, que siempre quiere ser más de lo que es, que siempre quiere ser demasiado, como diría Nietzsche o Victorio Macho<sup>56</sup>. Lo ve como un animal resabiado, una bestia hambrienta y sarnosa, supersticiosa, que adora la violencia y, como dijo Picasso, se deleita en derramar sangre ajena, siempre envuelto en cruentas guerras intestinas, como en esta imagen de la serie *Hombres ligeramente bestializados* se representa. En el dibujo tocayo y anterior de “*Carroñeros*”, la pelea afín, es observada también por hombres con hábitos negros, como frailes, como monjes que observan desde la lejanía, sin “implicarse”. Serían como buitres, que esperan a que acabe la pelea, para apropiarse de los restos del perdedor, del botín y representarían a esos estamentos privilegiados, los de uniforme, que mandan a las masas ignorantes a la guerra, que enfrentan a los hombres, mientras ellos, verdaderas aves de rapiña, son los únicos que manteniéndose al margen, siempre salen ganando. Denuncia veladamente aquí la “*sociedad de control*”, de la que habla Deleuze<sup>57</sup> (aunque sin ningún propósito subversivo), la forma con que los dominadores, ávidos de poder y dinero, los dirigentes embaucadores, engañan a la gente con sus falsas proclamas, para conducirles a la guerra, en nombre de un supuesto dios o una falsa bandera, que, en realidad, sólo representa su avaricia, sólo defiende su turbio interés, su gran negocio. Esto ya lo había denunciado en el dibujo “*Una muerte que no era la suya*”, una imagen muy cinematográfica,

---

<sup>56</sup> Véase MACHO, Victorio, *Memorias*. G. Del Toro Editor. Madrid, 1972.

<sup>57</sup> Como veremos más adelante, en otros trabajos lo hace de manera más explícita.

donde el cadáver de un joven soldado aparece en primer término, mientras un tanque avanza en la lejanía. Un dibujo que simula uno de esos reportajes televisivos de los que acostumbramos a ver en cualquier telediario y que hacen que la muerte, por la cotidianeidad con la que se nos muestra, ya no nos aterre, no nos conmueva, no nos preocupe como debiera, convirtiéndose en un espectáculo más, un reality show para los ricos. Es la muestra de nuestra deshumanización. Un propósito similar se intuye en otras obras que reprenden la violencia, como **“Bestiario VIII”** (nº 101), donde esas bestias espeluznantes, sedientas de sangre, como reptiles o gusanos colosales que obedecen ciegamente, pues no tiene *ojos*, las ordenes de un hombre *enmascarado*, vestido con *traje y corbata* (uniforme de los poderosos, de los mercaderes, de los políticos), que empuña un arma. El símbolo del dinero aparece en lo alto de la imagen, como si fuera el único sol, la única luz que los guía, su único estandarte.

Estos mismos monstruos los vemos también en **“Bestiario belicista”** o **“Bestiario belicoso”** (nº 102 y 103). En el primero de ellos aparecen varios soldados armados cuyos perfiles se recortan como si fueran espectadores de una película de cine, como si sus jefes estuvieran adoctrinándolos presentándoles a través de la pantalla una realidad manipulada, haciéndoles ver una imagen irreal de su enemigo, de ciencia-ficción, creándoles perversamente en sus cabezas imágenes de monstruos que identifican con los otros, con las gentes de otra cultura y creencias a los que hay que derrotar, predisponiéndolos fatalmente ante “lo diferente”, preparándolos para esas *“guerras mentirosas”* de las que hablaba Leonor de Aquitania y que hoy están tan de moda. También parece que estén formando un pelotón compacto y sectario para abrir fuego, contra esos monstruos que sus mismos mandos han creado. En el segundo unos soldados americanos acaban con el monstruo que grita y se retuerce mientras agoniza, una vez la bestia (que han inventado y sacado de su jaula para que la furia se desate), deja de serles útil, la matan y aparecen en los medios, aparentemente, como salvadores de una humanidad que ellos manipulan a su antojo y en cuyo lomo clavan su siniestra bandera carcelaria y opresora, de *barrotes* y *estrellas*, sede de los seres superiores. Es una condena a la industria de guerra americana, ese gran monstruo de poder, a la falsa democracia que gobierna el mundo, al

imperialismo que dirige los destinos de la humanidad, que provoca conflictos, inviste dictadores a su capricho y los derroca según le conviene, que condena a pena de hambre, humillación y muerte a medio mundo, mientras ellos se enriquecen expropiando todos sus recursos.

En el “*Bestiario VII. Bélico*” (nº 104), Marco retrata el fantasma de la guerra, como lo había hecho antes en dibujos como “*Calavera*” (nº 107), de gran expresividad. A la manera de un beato románico, dividiendo la escena en franjas horizontales de colores puros, aparecen tras la calavera con casco de combate, un repertorio de monstruos misteriosos, como los monstruos que flotan en los sueños de Goya, como los que divisan cuando se observa la realidad por el prisma de la razón. Una realidad que, vista así asusta, porque en verdad, como dijo Hobbes, el hombre es un lobo para el hombre, los hombres se devoran entre sí, devoran al débil, como muestra el “*Bestiario V de Voracidad*” (nº 105), al lado de quién siempre estará el artista.

Pero los monstruos de Marco, no sólo harán referencia a la brutalidad, entendida genéricamente, en un sentido amplio, como Goya pinta a su *coloso*, sino también se centrará en lo individual. Representará también con este aspecto a los poderosos, con sus *corbatas* como atributo de su condición, que también funcionan como sogas que anticipan premonitoriamente su futuro suicidio, con *garras* afiladas, como en su “*Bestiario gansteriano*” (nº 98), donde las figuras atroces, se nos antojan las que Bacon concibiera para su obra *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión*, figuras perversas, ideales para figurar en lugar de los fariseos, de los sanedritas, que torturaron al rebelde Cristo, en la cruz, cuando hacía peligrar sus intereses. Ya en otro dibujo titulado “*Verdaderos depredadores*” (nº 162), que no pertenece a esta serie vemos unos seres vestidos de esmoquin con rostros que se van animalizando, sin llegar a la mutación que vemos en su *Bestiario*, como dos roedores carroñeros, ratas de alcantarilla.

Mostrará a los grandes capitalistas como monstruos, como gigantes pero no sólo creando causas irracionales como bestias, para mandar a los hombres desorientados y adocenados, por la “*sociedad de control*”, a la guerra; también para reprimir a éstos azuzándoles a las fuerzas de represión que el capital que controla el aparato del estado ha creado, como podemos ver en “*Perros de*

*presa*” (nº 97), donde otra gran bestia encorbatada, con grandes colmillos y cuerpo descomunal, como un *coloso* goyesco, maneja, como si fueran perros, a policías y guardia civiles, igual que antes hemos visto con los militares. Es patente pues su crítica del poder manipulador del “*Hermano grande*” igual que en otras obras como “*Guiñol*” o “*Muñecos de papel*” (nº 9 y 96). Como denunció Orwell, el capital (llámese El club Bilderberg) controla todo, con su discurso mediático homogeneizador, con su voraz propaganda, nos instrumentaliza y nos maneja con su tecnología, convirtiéndonos en marionetas de alma alienada, en peles cuya vida pende del hilo que éste maneja, tratándonos según el rédito que generemos. Su discurso difundido por los medios de comunicación, por los políticos, llega a todas partes, así Huzinga ha dicho: “*Como el olor del asfalto y gasolina flota sobre las ciudades, así flota sobre el mundo una nube de palabrería*”<sup>58</sup>. Y añade el profesor Villacañas: “*Es el mal definitivo, la conversión de la lengua en ruido. / La palabrería es el lenguaje despotenciado, aquel que ya no tiene energías internas para diferenciar lo persuasivo de lo engañoso. La reducción de la comunicación a palabrería ni siquiera permite la pregunta por esta diferencia*”<sup>59</sup>, por eso critica la demagogia y el cinismo, la retórica antipática del poder en dibujos como *Máscara camaleónica*, que forma parte de la serie de *Máscaras naturales*.

Como dice Manuel Ángel Conejero: “*Estamos rodeados de entornos semantizados por el Poder, cuando poder ya sólo significa corrupción, tiranía. Ya no tiene esa palabra, entre nosotros, matices que no sean repugnantes. Ni un solo ejemplo a nuestro alrededor de algo que suene positivo entorno al poder, a los poderosos*”<sup>60</sup>. La crítica al sistema que nos domina es patente también en las palabras de Antonio Marín: “*el neoliberalismo, al ser un sistema profundamente excluyente, impregnado de un discurso brutalmente totalitario, está posibilitando, acelerando e incrementando la revuelta y la rebelión de numerosos sectores de excluidos, dado que con sus acciones de monopolio y*

---

<sup>58</sup> Cit. por VILLACAÑAS, José Luis, “El dominio universal de la retórica”. En VV.AA. *Contrastes*. Contrastes culturales, Valencia, diciembre-enero, nº 25, 2003, p. 100.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> CONEJERO, Manuel Ángel, “El humanismo perdido, y no re-ganado: El arte como solución de esa entropía”. En AA. VV. *Contrastes*. Contrastes culturales, nº 25, Valencia, diciembre-enero, 2003, p. 12.



*control absoluto de todos los engranajes que conforman una sociedad, incrementa a niveles de locura el número de excluidos, de marginados. Gracias al complejo de Saturno que posee el neoliberalismo (capaz de devorar y engullir a sus propios hijos) el mundo se llena cada día de más personas condenadas a la nada y que nada tienen que perder... / Lo triste y patético del neoliberalismo, sistema que desprecia, que ignora, al ciudadano y que condena al ostracismo las tímidas enseñanzas del humanismo tradicional, es que ni siquiera tiene la capacidad de tolerar la existencia del pacifismo o de sistemas políticos y éticos que aspiran a la convivencia y a la reflexión dentro de unos cauces serenos, equilibrados, ajustados a las reglas del mercado liberal tradicional. No hay ninguna corriente de pensamiento que tenga un espacio dentro de los totalitarios y genocidas esquemas neoliberales, auténtico sistema anacrónico y suicida que propugna el Fin del hombre como sujeto activo de una sociedad”<sup>61</sup>. Este mismo escritor afirmará contundentemente: “Desde que el esperpéntico (y buen lacayo del neoliberalismo) Fukuyama sentenciara el fin de la Historia, podemos afirmar que, gracias a los defensores del nuevo modelo neoliberal, hoy asistimos, en vivo y en directo, al fin del Hombre”<sup>62</sup>.*

También, al fin de la naturaleza, como denuncia en su “**Bestiario lucrativo**” o en dibujos como “**Vestidos de pingüinos**” (nº 82 y 134), de claro carácter ecologista, como los de “**Naturaleza muerta**” o “**Chapapote**” (nº 123 y 159) que hemos analizado; porque de la misma forma que el hombre atenta contra sus semejantes por dinero, también lo hace contra el resto de la naturaleza, convirtiéndose en un verdadero carcoma sangriento para esta. Aquí pone de manifiesto su inmisericordia, el goce en la destrucción de todo lo vivo, que le lleva a su inevitable suicidio, el hombre se ha convertido en un verdadero cáncer que contamina, calcina, mata y asola el planeta.

Como vemos en estos dibujos, Marco muestra su garra de pintor mostrando su doble vertiente trágica y satírica, como hizo Max Aub en literatura. Nuestro autor habla de la violencia, también de forma violenta, con su visión personal, en lugar de con la apariencia, con formas que nacen de su interior,

---

<sup>61</sup> MARÍN, Antonio, “Una ciudad no es nada sin ciudadanos”. En AA. VV. *Contrastes*. Contrastes culturales, Valencia, diciembre-enero, nº 25, 2003, p. 109.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

plasmando esas impresiones y visiones internas que destacaba Picasso; crear una realidad, como decía Van Gogh, que fuera más verdadera y nueva que la misma realidad.

El desenfreno expresivo, del que hace gala Marco es similar a algunos de los integrantes de *El Paso*, contemporáneos de éste, así respecto a éstos decía Aguilera Cerni: “*El culto de la violencia idiomática, el contenido de protesta, el deliberado tremendismo, la mitología enloquecida de los dramas españoles y la exhibición de una especie de pornografía negativa, formaron y forman parte de un lenguaje pictórico abiertamente en guerra con las exterioridades de la cultura, pero cuya premeditación anticultural no puede negar sus muchas originaciones culturales...precisamente por encerrar tantos gérmenes, la síntesis tiene una auténtica cualidad explosiva ...*”<sup>63</sup>. Si bien Marco nunca querrá abandonar la problemática figurativa de resistencia humanista, manteniendo la centralidad de la imagen humana.

El arte de nuestro pintor, como tal, no es defendible pues dentro de una teoría estética como la de Kant o la de Hume, fundamentadas en la belleza, igual que tampoco lo es gran parte del arte contemporáneo, producido para gente sin prejuicios. Pues el arte de Marco incluye no sólo obras poseedoras de “belleza” formal, sino también obras que son “feas” o perturbadoras, pero que tienen un contenido moral tremendo. Si como comentó Robert Irwin el arte es “*un continuo examen de nuestra conciencia perceptiva y una continua expansión de la conciencia del mundo que nos rodea*”<sup>64</sup>, sin duda cuando estudiamos la obra de Marco nos encontramos con un buen ejemplo. Su arte intenta expresar y comunicar emociones a un público, misión que defendió y consideró prioritaria Tolstói, también pensamientos e ideas, como esgrimió Dewey. Al fin y al cabo Gombrich ha definido la historia del arte occidental como “*la búsqueda de maneras cada vez más vividas de presentar la realidad*”<sup>65</sup>. El arte de Marco se interacciona con el medio y sigue teniendo la capacidad de provocar, nos transmite conocimiento acerca de cómo percibir el mundo que nos rodea, que es

---

<sup>63</sup> AGUILERA CERNI, Vicente, *Iniciación al arte español de la postguerra*. Península, Barcelona, 1970, p. 100.

<sup>64</sup> Cit. por FREELAND, Cynthia, *Pero ¿esto es arte?* Cátedra, Madrid, 2001, p. 214.

<sup>65</sup> *Ibíd.*, p. 49.

lo que reclamaba el filósofo citado anteriormente (Dewey), está en la vanguardia en la exploración y expansión de nuestra conciencia, como lo estuvo el de Goya. Marco no ha dejado de practicar siempre un arte políticamente comprometido, siguiendo a su temperamento, pese a que este tipo de producción no se ha prodigado mucho desde los 60-70, hasta resurgir en los 90, y su pintura cumple, como reclamó Unamuno, una función social.

Es notoria la dimensión fantástica de la pintura de Marco, un aspecto, el de lo fantástico del cual autores como Malraux o Baudelaire no dudaron en exaltar su sentido moral, comparándolo al de la luz<sup>66</sup>. Revolucionario, excavador y visionario, salta más allá de los límites de lo irreal sin por eso abandonar esa realidad determinante del lenguaje; se atreve, a trascender el contexto en que le tocó vivir, trastoca el mundo, con unas obras que, como los “*Caprichos*” o los “*Disparates*” de Goya tienen un sentido político y moralizador; con unos dibujos, que, como los del pintor aragonés, están en proceso de transformarse en cuadros. Como los “*Disparates*”, visualizan la locura del terror, de la violencia, el espectro de la guerra, sus quimeras, el demonio que cada hombre lleva dentro, poniendo en evidencia como, tanto el cielo como el infierno, existen, se encuentran alojados en el cerebro de cada individuo. Sobre el pintor aragonés Malraux dirá: “*ningún artista, ni siquiera Baudelaire, ha revelado tan claramente el poder de lo irremediable. Goya quería que el mundo se confesara a sí mismo que era tan sólo una apariencia, un simulacro, en todo caso...La supremacía de su arte (Goya) se debe indudablemente a la facilidad con la que se mueve en ese dominio perdido en el que creemos discernir la fuente de nuestra esclavitud. Por primera vez -¡y en cuántos siglos!- un artista oye manar dentro de sí un mensaje que no es otro que la eterna canción de la locura*”<sup>67</sup>. Evidentemente ni Goya, ni Marco están locos, su visión crítica y pesimista sólo nos muestra algo indiscutible que parece que no tengamos en cuenta, la locura colectiva de la guerra, su absurdo, lo paradójico e irrazonable de la violencia, del sufrimiento inútil, de la

---

<sup>66</sup> Véase CALVO SERRALLER, Francisco, *La senda extraviada del arte*. Biblioteca Mondadori, Madrid, 1992, p. 198.

<sup>67</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, *La senda extraviada del arte*. Biblioteca Mondadori, Madrid, 1992, p. 198.

crueledad<sup>68</sup>. Por ello siempre apostarán por las víctimas, como Goya en sus *Fusilamientos del tres de mayo*, donde no hay heroísmos en la épica, donde el caído anónimo se convierte en el vencedor moral, como Marco en “*Tortura*” (nº 22), donde la víctima también viste la camisa blanca del inocente. Un cuadro, que tiene mucho que ver con otros que aparecen guardia civiles, como “*Maquis*” (nº 23), también de 1966.

Sus bestias como aquí vemos, son una simbiosis entre lo humano y lo animal, conectando con el bestiario medieval, con los estudios fisonómicos de Le Brun, con los hombres-burro o “*Las resultas*” de Goya, donde se tambalean las fronteras entre persona y alimaña, tan finas según la biología actual. Son como esos extraños animales de algunos dibujos de Millares, verdaderas metamorfosis de lo humano. Vemos aquí la verdadera realidad, que muchas veces no nos muestra una fotografía o un film, donde el hombre es el monstruo que aparece en todas las pesadillas del hombre, cuando éste sueña. Como dice Aguilera Cerni: “*De lo monstruoso puede brotar la imagen metamorfoseada de una vida nueva. Su formulación no es un mero antitecnicismo, sino un tecnicismo rudimentario e hiriente, si bien su eficacia amenaza diluirse, por lo reiterativa, en el absurdo contrasentido de una receta elegante*”<sup>69</sup>. Los campesinos, los obreros, las putas, los emigrantes, en definitiva, las víctimas, son el símbolo de la existencia humana en condiciones extremas y le permitirán analizar la capacidad del hombre para soportar las presiones de un desgarramiento psíquico. Como Goya, sabe que los monstruos son criaturas de la represión y el fin de la razón. Y, como Goya, sabe que las criaturas así alumbradas no sólo son poderosas y plenamente reales sino también grotescas.

En cuanto a las imágenes “*Bestias ligeramente humanizadas (Ensimismada, Indefensa, Pacífica, y Fantástica)*” y “*Hombres ligeramente bestializados (Charlatán, Peligroso, Agresivo y Ruin)*”, hay que reseñar se muestran por primera vez el librito que editó La Imprenta comunicación gráfica S. L. en 2000,

---

<sup>68</sup> Como nos dice Calvo Serraller (Ibíd., p.201), cuando nos narra lo perplejo que quedó Malraux al oír en la guerra civil el grito absurdo de “¡Viva la muerte!”, que hizo suya la legión extranjera y su fanático líder, el general mutilado Millán Astray, también los anarquistas; y llegó a exclamar: “*Sólo desde los márgenes de la Historia, un pueblo puede gritar y morir por estas cosas, volvamos a decirlo, tan poco razonables*”.

<sup>69</sup> AGUILERA CERNI, Vicente, *Iniciación al arte español de la postguerra*. Península, Barcelona, 1970, p. 103.

edición limitada de 400 ejemplares. Este escribirá sobre esta parte de su *Bestiario*: “La selección que aquí presento abarca un periodo de ejecución de casi dos décadas: desde 1969 a 1986. Estos bocetos nunca han sido desarrollados a tamaño grande; los considero como obra definitiva, que cumple su fin en sí misma. Tampoco han sido expuestos y nunca han llegado al gran público. Pertenecen a mi diario íntimo y sólo los han visto los amigos más allegados. Es ahora cuando llegan al público por primera vez, a través de esta edición. Por tanto, no han sido realizados con intención de crítica social; tampoco como documento testimonial, y mucho menos como mensaje moral. Los realicé para liberarme de mis propias angustias y pesadillas y para mitigar, en lo posible, los temores y temblores que pueblan mi alma cuando la bestia del ser humano se desata”<sup>70</sup>.

Son un total de veintinueve las ilustraciones seleccionadas donde nuestro pintor nos indica como concibió esta serie de imágenes: “Sucedió una mañana que yo tenía que ir a Valencia. Durante la noche hubo tormenta, viento y mucha lluvia. / Cuando me levanté y fui a abrir la cochera – mi casa daba al campo abierto de naranjales- , oí un apagado maullido que más bien parecía un lamento. Me asomé al campo y vi que una gata con su cría recién parida, me miraba con una mirada humanizada, como suplicante, como si pidiera ayuda. Ella y su cría estaban empapadas de agua. / Cogí a la gata y a su cría, las sequé y puse a cubierto. Me volvió a mirar. Percibí en su mirada cierta gratitud. / Esas dos miradas me acompañaron todo el día y siguen grabadas en mi mente. / Así surgió el deseo de realizar la serie “**Bestias ligeramente humanizadas**”<sup>71</sup>. En este apartado aparecen reproducidos dibujo tan interesantes como “**Ensimismada**”, “**Indefensa**”, “**Pacífica**” o “**Fantástica**” (n<sup>os</sup> 100, 69, 70 y 71), que aquí podemos ver, donde es el animal quien se humaniza, es el lado más humano de éste el que destaca, aquí las bestias, son más amables y sus gestos se corresponden con los temperamentos del hombre, más compasivos, más humanos y racionales. Vendría a reconocer el aspecto generoso de los animales como lo haría Walt Whitman cuando exclama: “*Creo que podría transformarme y vivir con los animales. Son tan apacibles y dueños de sí mismos! / Me paro a contemplarlos*

---

<sup>70</sup> MARCO, Antonio, *Bestiario*. La Imprenta, Valencia, 2000. p. 6.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 13-15.

*durante tiempo y más tiempo. / No sudan ni se quejan de su suerte, no se pasan la noche en vela, llorando por sus pecados, no me fastidian hablando de sus deberes para con Dios. / Ninguno está insatisfecho, a ninguno le enloquece la manía de poseer cosas. / Ninguno se arrodilla ante otro, ni ante los congéneres que vivieron hace miles de años. / Ninguno es respetable ni desgraciado en todo el ancho mundo”<sup>72</sup>.*

Así, determinados animales, como el toro, como veremos más adelante, han sido incluso considerados como paradigmas de lo humano, también por ejemplo el perro, de hecho en la pintura española, el papel de estos animales va más allá de un mero complemento doméstico, y adquieren un gran valor simbólico. *“Existe en esta tradición una mirada que en cierta medida los humaniza como seres también mortales y compañeros en el tránsito hacia lo inexorable”<sup>73</sup>.* Serán, los animales más humanizados, comparables por su carácter con el hombre, rabioso, fiero y a la vez ingenuo, dócil, fiel, ... que nos muestran la ambivalencia humana, su *alter ego*, como diría Guillermo Solana: *“Perro y hombre se parecen: en la dentadura y en la manera de andar, en la actitud a veces huidiza y a veces feroz, hasta el punto de que el perro se vuelve humano y el hombre, perruno”<sup>74</sup>.* Es la misma “metamorfosis” que vemos en el perro de Goya, o en los de Bacon, Saura, o Scholder.

Sin embargo acto seguido nos muestra la cara opuesta, sus **“Hombres ligeramente bestializados”** que nos muestran cómo el hombre tiene un destacado lado animal, donde priman sus instintos más elementales, pues sólo la educación y la cultura pueden limar con el tiempo esas inclinaciones y humanizarse, sólo la cultura, puede hacer al hombre libre y sensible ante las circunstancias de los que le rodean. De esta serie de la que aquí podemos ver algunos de sus dibujos, como **“Charlatán”**, **“Peligroso”**, **“Agresivo”** o **“Ruin”** (nº 72 a 25), nuestro artista dirá: *“Paralelamente y como contrapunto, realicé la serie “Hombres ligeramente bestializados”. / De la bestialidad del ser humano me di cuenta muy pronto. En derredor mío pude ver miradas de odio y miradas de angustia, acusaciones e*

---

<sup>72</sup> Cit. por RUSELL, Bertrand, *La conquista de la felicidad*. DeBolsillo, Barcelona, 2005, p. 17.

<sup>73</sup> PATIÑO, Antón, “Pasión de la mirada: Juan Barjola”. En PATIÑO, Antón y otros, *Juan Barjola: Colección del artista (1959-1986)*. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1986, p. 33.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 63.

*intimidaciones de todo tipo. Presenció agresiones físicas entre hombres. La ira y el rencor campaban por doquier y a diario. Eran la cólera y el caos colectivo. / Pero lo que más me afectó fue la muerte violenta y cercana de mi vecino Joaquín, dos años mayor que yo, que murió debido a la onda expansiva de una bomba que explotó no muy lejos de él. / Cuando termino la guerra civil, yo aún no había cumplido los diez años, pero recuerdo con gran nitidez la bestialidad del ser humano desatada”<sup>75</sup>. Porque el hombre, como decía Machado “es por natura la bestia paradójica, una animal extraño que necesita lógica”<sup>76</sup>.*

Queda patente aquí las heridas que el conflicto armado han dejado en nuestro artista, la inevitable presencia de los ecos del 36 que se complicará con los resultados espirituales heredados de la catástrofe universal clausurada en 1945 y que seguirá con la retahíla de conflictos que se suceden uno tras otro hasta la actualidad, siempre con los mismos intereses bastardos, que vienen a evidenciar la decadencia del mundo burgués, que vive de la destrucción. Sus temas mitológicos, esotéricos y singulares surgen de las preocupaciones y voluntades comunes a sus colegas artistas en una época de guerras mundiales, de crisis, de cambio, así Gauguin dirá: “Yo, que he adquirido la mala costumbre de reflexionar (..), que he hecho la guerra de 1870, he visto los muertos, los prisioneros, todo por el capricho de algunos, odio la guerra (...)”<sup>77</sup>. Y añade: “¿Y pretendéis, montón de burgueses, que esté de acuerdo con vosotros?”<sup>78</sup>. También Grosz llevará a cabo una lucha política sin cuartel atacando y denunciando con áspero sarcasmo a las clases dirigentes, militares y capitalistas, responsables del conflicto, así, será en la postguerra cuando afile sus violentos ataques tanto contra la propia guerra como contra la sociedad en general, aunque su punto de mira es la hipocresía de la burguesía, además sus figuras humanas, como las de Marco casi siempre estarán dibujadas de perfil, acentuando sus rostros caricaturescos llenos de una fealdad que nos descubre su interioridad.

---

<sup>75</sup> MARCO, Antonio, *Bestiario*. La Imprenta, Valencia, 2000, p. 39-41.

<sup>76</sup> Cit. por DUQUE, Félix, “*El arte y el cuerpo*”. En MOLINUEVO, José Luis, (Editor), *¿Deshumanización del arte?* Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996, p. 63.

<sup>77</sup> GAUGUIN, Paul, *Escritos de un salvaje*. MCA, Valencia, 2001, p. 124.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

Por otra parte, Aguilera Cerni, justifica la aparición del informalismo, el culmen de lo expresivo y lo fantástico, cuando toda forma se torna imposible y desaparece, de la siguiente manera: “*A la bomba atómica, a los campos de concentración, a las ruinas y matanzas, sucedió un mundo –que todavía es el nuestro- en el que el optimismo artificioso de la publicidad y del consumo debía convivir con incalculables tensiones, con sucesivas guerras parciales y con renovados temores. Los valores históricos habían muerto. No los mató la desintegración de la cultura – como tampoco los destruyeron tras la primera guerra mundial los dadaístas y surrealistas-, ya que la cultura era precisamente la quebrantada encarnación de tales valores. El asesinato fue consumado por las contradicciones entre los centros del poder, entre los fabricantes de las ideologías, y los detentadores del control económico. Así los informalistas, sólo fueron síntomas de una caída, de un acabamiento, de un espíritu indeterminado y confusamente rebelde...*”<sup>79</sup>. Ese mismo pesimismo se apodera de nuestro artista, una “angustia” que Heidegger califica como “*experiencia descontextualizante y privilegiada*”<sup>80</sup>, que se relaciona con otra angustia más literaria: la *Náusea* de Sartre, y que puede propiciar esa tendencia a diluir el aspecto instrumental de las cosas, su aislamiento y monstruización, como señala Rubert de Ventós: “*también es la náusea una cura de antropomorfismos; una catarsis o purificación de los “sentidos” y “formas humanas” que damos normalmente a las cosas. En ella se manifiesta el mundo como lo que (según Sartre) es: como puro “en sí”, como mera extensión, masividad impenetrable y angustiosa*”<sup>81</sup>.

Esa lucha interior, contra alienación del “yo”, la problemática interna, la duda existencial, hace que el pintor libere los fantasmas que corroen su mundo interior, siendo sus imágenes, pura creación del espíritu, como reivindicaba Bretón (el cual señalaba que “*todo lo que se mira es falso*”); ese intento de traer escena eso que se encuentra bajo la superficie de las formas o, incluso, aquello que está fuera de ellas, desde luego excita la fantasía y la introduce en mundos

---

<sup>79</sup> AGUILERA CERNI, Vicente, *Posibilidad e imposibilidad del arte*. Fernando Torres, Valencia, 1973, p. 31.

<sup>80</sup> Cit. por RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*. Península, Barcelona, 1973, p. 142.

<sup>81</sup> *Ibidem*.



maravillosos, inmensos, inescrutables que se encuentran en esa otra realidad, en otra dimensión que se confunde con la que respiramos. Su arte es como el *Teatro de la crueldad* de Artaud, elimina la máscara, hace visible la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía, ... y al desatar conflictos, libera fuerzas, abriendo posibilidades. Respecto a la función creadora de la fantasía, Rubert de Ventós ha dicho que no lo es porque añade nuevos elementos sino porque sitúa lo común de las cosas y de los mortales en otra perspectiva: "*La imaginación y sus objetos ideales –los espíritus, las fuerzas mágicas, los demonios, etc.- aparecieron y fueron siempre utilizados para completar el esquema con el que el hombre pretendía representarse y entender la realidad mientras no poseía todas sus piezas. La imaginación y la fantasía han operado siempre en este décalage entre lo que el hombre desea saber sobre el mundo y lo que puede saber*"<sup>82</sup>. Porque el universo artístico nos proporciona otra mirada es "*ilusión, apariencia, Schein*"<sup>83</sup>. La imaginación es "*el reino de la libertad*", como dijeron Stanislas Breton o Buñuel<sup>84</sup>. Para Coleridge la imaginación es una función esencialmente vital de la mente "*fuerza viva y agente primero de toda percepción humana*"<sup>85</sup>.

Tanto Goodman como Dewey consideran que el ser humano utiliza el arte para participar de su entorno, por lo tanto al transformar nuestras percepciones, nos confiere energía. Así pues, igual que para Bourgeois, el arte será para Marco un medio de "curación", formará parte de lucha por la vida, como el de Kahlo o Klee, el cual se quejaba de que pintaba para no llorar. misión sanadora del arte de la que habló Marcuse, como "*fuerza terapéutica*" y que tanto publicitó el supuesto chamán que era Beuys; la destaca Sábato cuando dice: "*El arte es un don que repara el alma de los fracasos y sinsabores. Nos alienta a cumplir la utopía a la que fuimos destinados*" Y añade: "*El arte de cada tiempo trasunta una visión del mundo, la visión del mundo que tiene los hombres de esa época y en particular el concepto de la realidad. En este nuevo milenio debajo del gran supermercado, como los brotes que germinará después de un largo invierno, se percibe, acá y no allá, los testimonios de otra manera de*

---

<sup>82</sup> *Ibíd.*, p. 154.

<sup>83</sup> Marcuse, cit. Por READ, Herbert, *Arte y alienación*. Ahimsa, Valencia, 2000, p. 35.

<sup>84</sup> Luis Buñuel dirá: "*En algún lugar entre el azar y el misterio se desliza la imaginación, libertad total del hombre a esta libertad como a las otras, se la ha intentado reducir, borrar*".

<sup>85</sup> Cit. por READ, Herbert, *Arte y alienación*. Ahimsa, Valencia, 2000, p. 35.

*mirar. Notablemente en el cine, en películas de muy bajo presupuesto que nos llegan de pequeños países, no contaminados por la globalización, se expresa el deseo de un mundo humano que se ha perdido, pero al que no se ha renunciado. Son películas que nos traen un alivio al ver que la vida simple, humana, aún está viva. El hombre no sólo está hecho de muerte sino también de ansias de vida; tampoco únicamente de soledad sino también de comunión y amor”<sup>86</sup>.*

Adorno hace hincapié en el poder reconstituyente del arte al afirmar que *“el arma que hiere es la misma que cura”<sup>87</sup>*. María José De los Santos cuenta como Diógenes curaba a la gente *“mordiéndole sus heridas”<sup>88</sup>*. Y añade: *“Cuando Georg Baselitz representa la figura humana evocando a la vez el desgarramiento de Fautrier, Wools o Bacon, la fe desnutrida de Giacometti o Richier, o, más próxima aún, la “monstruosidad verosímil” de Dubuffet, está intentando curarnos las heridas, “humanizarnos” a base de mordiscos”<sup>89</sup>*. Si Freud había asegurado que la liberación de la energía biopsíquica es condición de salud y felicidad, el expulsar todo aquello que bulle en su interior, esa necesidad que tiene cualquier artista que, por supuesto tiene algo que decir (sino no es un artista), sin duda propicia que su conciencia se redima; es ya de por sí el proceso de expulsión de esa cosa al que algunos artistas como Pollock<sup>90</sup>, Klein<sup>91</sup>, Neuman<sup>92</sup> o Beuys, han dado la importancia casi de un ritual religioso, al margen de que luego esa pintura o ese texto, tenga más o menos difusión o repercusión, así Dewey, manifestará que *“la lucha cuenta tanto como el resultado; la pacificación estética no procede tanto de la solución de los conflictos, como de la conciencia de haberse entregado por completo a la tarea de culminar la tarea iniciada”<sup>93</sup>*. Otto

---

<sup>86</sup> SABATO, Ernesto, *La Resistencia*, Seix Barral, Barcelona, 2005, p. 94.

<sup>87</sup> Cit. por PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*. A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 140.

<sup>88</sup> DE LOS SANTOS AUÑÓN, M<sup>a</sup> José, *Neoexpresionismo alemán*. Nerea, San Sebastián, 2004, p. 90.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> Para este artista prometeico, pintar se convierte en un una especie de ritual religioso, un combate cuerpo a cuerpo con el hado, tal y como lo describe WOLFE, Tom, *La palabra pintada*, Anagrama, Barcelona, 1989, p.66.

<sup>91</sup> Véase ARNALDO, Javier, *Yves Klein*, Nerea. Hondarribia (Guipúzcoa), 2000.

<sup>92</sup> Como señala Motherwell, Newman entendía la acción pictórica como un ritual religioso y definía su taller como un santuario, fruto de una “tendencia” humana hacia lo sublime.

<sup>93</sup> Cit. por PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*. A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 159.

Muehl también insiste en este aspecto de la pintura: *“La pintura no es sublime, sino radicalizada. La pintura es una ocupación muy excitante. Ella me permite soportar mejor a la sociedad. ...El ser humano es un mamífero creador de cultura, es el “sublimador” de su animalidad, él produce cultura. Lo cual significa aprender a vivir, a disfrutar de la vida”*<sup>94</sup>.

Así el arte de Marco, de fuerte color utópico, reflejará el tormento espiritual del artista, se convertirá en una curativa expiación de efectos redentores, tanto para él, que libera su conciencia, como para el conjunto de la humanidad. Un arte subversivo y arriesgado que intenta captar el “alma de su época”, una problemática que pese al paso del tiempo siempre es actual, y que irá pasando de la denuncia a la dictadura a la del imperialismo americano, al dominio terrateniente, la explotación del amo, la violencia del militarismo (como los expresionistas Dix, Grosz o Kirchner), el poder alienador de los medios y otras injusticias y horrores de la sociedad, para dar la voz humana que necesita el arte. Como señala Vicent Vilar en el Diario de Castellón: *“En su pequeño estudio situado en la parte más alta del lugar donde habita, allí, junto a sus propias producciones, con su paleta de tonos grises y oscuros, y vigorosos pinceles, engendra todos esos motivos pictóricos que nos sugieren un mundo poéticamente dramáticos, donde los débiles y el poder constituyen una antítesis reparable... Rechazo enérgico a las fuerzas de dominación que emana del imperio del poder. Humanista que lucha contra la deshumanización de la humanidad y cuyo trabajo es fruto constante y firme en pos de la dignidad humana”*<sup>95</sup>. También insistirá en esta cuestión cuando afirma: *“ama las pequeñas cosas, a la gente humilde, a los que sufren, a la Naturaleza..., y lucha contra todo aquello que es nocivo para la humanización del hombre de nuestra era”*<sup>96</sup>. Porque, si bien la revolución puede no ser arte, el arte, como señaló Walden, sí es revolución.

---

<sup>94</sup> Cit. por AMORÓS BLASCO, Lorena, *El abismo de la mirada: ruptura y muerte con la identidad pasada desde la práctica del autorretrato contemporáneo*. Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, Alicante, 2005, p. 130.

<sup>95</sup> VILAR, Vicent, “Antonio Marco, expone en el Pintor Sorolla”, *Castellón Diario*, Castellón, 08-10-1983.

<sup>96</sup> VILAR, Vicent, “Exposición del pintor Antonio Marco”, *Mediterráneo*, Castellón, 29-09-1983.

El humanismo de Marco será fruto siempre de una apuesta por el hombre, de una fe en su dignidad y, por ello, en su voluntad de ser libre y ser feliz. De ahí la vocación o inclinación natural de todo humanista, obsesionado por la vida, hacia la paz, asentada en el diálogo como método de relación y de conocimiento y alimentada por el sosiego y el silencio, posibles sólo en ausencia de conflicto. Tomás Moro, en su Utopía, también rechazará la guerra como *“muestra patente de salvajismo a la que, sin embargo, ninguna bestia se entrega con tanta frecuencia como el hombre”*<sup>97</sup>. Para los utopienses, añade, es *“cosa absolutamente abominable. Y, al revés de lo que es corriente en casi todos los pueblos, nada tienen por menos glorioso que la gloria que se obtiene por las armas”*<sup>98</sup>. Erasmo en su querrela de la paz, canta el supremo bien de la paz doliéndose de que *“entre las bestias, aunque brutas, encuentro yo más grata hospitalidad que entre los hombres”*<sup>99</sup> y un valenciano singular, Luis Vives dirá: *“Lo primero que se me ocurre es que así como la paz, el amor, la concordia nos mantienen en nuestra naturaleza y dignidad humana, así la discordia y la disensión no nos dejan ser hombres”*<sup>100</sup>, reclamando, como León Felipe, como Mayor Zaragoza, Sabato o Saramago, como Marco, la paz y la palabra.

Otro gran humanista, Agustín García Calvo, declaró en una entrevista en la cadena SER: *“La negación es el arma del pueblo... Hay que perder la fe en el capital y el estado a su servicio... Hay que perseguir la muerte del régimen de la muerte”*. Esa actitud de lucha contra el poder y la cultura establecida será en algunas de las obras de Marco una lucha también contra la realidad, el descubrimiento de las mentiras sobre las que se constituye el poder, se advertirá en sus seres antropomorfos extraordinarios que nos advertirán, como lo hacían los Caprichos de Goya de la importancia del otro lado de las apariencias. Unas imágenes de lo imaginario que muestran su obsesión romántica por el lado oculto, ese que genera una idea del individuo y una imagen del mismo que alude tanto a su anverso como a su reverso, las dos caras, el bien y el mal, la

---

<sup>97</sup> Cit. por FERNÁNDEZ-CARNICERO, José, “La paz, paisaje vital del humanista”. En VV.AA. *Contrastes*. Contrastes culturales, Valencia, diciembre-enero, nº 25, 2003, p. 126.

<sup>98</sup> *Ibídem*.

<sup>99</sup> *Ibíd.*, p. 127.

<sup>100</sup> *Ibídem*.

imaginación y la razón, los principios platónicos de sustancia y apariencia, lo perceptible y lo indescriptible, lo que sólo puede ser imaginado.

*“La realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va”*. J. L. Borges.

Marco no dejará títere con cabeza en su crítica y será despiadado, no tendrá escrúpulos en mostrarnos con toda crudeza sus angustias, con violencia si se quiere, pues en la violencia, como dijo Bataille, se encuentra *“el corazón de lo sagrado”*<sup>101</sup>, pues el pensamiento creativo debe ser una experiencia sincera, de vida y también de muerte. En particular crónica de la vida, del hombre, capta su "dolorido sentir" en palabras de San Juan de la Cruz, su fulgor lacerante, humanísticamente cruel, partiendo de nuestros propios sentimientos vitales, para que el mundo contemple sus propias heridas.

Para acabar este comentario podemos añadir las palabras de María José De los Santos, cuando habla de los artistas neoexpresionistas, cuya obra coincide en el tiempo y en muchas de sus características con la de nuestro pintor: *“Los artistas están pintando de nuevo, la pintura se ha convertido para ellos en algo vital, y esta nueva conciencia del significado contemporáneo de la antigua forma de su arte puede palpase en todos los ambientes en los que se hace arte (...) Pintura y plástica (las más antiguas disciplinas artísticas) son hoy con diferencia otra vez portadoras de las propuestas creativas más importantes de los artista”*. Y añadirá unas palabras de R.H. Fuchs que podrían aludir perfectamente a Marco: *“La pintura es la salvación. Presenta la libertad de pensamiento, es su expresión triunfante (...). El pintor es un ángel guardián que bendice al mundo con su paleta. Quizá el pintor es el elegido de los dioses”*<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> Cit. por RAMOS, Miguel Ángel, “Quizá la distancia sea duda”. En GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 1999, p.305.

<sup>102</sup> Cit. por DE LOS SANTOS AUÑÓN, M<sup>a</sup> José, *Neoexpresionismo alemán*. Nerea, San Sebastián, 2004, p. 19.



**“Sobre la violencia”** (paneles derecho e izquierdo). (Imagen nº 148. Perelló)



*“Todo es violencia, todo es crueldad en la vida”*<sup>103</sup>. Pío Baroja.

Los atentados del 11 de marzo de 2004, también conocidos como 11-M, fueron una serie de ataques terroristas, perpetrados, por miembros de células o grupos terroristas de tipo yihadista, en cuatro trenes de la red de Cercanías de Madrid. Se trata del mayor atentado cometido en Europa hasta la fecha, con 10 explosiones casi simultáneas en cuatro trenes a la hora punta de la mañana (entre las 07:36 y las 07:40), y en él fallecieron 191 personas, y 1.858 resultaron heridas. Este brutal atentado va a ser el detonante también para que Perelló inicie una serie de obras centradas en el terror y la sinrazón humana, una lacra del mundo moderno que quiere denunciar. Su título será **“Sobre la violencia”**. Nuestro escultor iniciará diferentes apuntes, bocetos o dibujos con la finalidad de preparar un gran monumento que pensaba titular **“Tríptico 11-M”**, el último gran episodio violento que, quizá por su cercanía o por el horror de la sangrienta matanza de inocentes, impacto especialmente en sus fibras sensibles. Debido a su

---

<sup>103</sup> Sacha en *“El mundo es así”*.

fallecimiento solo llegará a ejecutar el cuerpo principal de los tres de los que debía constar el proyecto, como podemos ver, por ejemplo, en las imágenes que van del número 139 al 152, por lo tanto, será una de su última obra escultórica, aunque ésta la va combinando con una serie de *“Piedades”*, también en gres, muy relacionadas con esta serie (nºs 135 a 138 y 153 a 155), aunque en realidad van a ser los ejercicios de preparación (excepto la 155) de la *“Piedad”* que donará para ser ubicada en un plaza de Nules (nº 154) y que será la culminación de su serie *“Las Siete palabras”*. Así, en muchos de sus esbozos, veremos la figura de la madre, sujetando al hijo muerto, que se reproduce en el panel izquierdo (nº 146, por ejemplo), o llorando por él, como ocurre en el mismo panel central (nº 150, por ejemplo); también veremos el cuerpo sin vida de la víctima en algunos de estos dibujos que llevan por título *“Deposición”* (como el nº 147). En este panel central, sobre la cabeza de la madre aparecen las dos figuras enfrentadas (a las que hemos hecho referencia anteriormente al hablar del dibujo *“Sobre la violencia (Estudio “Choque 2”)*), de rasgos bestializados, que simbolizan el enfrentamiento, la lucha de una civilización contra otra, de un pensamiento contra otro, una facción, contra otra; intolerancia contra intolerancia, barbaridad contra barbaridad, odio contra odio, fanatismo contra fanatismo; en resumen dinero contra dinero.

En los paneles de los lados, también se insinuarán estas figuras conflictivas, pero todavía más esquematizadas, apenas insinuadas entre un amasijo de formas que buscan la confusión, la sugerencia, la alusión (nº 144, 145, 146, 148 o 149 entre otros). Su intención es resaltar ese desconcierto que provoca el terror y que tan patente aparecía en las imágenes televisivas del momento; pero también el embrollo informativo, la manipulación, la mentira generada por el gobierno ante las consecuencias que le podría atraer una tragedia provocada posiblemente por su arbitraria y agresiva política exterior. Si en el panel central aparece la figura de la madre ante el cadáver yacente de su hijo, en ambos paneles resaltará aún más las consecuencias de la catástrofe, muestra los cuerpos desnudos de los heridos que son sujetados por héroes anónimos, también despojados de ropa, para acentuar su desvalimiento, su fragilidad; para universalizar y acentuar la atemporalidad del eterno drama. Sólo las figuras



femeninas, sin rostro, llevan un hábito que acentúa su ambigüedad, pues por una parte nos recuerda a la figura de la virgen, de la madre piadosa, de la plañidera enlutada, de la vestal salvífica, pero también a la Parca; como la Piedad de Ivan Mestrovic, como las figuras que sujetan el cuerpo del fallecido en los sepulcros de Victorio Macho (Precisamente Perelló era un gran admirador de la obra del escultor palentino, curiosamente, su último viaje, cuando ya se sentía morir, fue a Toledo a la Casa Museo de Macho, que ya había visitado en su juventud, concretamente en el viaje de estudios de su promoción), como el del Dr. Llorente o el de Tomás Morales. Esa ambigüedad se enfatiza con la acción de algunas de las otras figuras que mientras sujetan los cuerpos de los heridos parecen enfrentarse a otros seres también enfurecidos. Muestran su cólera y su misericordia a la vez.

En un mismo panel se observan pues las dos caras del hombre, del gigante Albión, su brutalidad y su solidaridad, la razón y la sinrazón. Es un monumento a la concordia, como la querrela de la paz de Erasmo, donde canta su supremo bien. Esa paz que reclamó León Felipe, junto a la palabra, tanta veces también vejada con la retórica farisea del cínico y demagógico lenguaje político que tan crudamente satirizó Jonathan Swift. Aunque denuncia la crueldad del hombre, su carácter vengativo y traicionero; también, haciendo gala de su talante humanista, apuesta por él, por su dignidad, por la ausencia de conflicto. Como Tomás Moro, en su "*Utopía*", rechaza la guerra que deja patente ese salvajismo al que "*ninguna bestia se entrega con tanta frecuencia como el hombre*"<sup>104</sup>.

En la parte trasera del tríptico se puede observar, además de la parte posterior de los tres relieves antes mencionados (que como ocurre en su grupos de músicos están tratados de forma especial, con formas muy abstractas pero que poseen gran poder de sugerencia), un par de figuras cuyo disposición nos remite a sus *Gritos*, visualizando de alguna manera ese grito de protesta y esas manifestaciones que se dieron tras la masacre (nº 143, por ejemplo). Simboliza al pueblo que pese a ser castigado, pese a ser fustigado, se levanta y eleva su grito de lamento y protesta, pero también de esperanza. Es todo un relato de lo que se vivió en Madrid en esos adversos momentos. Estos dos hombres no están

---

<sup>104</sup> Cit. Por FERNÁNDEZ-CARNICERO, José, "La paz, paisaje vital del humanista. En AA.VV., *Contrastes*. Contrastes culturales, Valencia, diciembre-enero 2003, nº 25, p. 126.

enfrentados, sino que están unidos en la lucha, unidos en sus reivindicaciones. Elige sólo dos por su valor simbólico, por ser la cifra de la alteridad, la pluralidad, la relación o el dualismo: la del yin y el yang, luz y tinieblas, gracia y pecado, la materia y espíritu, la de hermanos bien avenidos como los Dióscuros. Es, otra vez, la imagen del ser humano, capaz de superarse, capaz de seguir en su lucha por la armonía, por la solidaridad entre las distintas etnias, culturas o credos. Esa armonía, aparece resaltada por el ritmo ascendente de las formas de las figuras, por el equilibrio de sus volúmenes. Unas figuras que se agitan como un torbellino, que parecen danzar formando una simbólica espiral, al son de unos mismo acordes fraternales, hasta llegar a fundirse en una sola, a la unidad, al desarrollo del espíritu humano. Porque, en realidad, pese a lo que diga el dinero, solo hay una raza, una civilización, una religión, el ser humano.

Pero además de ser un reportaje social, un instrumento moralizador, civilizatorio (como el arte que reivindicaba D'Ors, basándose en la idea hegeliana del artista como trabajador espiritual), esta inquietante obra pone al descubierto la impronta psicológica de las situaciones colectivas sobre la realidad existencial. Muestra el drama existencial y las cicatrices dejadas por su fuego. En un periodo de crisis espiritual y artística, las bombas de Madrid, serán un detonante para dejar hablar a su corazón, de exteriorizar su desazón, su dolor, su rabia, en unas obras que son capaces, a su vez, como las de Shakespeare de mover el ánimo, de hacer vibrar, llorar, temblar, al espectador, los tres requisitos que según Diderot eran imprescindibles en el arte moderno. A éstos habría que añadir otro: el de hacer pensar, algo que también consigue el arte de Perelló, capaz de agitar la razón. Al fin y al cabo, como señala Ovsianiko-Kulilovskii: "*El arte es un ejercicio para el pensamiento*"<sup>105</sup>. Sus imágenes sublimes, demuestran su fértil imaginación, esa que según Eagleton es "*la llave preciosa que libera al sujeto empirista de la prisión de las percepciones*". También de sus percepciones morales, pues también descansa en la imaginación la posibilidad de ponerse en

---

<sup>105</sup> VYGOTSKY, Lev, *Psicología del arte*. Paidós, Barcelona, 2006, p. 54. También Potebnia dirá: "*Poesía y prosa son ante todo y por encima de todo una "cierta manera de pensar y percibir"*".

*lugar del otro (sentir como si se fuera el otro) en la que descansa el pensamiento moral*<sup>106</sup>.

Como señala Vicente Jarque, “*la imaginación fue una de las cualidades mentales en que más se basaron los artistas y teóricos de la primera mitad del siglo XIX... La imaginación para el poeta romántico era una actividad mental mediante la cual conectaba con los orígenes de lo ininteligible y abría las puertas de los misterios de la vida y de su existencia, en tanto que el hombre se entendía como parte de un sistema cósmico-divino en el que jugaba un papel trascendental*”<sup>107</sup>. El pensamiento ilustrado ya había aconsejado trabajar la imaginación en aras de la utilidad social. Así pues, este tríptico y la serie de obras que le acompañan, tiene un marcado carácter político, aunque no necesaria ni prioritariamente partidista. Sería como el happening de Vostell, cuya importancia ha sido destacada, entre otros, por Valeriano Bozal: “*La crítica de la injusticia social, de la violencia y la crueldad, el análisis de la destrucción de la naturaleza, la situación de la mujer, el rechazo de la guerra y del armamentismo, son temas habituales en la obra de Vostell*”<sup>108</sup>. También Simón Marchán, ha calificado esta actividad como “*fragmento de vida*”, calificando al creador alemán como *el principal representante europeo* de este arte, destacando el carácter modélico que nuestro artista confiere a la existencia artística, al concebir el arte como forma de conciencia. Así cita las siguientes palabras de Vostell: *Precisamente el trabajar en un modelo de vida, es decir, el presentar a otros hombres nuevas formas, nuevas formas de vida que uno ha conseguido a través de los conocimientos, de la ocupación con el arte, es la legitimación para una creación artística futura y, sobre todo, para una existencia artística. Crear algo, producir algo, causar algo que todavía no existe y que de ese modo, a través de su existencia adquiere un carácter modélico*. Añadiendo: “*El arte en este sentido posee una función educativa y de esclarecimiento, una función ética*”<sup>109</sup>. También

---

<sup>106</sup> Cit. Por BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, p. 36.

<sup>107</sup> JARQUE, Vicente, “Filosofía idealista y romanticismo”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Antonio Machado Libros S.A., colección “La Balsa de la medusa”, Madrid, 2004, pág. 262-264.

<sup>108</sup> BOZAL, Valeriano, *Modernos y posmodernos*. Hª 16, Madrid, 2.000, p. 37.

<sup>109</sup> Véase MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*. Akal, Madrid, 2001.

le servirán para revisar críticamente la sociedad y la cultura o los acontecimientos históricos más recientes, sus carteles “décollageados”. Dado su actitud moral, su utopía artística y los medios plásticos que emplea, fáciles de reconocer por el hombre, Lozano lo calificará como un “*nuevo humanista que tenía mucho de expresionista post-romántico*”. Un calificativo que se puede extender a nuestros dos artistas valencianos<sup>110</sup>, empeñados en generar nuevos valores sociales y espirituales, a través del arte.

Tanto Perelló como Marco van a coincidir en la necesidad de construir una sociedad nueva a través del arte, incidiendo en el gran poder de éste, capaz, como dice Sábato de influir en aquellos individuos que son capaces de penetrar la obra artística y vislumbrar esa realidad última que esconde, y cuyo conocimiento podría motivar un cambio social, debido a su especial sensibilidad. De igual manera que Adorno serán conscientes de que, en el arte, está la verdad acerca de la sociedad, porque es capaz de sacar a la luz la irracionalidad que se esconde en un mundo aparentemente racional; porque, como señala Marcuse, la ficción que genera el arte es más real que la realidad misma. La autonomía, el aislamiento de ambos no estará disociado del compromiso o praxis vital, tendrá una continuidad en su vida diaria, como lo hicieron las vanguardias. Su obra, además de un valor testimonial, tendrá un significativo poder catártico, al expresar las ansiedades más entrañables de cada uno de ellos y de los hombres que les rodean.

*“Lo primero que se me ocurre es que así como la paz, el amor, la concordia nos mantienen en nuestra naturaleza y dignidad humana, así la discordia y la disensión no nos dejan ser hombres”*<sup>111</sup>. Luis Vives.

---

<sup>110</sup> LOZANO, M<sup>a</sup> del Mar, *Vostell*. Nerea. Hondarribia (Guipúzcoa), 2000. p. 11.

<sup>111</sup> “*De concordia et discordia in humano genere*” (Antuerpiae, 1529).

## 2.4. Misticismo y anticlericalismo.

*“Lo sagrado supone la transgresión y la transgresión postula la creencia en una transcendencia”*<sup>1</sup>. Jean Clair.

Pese a su declarado agnosticismo, diversos son los factores que emparentan el arte de nuestros dos artistas con lo religioso, como hemos ido viendo, su nobleza de sentimientos, su humildad, sencillez y honradez, su “divina locura”, su poética del sufrimiento, su espiritualidad, su utopismo, o unos altísimos valores morales, que podríamos calificar de sobrenaturales, unidos a su ansia de buscar la esencia real de las cosas, eso que Jean Dubuffet llama la *“Sed de absoluto”*. Pero el primero de ellos sería el de la propia condición de “creador” pues como señalaba Stravinsky *“en la raíz de toda creatividad se encuentra algo que está por encima de lo terrenal”*. Sobre esta cuestión el profesor John Hospers, nos muestra en su libro *Significado y verdad en el arte*, las opiniones de diferentes expertos en estética; entre ellos destaca la de T. Hulme que señala, *“el artista se sumerge en el flujo interno, y vuelve con una nueva forma que trata de fijar. No la ha creado, la ha descubierto, pues una vez expresada la reconocemos como verdad”*<sup>2</sup>. Otro de estos investigadores, el doctor Barnes, también afirma que el artista, no inventa o fabrica, sino que simplemente descubre: *“El artista es principalmente un descubridor, de igual forma en que lo es el científico; el científico descubre símbolos abstractos que pueden utilizarse con fines de cálculo y predicción, y el artista, por su parte, descubre las cualidades de las cosas que realzan su significado humano...”*<sup>3</sup>. Tubino ya había dicho en 1871: *“el genio no inventa. Su misión es recoger gérmenes similares que flotan en la atmósfera moral de su tiempo, asociarlos, acercarlos y reunirlos, inspirarse en las corrientes más recias de opinión, y fundir sensaciones, conocimientos y juicios en el molde de su talento, para producir una nueva obra que aparecerá marcada por el sello divino de su personalidad”*<sup>4</sup>.

Refiriéndose a la creatividad Perelló La Cruz ha manifestado en alguna ocasión que *“no existe, para eso el cerebro debería de estar vacío. En el momento en que tú*

---

<sup>1</sup> Cit. por CREGO, Charo, “Notas sobre lo abyecto en el arte contemporáneo”. En BOZAL, Valeriano y otros, *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*. Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2006, p. 198.

<sup>2</sup> HOSPERS, John, *Significado y verdad en el Arte*. Fernando Torres, Valencia, 1980, p. 242.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> GUILLÉN, Esperanza, *Retratos el genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Cátedra, Madrid, 2007, p. 44.

*tienes una serie de vivencias de lo aprendido y de lo aprehendido y tienes la cabeza llena de informaciones, la creatividad es producto de esa información (o al menos está condicionada por ella), y no se puede hablar de un estado puro, de una verdadera creatividad, si no es a partir de una vaciedad absoluta, lo cual es imposible”. Y añade: “Todas las obras de arte se apoyan en la vida psíquica del artista. En las experiencias internas propias. Se ha dicho que sólo quién es hombre profundo y rico en experiencias es apto para producir grandes obras... No sale la obra de la nada. Es un error creer que su proceso de ejecución la obra artística es consecuencia de la inspiración de un instante. En el largo camino de su realización, las vivencias acumuladas juegan un papel muy importante; en él, lo que fundamentalmente cuenta es la actitud del artista frente a la vida, y la vida es presente pero también es pasado y futuro, visión de futuro. Vivir significa ir descubriéndose uno mismo poco a poco, día a día, instante a instante... La actividad artística consiste, en suma, en la transformación de lo adquirido por la experiencia; de ahí lo importante que dicha transformación es para el artista”. Concluyendo “En esa introspección, en ese camino hacia las profundas interioridades, hay que liberar el alma de cargas del pasado, serenándola. Las sombras que se interponen en los recuerdos, constituyen un defecto de la memoria”<sup>5</sup>.*

La Iglesia también muestra su postura respecto a esta cuestión; Popovici, uno de los teóricos del arte informalista desmitifica el carácter creador del artista, señalando: *“las imágenes que el artista crea, deben ser imágenes de algo, ya que la imagen para ser tal necesita reproducir las formas de alguna cosa a la cual representa. Decir que estas imágenes surgen en la fantasía del creador de modo espontáneo y partiendo de la nada, supone admitir que el hombre es capaz de crear, dar el ser a algo por sus propios medios, elevándole a la categoría que es propia del Creador. Imitar de la nada es una contradicción. De la nada sólo se puede crear en sentido metafísico, actividad reservada a un poder absoluto e independiente. Cuando se emplea el modo crear en el arte, se hace a modo de analogía, pues la actividad artística o poética es propiamente imitativa (de la naturaleza externa o interna), pero no creativa en el verdadero sentido ontológico”<sup>6</sup>. André Malraux ha hecho hincapié en que el primer impulso creador de todo pintor nunca viene directamente del natural sino de alguna obra anterior en la que la Naturaleza ya ha sido interpretada; sin un Cimabue nunca hubiese habido un Giotto. De la misma forma que sin un González, no hubiera habido un Smith, sin un Picasso un*

---

<sup>5</sup> Entrevista personal.

<sup>6</sup> FERNÁNDEZ ARENAS, A., *Concilio: Arte sacro moderno*. OPE, Pamplona, 1964, p. 124.

Moore, o tantos otros<sup>7</sup>. Las “contaminaciones”, como las llama Simón Marchán están ahí y no se pueden eludir<sup>8</sup>, Juan Gris creía que la calidad de un artista se medía “por la “cantidad de pasado” que se encontraba en su obra”<sup>9</sup>.

Aunque haciéndonos eco de estas opiniones y reconociendo que el artista no “crea” en el sentido propio y estricto de la palabra, sí se puede afirmar con toda rotundidad que sí lo hace en un sentido figurado o analógico y que para ello se vale de la tradición. “Trabajar es recoger escorias de la tradición”<sup>10</sup>, decía Matisse y Courbet: “he pretendido simplemente extraer del conocimiento total de la tradición, el sentimiento razonado e independiente de mi propia individualidad”<sup>11</sup>, y esa búsqueda trascendente, sin duda tiene mucho de mística, de romántica, de religiosa. Para Andrés Trapiello “menos de la vida y de la experiencia, la tradición es maestra de todo”<sup>12</sup>. A partir de la tradición, el artista recuperará fragmentos del arte del pasado, como diría Benjamín, y los reelaborará, según su temperamento y su sabiduría. Construirá y destruirá para volver a construir y a destruir, pues, como señaló Tzara “toda expresión, cuando tiende a completarse es un asesinato”<sup>13</sup>. Por eso los dadaístas en su manifiesto advertirán: “somos asesinos”<sup>14 15</sup>.

Para especialistas como Kluber la originalidad en realidad no existe, “los grandes cambios son más aparentes que reales: en un cuidadoso análisis, se revelan como pequeñas variaciones de repeticiones. En cualquier momento la originalidad se verá limitada dentro de estrechos confines: ninguna invención supera el potencial de su época. Cada instante es la copia casi exacta de lo que le precede: ¡nada nuevo sucede incontroladamente!”<sup>16</sup>. También G. Kubler incidió en esta cuestión al afirmar en 1962: “Todo lo que se hace actualmente es o una réplica o una variante de algo hecho hace

---

<sup>7</sup> Véase FAUCHEREAU, Serge y otros, *Forjar el espacio. La escultura forjada en el siglo XX*. Del Umbral, Valencia, 1998.

<sup>8</sup> Véase MARCHÁN FIZ, Simón, *Contaminaciones figurativas*. Alianza, Madrid, 1986.

<sup>9</sup> BOLAÑOS ATIENZA, María, “La tradición como desperdicio”. En AZNAR ALMAZÁN, Sagrario y otros, *Actas del X Congreso del CEHA*. UNED, Madrid, 1994, p.117.

<sup>10</sup> Cit. por BOLAÑOS ATIENZA, María, “La tradición como desperdicio”. En AZNAR ALMAZÁN, Sagrario y otros, *Actas del X Congreso del CEHA*. UNED, Madrid, 1994, p.114.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>12</sup> Cit. por GUTIÉRREZ, Raquel, “La pintura recuperada”. En PATIÑO, Antón y otros, *Juan Barjola: Colección del artista (1959-1986)*. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1986, p. 67.

<sup>13</sup> BOLAÑOS ATIENZA, María, “La tradición como desperdicio”. En AZNAR ALMAZÁN, Sagrario y otros, *Actas del X Congreso del CEHA*, Madrid, UNED, 1994, p. 114.

<sup>14</sup> Manifiesto Dada (1918). En CALVO SERRALLER, Francisco, GONZÁLEZ, Ángel, MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*. Istmo, Madrid, 1999, p. 191.

<sup>15</sup> Bacon dirá “soy como una trituradora (Cit. por AMORÓS BLASCO, Lorena, *El abismo de la mirada: ruptura y muerte con la identidad pasada desde la práctica del autorretrato contemporáneo*. Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, Alicante, 2005, p. 85).

<sup>16</sup> Cit. por PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*. A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 88.

*algún tiempo, y así sucesivamente, sin interrupción, hasta el amanecer del tiempo humano*<sup>17</sup>. En general toda obra de arte será *“la consecuencia de la que le precede, y la clave que justifica otra posterior, toda imagen posee un referente en la realidad independientemente de cuál sea su grado de iconicidad, su naturaleza, o el medio que la produce. Incluso las imágenes que surgen del nivel de lo imaginario, mantienen con la realidad nexos, que a veces son más sólidos de lo que una primera lectura hiciera suponer. Piense el lector, que todo proceso de síntesis visual es posible a partir de un buen número de conceptos visuales que el sujeto ha ido extrayendo de su entorno real desde los primeros estadios de su desarrollo cognitivo*<sup>18</sup>.

El artista moderno intentará, como Marco o Perelló, olvidar esa tradición, ese *“fardo invisible y oscuro que dobla la espalda al hombre moderno”* como la llama Nietzsche<sup>19</sup>. Buscará esa *“inmersión en el olvido”* de la que habla Tzara<sup>20</sup>. *“Lo que me gusta –aseguraba Picabia- es inventar, imaginar, fabricar conmigo mismo y cada instante un hombre nuevo y enseguida olvidarlo todo: olvidar todo”. Olvido y destrucción. “Salir de la sabiduría como de una terrible cáscara”, como quería Marinetti, y librar al arte de la “fétida gangrena de profesores, arqueólogos y anticuarios”*<sup>21</sup>. Van Gogh, que convirtió con sus obras la realidad en un símbolo, ejemplo de artista en busca de lo esencial, de lo religioso, decía que al hombre le bastaba profundizar en cualquier hecho para descubrir a Dios en el fondo. Otro pintor Jean Bazaine es también explícito cuando hablando de la pintura, describe lo sacro como *“un sentimiento de los insólito, allá que adquiere... toda obra de arte en cuanto alcanza un determinado nivel”*<sup>22</sup>. Además, hay que conceder al artista como tal y a la inspiración artística una especie de carácter sacro. Su propio arte los acerca a la fuente de toda belleza. *“Ese lirismo- escribe un autor - que en los grandes artistas marca todo lo que tocan, no es otra cosa en ellos que el canto de la fuente. Hay en ellos (sean ellos conscientes o no, como es el caso de Marco) un estremecimiento de una presencia misteriosa, algo religioso en sí mismo que aureola todos los movimientos de su pluma o*

---

<sup>17</sup> Cit. por CABEZAS, Lino, “El andamiaje de la representación”. En GÓMEZ MOLINA, Juan José y otros, *Las lecciones del dibujo*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 223.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p.299.

<sup>19</sup> Cit. por BOLAÑOS ATIENZA, María, “La tradición como desperdicio”. En AZNAR ALMAZÁN, Sagrario y otros, *Actas del X Congreso del CEHA*. UNED, Madrid, 1994, p. 114.

<sup>20</sup> *Ibíd.*

<sup>21</sup> *Ibíd.*

<sup>22</sup> Cit. Por PLAZAOLA, Juan, *El Arte Sacro actual*. Católica S.A., Madrid, 1965, p. 23.



*de su pincel. El que no cree en el nacimiento de Cristo como dogma, puede creer en él como tema artístico... Ama. Es la forma natural de la adoración; es un comienzo*<sup>23</sup>.

A este respecto el crítico de arte Ramón Gaya ha apuntado “*el auténtico arte creador, hacedor de criaturas, es siempre un acto natural, un acto original, un acto principio, y quiérase o no, sagrado, es decir, fatalmente emparentado con la religión, pero... sin serla*”, y añade “*pero el arte, que no es religión ha brotado sin embargo del mismo lugar, del mismo manantial escondido del que brotara la religión; es pues, como un agua de otra roca pero hermana suya*”. Lo que parece claro es que, como señala Gaya, “*el arte viene de donde viene el impulso religioso, el don religioso, la sed*”<sup>24</sup>.

*La sed del alma es más dulce que el vino de los bienes de este mundo, y el temor del espíritu es más querido que la seguridad del cuerpo. (Gibran Jalil)*

Ya en el siglo XV, en su *Teología platónica*, Marsilio Ficino había señalado que: “*A través de las diferentes artes, el alma rivaliza con todas las obras de Dios*”<sup>25</sup>. Jacques Maritain hace notar que “*la intuición creadora dispone al alma, con la intervención de la gracia, para un sagrado respeto hacia la luz oscura de la fe*”<sup>26</sup>. Por supuesto Rodin en su testamento también aborda este tema fundamental en el arte señalando que: “*Más allá de las superficies, nuestras miradas se dirigen hacia el espíritu y, cuando a continuación reproducimos unos contornos, los enriquecemos con el contenido espiritual que envuelven. / El artista digno de este nombre debe expresar toda la verdad de la naturaleza, y no solamente la verdad de fuera, sino también, sobre todo, la de dentro... el gran artista oye por todas partes al espíritu responder a su espíritu. ¿Dónde encontrará usted un hombre más religioso?*”. Y añadirá: “*Todo artista que tiene el don de generalizar las formas, es decir, de acusar en ellas la lógica sin despojarlas de su realidad viviente, provoca la misma emoción religiosa. Y ello porque nos comunica el mismo estremecimiento que ha experimentado él ante las verdades inmortales*”<sup>27</sup>. El escultor francés concluirá sentenciando que: “*Si la religión no*

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 97.

<sup>24</sup> Véase GAYA, Ramón, *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*. Pre-textos, Valencia, 1996.

<sup>25</sup> Cit. por DE LA CALLE, Román, *Senderos entre el arte y lo sagrado*. Diputación de Valencia, Valencia, 2003, p. 165.

<sup>26</sup> Cit. por PLAZAOLA, Juan, *El Arte sacro actual*. Católica S.A., Madrid, 1965, p. 22.

<sup>27</sup> Cit. por Gsell, Paul, *El arte. Auguste Rodin*. Síntesis, Madrid, 2000, p. 114.

*existiera, me la habría tenido que inventar*”<sup>28</sup>, conectando con el pensamiento de Van Gogh para quien el arte era la religión de quienes no la tienen.

Hemos de señalar que, por supuesto, lo que llamamos creación, no incluye la imitación servil de las apariencias, eso es cosa extraña al arte. La exigencia más profunda del arte es que la obra no manifieste otra cosa que el mismo espíritu de donde ella procede. Eso lo sabe Marco y busca sin cesar, no cesa en su empeño de intentar representar lo más profundo del alma humana, eso también es vivir radicalmente la condición humana. Esa búsqueda constante, es pura creación.

El escultor húngaro Joseph Csaky manifestó refiriéndose al cambio de mentalidad del escultor vanguardista “*no se copia ya, sino que se inventa, se crea*”<sup>29</sup>. También Hegel afirmó que arte, filosofía y religión son tres momentos esenciales del Espíritu Absoluto. Karl Rahner, que siempre ha descrito los encantos de la Iglesia, enumera, como ejemplo significativo, el de “*los grandes artistas que, sin necesidad de palabras, dieron figura a las verdades de la religión y las representaron en formas siempre nuevas*”<sup>30</sup>.

En 1965, analizando las nuevas tesis salidas del Concilio Vaticano II, en la junta Nacional Asesora de Arte Sacro, el entonces obispo de León Luis Almarcha emitió un discurso, recalcando las premisas de arte religioso salidas del concilio, así anima a los artistas “*Hablad con libertad*” y les pide que pongan su arte al servicio de Dios “*la católica España .... necesita la presencia y acción de aquellos hombres que Dante llamaba por su arte creador “Los parientes de Dios”*”<sup>31</sup>.

Según Rodin: “*Los verdaderos artistas son, en definitiva, los más religiosos de los mortales. Más allá de las superficies, nuestras miradas se dirigen hacia el espíritu y, cuando a continuación reproducimos unos contornos, los enriquecemos con el contenido espiritual que envuelven.... El artista digno de este nombre debe expresar toda la verdad de la naturaleza, y no solamente la verdad de fuera, sino también, sobre todo, la de dentro*” Y añade: “*el gran artista oye por todas partes al espíritu responder a su espíritu. ¿Dónde encontrará usted un hombre más religioso?... Todo artista que tiene el don de generalizar las formas, es decir, de acusar en ellas la lógica sin despojarlas de su realidad viviente, provoca la misma emoción religiosa. Y ello porque*

---

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 113.

<sup>29</sup> *Cit. en AA.VV., Historia del Arte ilustrada Sopena.* Ramón Sopena S.A., Barcelona, 1982, p. 450

<sup>30</sup> *Cit. por PLAZAOLA, Juan, El Arte sacro actual.* Católica S.A., Madrid, 1965, p. 91.

<sup>31</sup> *ALMARCHA HERNÁNDEZ, Luis, “Directrices del capítulo VII de la Constitución sobre sagrada liturgia”.* En *PLAZAOLA, Juan, El Arte sacro actual.* Católica S.A., Madrid, 1965, p. 673.

nos comunica el mismo estremecimiento que ha experimentado él ante las verdades inmortales”<sup>32</sup>. La opinión tan romántica que tiene del artista Rodin la corroborará cuando sentencia: “*El arte enseña a los hombres su razón de ser. Les revela el sentido de la vida y arroja luz sobre su destino, y por tanto les orienta en la existencia*”<sup>33</sup>. Sería el artista como el místico, como aquel hombre que está despierto (Siddhartha o Buda), el lúcido, el que ve más allá, el que despierta.

Precisamente en el romanticismo se da esa teologización del arte, que se entiende como representación de lo infinito, como pretenderá Baudelaire, emanación del absoluto y al genio se le supone la misión de llevar a cabo esa tarea de unir la finitud y la infinitud. Schlegel dirá que “*toda relación del ser humano con lo infinito es religión*”<sup>34</sup>. Wackenroder apenas veía diferencias entre el arte y la religión y Novalis dirá: “*Poetas y sacerdotes eran originariamente una sola cosa: las épocas sucesivas los han ido distinguiendo. El verdadero poeta, sin embargo, ha seguido siendo siempre un sacerdote, del mismo modo que el verdadero sacerdote ha sido siempre un poeta*”<sup>35</sup>. Es la imagen romántica del poeta como profeta que ya había insinuado Goethe.

Collingwood también incide sobre esta cuestión: “*El objetivo de la expresión es el conocimiento de uno mismo...el verdadero artista es siempre un profeta, no en el sentido de que predice lo que va a suceder, sino en el sentido de que le cuenta a la audiencia, aun a riesgo de que no le guste, los secretos de sus propios corazones*”<sup>36</sup>. De igual forma Kristeva, como nos dice Murray, llega a defender que el arte y la literatura son formas de religión, “*Y así como la religión nos proporciona un medio para que nuestra vida tenga sentido, lo mismo sucede con el arte y la literatura. Es en el espacio creativo que se abre con la rebeldía donde surge dicho sentido. Si nuestra cultura está plagada de sentimientos de sinsentido y de desesperanza es porque estamos perdiendo nuestro espacio creativo. A Kristeva le parece que se vislumbra la esperanza de revitalizar este espacio creativo a través del arte, la literatura y el psicoanálisis*”<sup>37</sup>. Así pues, parece claro que como señala Tàpies, “*Todo artista genial ha tenido y sigue*

---

<sup>32</sup> Cit. por GSELL, Paul, *El arte. Auguste Rodin*. Síntesis, Madrid, 2000, p. 114.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 147.

<sup>34</sup> Cit. Por ZAMORA, José A.. “Estética y religión”. En XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003, p. 358

<sup>35</sup> D’ANGELO, Paolo. *La estética del romanticismo*. Visor, Madrid, 1999, p. 84

<sup>36</sup> RIDLEY, Aaron, “R.G. Collingwood (1889-1943)”. En MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 92.

<sup>37</sup> OLIVER, Nelly, “Julia Kristeva (1941)”. En MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006, p. 188.

teniendo relación con lo “mágico” y lo “religioso”. Y no es raro que, por ello, haya sido comparado a veces al santo, al profeta, al místico, o al brujo de la tribu. La profundización en la realidad requiere un estado de “angustia psíquica”, de tensión espiritual, que se verdaderamente comparable al de aquellos. Además, la aproximación al artista y a su obra tiene algo de efectos taumatúrgicos que también se le relacionan”<sup>38</sup>. Incluso esa exigencia moral que determinados artistas, como Perelló o Marco, exigen tanto para sí mismos y para su obra, es una postura diríamos que religiosa, pues no hay que olvidar que la humildad, la generosidad<sup>39</sup> o la veracidad que en éste percibimos, son tres virtudes espirituales, que según los sabios sufíes nos impulsan a un plano superior de conocimiento, por eso incluso se podría hablar del artista que las posee, con su nobleza de sentimientos, como un maestro o guía espiritual y su investigación artística, entenderla como una búsqueda iniciática y mística.

Según Herbert Read: “Pueden comunicarse las ideas, y toda la superestructura racional de la mente, mediante los instrumentos del pensamiento o ciencia; pero las intuiciones más profundas de la mente, que no son ni racionales ni económicas, pero que, sin embargo, ejercen una influencia inmutable y perpetua sobre las sucesivas generaciones de los hombres, sólo son accesibles al místico y al artista, y sólo este último puede darles una representación objetiva. Pero el místico también es un artista, porque nunca un verdadero místico es consciente de las verdades sublimes sin, al mismo tiempo, aspirar a darles una expresión poética”<sup>40</sup>. Por eso Nietzsche llamará al artista “señor de la verdad” (En Grecia se llamaba “Ars” a la técnica de descubrir verdades), por eso Beuys<sup>41</sup>, que consideraba la creación artística como un vehículo casi religioso para la expresión de las verdades últimas, adoptará el papel de chamán-místico, cuando se convierte en el portavoz de la sociedad, reflejando las ideas de su pueblo, cuando eleva su conciencia. El artista, como el brujo de la primitiva sociedad tribal se convierte en un servidor de la colectividad, como el sacerdote, pero, a diferencia de él, siempre dirá la verdad y por eso será marginado, tildado de ingenuo, de loco.

Decía Otto Muhl que “Los artistas que alteran el sistema con verdades desagradables y que han tenido éxito, son criminalizados por las instituciones judiciales, bajo la definición de “genios”. Los genios, es decir, los locos, al igual que

---

<sup>38</sup> VICENS, Francesc, *Arte abstracto y arte figurativo*. Salvat, Barcelona, 1973, p. 12.

<sup>39</sup> No recordamos quien dijo esa gran verdad de que el arte es la expresión más generosa del ser humano, mediante la cual el artista se da a los demás.

<sup>40</sup> READ, Herbert, *Arte y sociedad*. Península, Barcelona, 1977, p.145.

<sup>41</sup> Véase BERNÁRDEZ, Carmen, *Joseph Beuys*. Nerea, San Sebastián, 2000.

los niños, están autorizados para decir verdades que no tienen necesidad de ser tomadas en serio”<sup>42</sup>. Ya señaló Platón que Dios habla a través de los “poseos”, los poseídos, los que poseen. Aquellos que conservan el espíritu de la sociedad, sus ilusiones, aquellos que aún confían en la utopía, aquellos que aún creen. El artista, se convertirá, como Cristo, Confucio, Buda y Sócrates, según Karl Jaspers, personalidades decisivas en la historia de la humanidad<sup>43</sup>. Será un personaje incitador de conductas alternativas, despertador de conciencias adormecidas, generador de un pensamiento crítico, fustigador. Como decía Klee, el arte no expresa lo que es visible, sino que hace visible, y por eso los artistas expresionistas, serán nuestra conciencia viva, aquellos que todavía son capaces de ver y oír, como diría Nietzsche, capaces, pese a su sobrecogimiento, de mantener una mirada penetrante que traspase la hostil y amenazante realidad y desenmascararla.

El impulso del expresionista hacia lo original-puro, que es al mismo tiempo un impulso hacia lo original-único, llega hasta el origen, hasta la madre, hacia el reino del espíritu, es profundamente religioso. *“Cuando representa objetos profanos, el Expresionismo tiende también al arte religioso. Pretende recrear “lo religioso” (a fin de cuentas una abstracción) a través del arte. Hay artistas que, partiendo de su propio poder, pretenden establecer mito y símbolo, misterio y religión y, con ello, agotarse a sí mismos y agotar el arte. Agotan sus fuerzas, porque toman sobre sí la responsabilidad de aquello que la sociedad arrebató al hombre y las religiones, el arte. Se consideran capaces de emprender una labor rigurosamente demiúrgico, en tanto que pretenden renovar el mito y la religión a partir del arte. Es por eso por lo que en las obras de estos artistas, que tienen un elevando concepto del arte y, a su manera, luchan fervientemente por su “depuración”, oímos tan a menudo el sonido de una misteriosa queja. Es la misma queja formulada patéticamente en la confesión de un demente, en el que su melancólica manía ha originado un aislamiento similar al que la manía de su época ha causado a estos artistas... es posible construir mito y religión a partir del arte. Pero el intento encierra algo de heroico e incluso su fracaso entraña a menudo una cierta grandeza”*<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Cit. por AMORÓS BLASCO, Lorena, *El abismo de la mirada: ruptura y muerte con la identidad pasada desde la práctica del autorretrato contemporáneo*. Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, Alicante, 2005, p. 129.

<sup>43</sup> Véase TAMAYO ACOSTA, Juan José y otros, *10 palabras clave sobre Jesús de Nazaret*. Verbo divino, Estella (Navarra), 1999.

<sup>44</sup> SEDLMAYR, Hans, *la revolución del arte moderno*. Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990, p. 93.

Hemos hablado anteriormente de la predisposición hacia lo sacro en Perelló, por sus temáticas, su espiritualidad, misticismo o tragicismo. Es un elemento que siempre acompaña sus obras, como vemos incluso en obras tan alejadas de la religiosidad como los retratos, por ejemplo, en el que hace de su compañera de estudios *Marisol Giner*, obra con la que consiguió la primera medalla de escultura en el XV Salón de Arte Universitario de Valencia, hoy por desgracia desaparecido. Este busto al igual que las figuras de piedra artificial anteriores, las maternidades o los músicos, merece ser incluida dentro de sus creaciones de temática religiosa, pese a no ser aparentemente un tema sacro. Al retratar a su compañera de estudios, Perelló le hace que cierre los ojos, unos bellísimos ojos que como señala el escultor le turban, le trastornan. El hecho de hacérselos cerrar porque le perturban, el no querer retratar esa mirada que no aguanta, que no soporta, de esa mujer de gran belleza, es un indicio de religiosidad. Inconscientemente quiere evadir lo material, no quiere caer en lo profano, quiere de alguna manera profundizar en el interior, aun sacrificando parte de su belleza, darle un sentido más místico, al fin y al cabo entrar en el ámbito de lo religioso<sup>45</sup>. Queda demostrado como dijo Jung, que lo sagrado existe, al margen de Dios y de los dioses.

Perelló utiliza los temas de la iconografía cristiana propios de la tradición religiosa que es la que ha vivido, en la que ha crecido, y se vale de ellos de forma simbólica, para lanzar su mensaje, como un lenguaje para expresarse y ser entendido, pero haciendo hincapié siempre en el lado más humano de estos motivos. Esta gran humanidad le hace sentir en el alma todas las emociones del hombre, desde las más tiernas a las más dramáticas. Su profundo sentimiento interior se puede comparar al de otros artistas, e incluso al de músicos como Gustav Mahler, cuyo impulso místico hacia lo absoluto, se traduce a veces en “*trágicas explosiones sonoras que superan el medio musical*”<sup>46</sup>. Esta gran sensibilidad de la que hemos hablado, es la que le empuja a nuestro artista a desarrollar una gran potencia expresiva para todo lo pasional –ternura, piedad, dolor-, se encarna en las figuras que moldea, se mete dentro del personaje, y como un actor, vive sus circunstancias. Esculpe unas maternidades, como señala el Doctor en Bellas Artes José Hilarión Verdú, “*cuyo valor humano se encumbra de tal manera a lo divino que, se les puede llamar, con toda la razón y a cada una de ellas, la*

---

<sup>45</sup> Véase video *Henry Moore, esculpiendo una reputación. Primera parte 1898-1945*. Como hemos visto en la primera parte es difícil distinguir lo religioso de lo que no lo es, aquí respecto a este tema, se expone lo siguiente: “*parece que la religión ya no proporciona inspiración a muchos artistas, pero todo el arte es religioso en el sentido de que todo artista no trabajaría sino creyese que había algo en la vida que mereciese la pena glorificar, eso es precisamente el arte*”.

<sup>46</sup> RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio, *Historia del Arte*. Anaya, Madrid, 1987, p. 933.

*Virgen y el niño*”; y al mismo tiempo esculpe unos cristos “testimonio plástico del dolor de los hombres”; aquí demuestra conocer la realidad profunda del dolor humano e inquietarse por su sentido, ¿no es eso vivir en el atrio de una concepción religiosa del mundo?”<sup>47</sup>.

En sus “*Siete palabras*”, obra cumbre de su trayectoria artística, que ya hemos analizado, aborda el tema del crucificado porque aún no siendo religioso, se siente atraído por el personaje, se siente identificado con él, con su sufrimiento, en una época muy dramática para él, muy propicia para meterse en este personaje, también cargado de una gran humanidad. “Él no es un escultor religioso, en el sentido de que no practica las costumbres, la rutina, la liturgia del mundo que dicen religioso a su alrededor- añade Verdú respecto a la figura de Perelló- sin embargo a través de su obra, hace una religión más radical, en la que derrocha su propia vida desmenuzando el sentimiento humano; sintiendo como hombre todo aquello que, en sus carnes, sintió el propio Jesucristo, al encarnarse en la naturaleza humana. Tan encarnado está él en su propia escultura que le falta perspectiva; un día descubrirá el misterio personal de su vida y se reconocerá más a sí mismo”.

Frente a las religiones que, como dice Antonio Gala, se han consagrado en monopolizadoras del espíritu, Perelló, sin darse cuenta, practica una religión natural, como hemos afirmado anteriormente, congénita a su espíritu humanitario. Existe pues en él y también en Marco una predisposición innata hacia lo religioso, hacia eso que Durkeim llama “una categoría de la sensibilidad”, esa sensibilidad que según Marx comunica a los hombres. Sus experiencias en este campo, pues, están ligadas íntimamente al arte cristiano, que es el que ambos conocen y el que utilizan simbólicamente, para materializar su humanismo. Podemos apreciar también en Marco este contenido incluso en algunos de sus *paisajes*. Éstos contienen un elemento de misterio, como hemos visto, un elemento místico, metafísico, que los dota de una espiritualidad cósmica; un lenguaje cercano al de pintores románticos como Friedrich o Turner<sup>48</sup> que pretende mostrar el misterio de lo infinito, como espacio íntimo de reflexión, de revelación. Pese a que no ha practicado con profusión este tema si podríamos citar algunas obras como su magnífico “*Apostolado*” del que hemos analizado el rostro de “*Judas*” (nº 137) o sus pinturas para la iglesia de Alquerías: El

---

<sup>47</sup> VERDÚ CANDELA, José Hilarión, “Vicente Perelló”, *Esculturas. Las Siete Palabras* (catálogo). Ayuntamiento de Chiva, Chiva (Valencia), 1994.

<sup>48</sup> Rosemblum también sitúa a Rotkho en el marco de esa tradición que comienza con los románticos y busca un nuevo lenguaje espiritual cuando los lenguajes religiosos tradicionales están en crisis.

misterio del niño perdido (nº 149 o 150), que vamos a comentar a continuación. Verdaderamente es mucho mayor su producción anticlerical, como vimos al analizar la obra de *Judas* antes mencionada, en la que crítica Iglesia como órgano de represión del poder al servicio del capital, como culpable de la ignorancia de la población, pero en muchos de estos cuadros lo que predominará será su mensaje humanista. Critica lo que Galdós llamó la “Religión Mundana”, aquella en la que es patente la falta de pasión religiosa referida a lo fundamental, donde se pierde la relación con el misterio. Aquella que provoca una gran indiferencia en el varón y una religiosidad en la mujer más atendida al “milagro” que al “misterio”. La religión heredada en la que se impone un fondo de superstición y de gozo por el aparato de culto, en la que el “dogma” es camino y no meta. Pone pues en evidencia a la institución eclesiástica a la que Cánovas ya tildó de conservadora, que se vale del temor al “más allá”, al infierno, de la desvalorización de la vida y de la resignación de los más humildes, para imponer su poder.

Si en la obra de Perelló esta posición contra el estamento eclesiástico apenas se insinúa<sup>49</sup>, en Marco será, como en el caso de Saura o Millares, por ejemplo, muy evidente. Igual que Perelló elige a Cristo como varón de dolores, como estereotipo del hombre que sufre, Marco (también de sólida formación cristiana), lo utilizará de la misma manera, contraponiéndolo al clero en obras como las ya citadas de títulos tan explícitos como “*Espinas y pedrería*”, “*La Iglesia crece a espaldas de Dios*” o “*Habéis hecho de mi templo una cueva de ladrones*”. Contrapondrá la figura de ese Cristo subversivo, iconoclasta, *Hijo de hombre* (novela del escritor paraguayo Roa Santos), hombre entre los hombres (como nos recuerda Saramago en su “*Evangelio según Jesucristo*”), el mejor, el salvador de los humildes, del pueblo crucificado, el que hizo gala de una ética liberadora (el que predicó el igualitario reino de Dios, como lo hizo Daumier); a la figura de los representantes de esa Iglesia represora, crucificadora que, como nos recuerda Ion Sobrino, nunca fue predicada por Dios<sup>50</sup>. Marco critica esa Iglesia que convierte la *palabra de Dios* en palabrota, manifestando, sin embargo, como Albert Camus, la emoción que siente ante Cristo y su enseñanza<sup>51</sup>, unas ideas tan

---

<sup>49</sup> Y decimos en la obra, porque, igual que Macho, Baroja y tantos otros intelectuales, Perelló también será profundamente anticlerical, por lo menos en los últimos años de su vida (al igual que Marco).

<sup>50</sup> Véase TAMAYO ACOSTA, Juan José y otros, *10 palabras clave sobre Jesús de Nazaret*. Verbo divino, Estella (Navarra), 1999, p. 250.

<sup>51</sup> La ética de Jesús ha inspirado plurales manifestaciones culturales e ideológicas, algunos de carácter tan humanista como el marxismo.



buenas que, como dice Augusto Monterroso, “*hubo necesidad de crear toda la organización de la Iglesia para combatir las*”<sup>52</sup>.

Salvador Paniker ha destacado la Iglesia como un “*meeting pot, muy eficaz*”, una institución que tras inventarse, “*se iría apropiando de multitud de corrientes: escrituras judías, categorías griegas, moral estoica, instituciones romanas, misterios helenísticos... finalmente orientado hacia el poder*”. Una organización “*que tiene ya poco que ver con Jesús*”<sup>53</sup>. Así Marco, gran humanista, siempre situará a la Iglesia entre los instrumentos de dominación del poder, junto con el ejército, la banca, los políticos o la policía<sup>54</sup>. Esto lo podemos ver entre otras obras en el volumen de dibujos y textos titulado “*El Poder*” y también en el que lleva por lema “*De la Iglesia*”, en obras como “*Guiño*” o “*El hacha del rencor*” (nº 91 y 108). También explícita será su crítica a la Iglesia por considerarla culpable de la ignorancia y la superstición del pueblo, como se puede ver en sus cuadros “*Fervor y fanatismo*”, “*Gruta de la ignorancia*”, “*Rutina*” o “*Penitente*” (nº 25, 34, 35 y 36), una Iglesia que nunca se preocupó, como, por ejemplo, los protestantes, de enseñar a leer para interpretar los textos “sagrados”, sino que procuró siempre de mantener al pueblo analfabeto, adoctrinándolo con imágenes, para que la masa fanática pudiera llevar a cabo “actos de fe”, una masa que quemaba en la hoguera a todo aquel que discrepara, al científico, al humanista, al artista. Por otra parte, también mostrará su reproche a los estamentos eclesiásticos y a la vida conspiradora y parasitaria de éstos en cuadros como “*Lenguas de doble filo*”, “*Monjas*”, “*Meditación práctica*”, “*Guardan el tesoro de su castidad*”, “*Como una piña*” o “*Velatorio*” (nº 38, 26, 27, 86, 85 y 37), donde ataca también a los miembros de otras religiones dogmáticas que propugnan verdades absolutas, a aquellos incondicionales sectarios que extienden el miedo, misioneros excluyentes presos del miedo, que extienden su ortodoxia fundamentalista, embaucadores, prestidigitadores cubiertos con oscuros y aterradores hábitos que anuncian clausura. Es un aviso frente al influjo de las sectas para apoderarse de la mente y los cuerpos y dirigirlos (como hacen otros elementos de poder, dentro de una férrea sociedad de control), una denuncia de cómo bajo el nombre de Dios se cometen las más diversas tropelías.

---

<sup>52</sup> Cit. por TAMAYO ACOSTA, Juan José y otros, *10 palabras clave sobre Jesús de Nazaret*. Verbo divino, Estella (Navarra), 1999, p. 15.

<sup>53</sup> PÁNIKER, Salvador, *Cuaderno amarillo*. Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p. 32.

<sup>54</sup> Respecto a esto se podrían citar las palabras de Agustín Andreu: “La iglesia es una cosa que va sirviendo para hacer, de cuando en cuando, algún hereje interesante” (ANDREU, Agustín, “*Sideraciones para un ser humano nuevo*”. En VV.AA., *Contrastes*. Contrastes culturales, Valencia, diciembre-enero, nº 25, 2003, p. 88).

Así pues, se intuye en Marco, pese su anticlericalismo evidente, una gran sensibilidad religiosa, la misma que destila Perelló y que han destacado diferentes historiadores, como hemos visto, incluso yo mismo en algún artículo y libro<sup>55</sup>. Su posición ante la religión es similar a la postura de gran parte de los románticos que no creen en ninguna norma establecida, en ninguna moral instituida, sino en el sentimiento interior y en una intuición esencial de lo divino que conduce a una especie de unión mística con Dios. Poseerían eso que se ha llamado un sentido natural de lo religioso, que es notorio en la mayoría de artistas, que no se han dado de baja de toda institución religiosa no por falta de sensibilidad metafísica, sino, como es el caso de nuestros autores, por exceso de ella. Así llama la atención el hecho de que algunas de las principales obras del arte sacro contemporáneo, se deben a la colaboración de artistas incrédulos, ateos, agnósticos o, al menos, alejados de la Iglesia, cuyas obras han sido exaltadas como excepcionales logros del arte religioso contemporáneo, incluso por ciertos sectores del clero. Por ejemplo la “*Rothko-Chapel*” en Houston, la *capilla de Vence* decorada por Matisse, o el “*Cristo de Avignon*” de Picasso. Otro ejemplo sería la iglesia de Assy, donde el padre Couturier reúne obras de artistas de diferentes confesiones y orígenes que se inspiran en la iconografía católica para concebir sus realizaciones. Allí trabajarán Chagall, Richier, Léger, Matisse, Rouault o el judío Lipchitz que creó la escultura “*Notre Dame de Liesse*”, una virgen concebida “*para una mayor comprensión de los hombres de la Tierra y para que el Espíritu reine*”<sup>56</sup>.

De hecho, incluso la Iglesia poco a pocos se va a ir planteando, sobre todo a partir de la década de los sesenta, desde el Concilio Vaticano II, cuando se vive una renovación del arte sacro que se abre a las nuevas corrientes artísticas, a los nuevos materiales y técnicas, la posibilidad de invitar a colaborar en arte cristiano a artistas que se dicen ateos o agnósticos, pero que sienten en profundidad los problemas más trascendentes del hombre. Ese hombre que está en su “*punto de mira*” de igual forma que está en el de la Iglesia, como dice Juan Pablo II<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Véase Carrión Miró, Juan, *Perelló La Cruz. El sentido natural de lo religioso en su escultura*. Riialla, Valencia, 2000.

<sup>56</sup> Citado por KIRILI, Alain, *Estatuaria*. Valencia, IVAM, 2003, p. 36. Respecto a esta iglesia y al espíritu evangélico que gobernó su creación, William Rubin escribió: El renacimiento del arte religioso que tuvo lugar en Assy no se pudo generar sólo a partir del medio católico. Y en otro lugar: Al lado de la obra del fiel católico Rouault, se puede ver la de judíos, ateos o incluso comunistas, una situación revolucionaria que determinó el surgimiento de un nuevo espíritu evangélico.

<sup>57</sup> “*Discurso a los artistas en Munich (19-XI-80)*”. En PLAZAOLA, Juan, *Historia y sentido del arte cristiano*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1996, p. 1028.

Conforme a esta amplitud de criterio en la Santa Sede y al nivel de los principios, se ha advertido una cierta liberalización en el modo de actuar de algunos jerarcas de la Iglesia con famosos artistas a los que han dado bastantes concesiones. Por ejemplo, pese al recelo que al principio mostraron algunos obispos a la colaboración de Le Corbusier en la “*Capilla de Ronchamp*”, obra de vanguardia, entre purista y surrealista, de gran expresividad, varios años después, la mayor parte de ellos, no sólo aceptan ésta y otras magníficas realizaciones, como el convento de la *Tourrette*, sino que muestran abiertamente y sin disimulo su admiración<sup>58</sup>.

Pablo VI, en su discurso en la Capilla Sixtina, en junio de 1973, con motivo de la inauguración de nuevas salas en los Museos Vaticanos, también hace un llamamiento para que los artistas sean o no católicos, se acerquen a la Iglesia “*Hoy tenemos artistas capaces de afrontar las exigencias del tema religioso, incluso tenemos obras de arte religioso –si bien no propiamente sagrado- que con todo derecho atraen la atención.... Existe todavía una prodigiosa capacidad para expresar más allá de lo auténticamente humano lo religioso, lo divino, lo cristiano*”<sup>59</sup>.

Debido a la progresiva secularización de la sociedad, en estos momentos, la contribución de los artistas a los objetivos de la Iglesia, mediante formas de arte religioso y sacro, es escasa, y apenas ha progresado durante este siglo. Sabemos que la comunidad cristiana apenas está preparada para aceptar un arte cristiano que se adapte al arte de nuestro tiempo. Lo que también parece claro es que la Iglesia, tras la labor de renovación que emprende Juan XXIII, sí ha hecho un esfuerzo de comprensión y aceptación de las formas modernas, aunque no parece haber tenido mucho éxito. Así, como hemos dicho anteriormente, el artista moderno, cuyo repertorio iconográfico incluye temas sacros, aunque debe intentar siempre que su arte exprese una auténtica emoción sagrada, puede desarrollar libremente las últimas experiencias en este campo.

Aunque, como hemos visto, la Iglesia actualmente concede amplia libertad a la fantasía creadora, no obstante, sí que pone algunas condiciones para el tratamiento de las obras religiosas, y la pintura de Marco, sin proponérselo, cumple algunas de ellas, como son por ejemplo la *atención a lo esencial*, omitiendo en sus obras detalles y accidentes que pudieran distraer la atención que debe ponerse en lo fundamental, la

---

<sup>58</sup> Algo parecido ocurrirá más tarde con el monasterio de Arantzazu de Sáenz de Oiza, que fue en un principio duramente criticado, igual que la estatuaría de Oteiza que decora su fachada.

<sup>59</sup> “*Discurso de S. S. Pablo VI., (23-VI-73)*”. Citado por de AGUILAR, José Manuel, *ARA, Arte religioso actual*. Madrid, Movimiento Arte Sacro, octubre, noviembre y diciembre de 1974, nº 42, p. 101.

economía de medios o la *sinceridad* en cuanto a no disfrazar los materiales, la técnica, la factura, etc.

Así pues la Iglesia, si bien con muchos reparos, ha ido reconociendo que no tiene nada que ver las creencias de un artista en materia religiosa, con su capacidad para conmover a través de sus obras al espectador, para transmitir y despertar pasiones, para entrar en contacto con lo íntimo, con lo secreto; porque ha habido y hay a lo largo de la historia del arte muchos artistas que sin abrazar el credo de ninguna religión tienen una sensibilidad, una especie de religiosidad interior que les hace más proclives a poder descifrar y representar el misterio de lo sagrado, de lo sobrenatural, de lo absoluto y trascendente.

La diferencia entre lo religioso y lo no religioso está cada vez más lejos de ser clara. El hecho de no militar en ninguna religión concreta, de no practicar ningún culto, de rechazar determinados dogmas, no quiere decir que no se preocupen por el sentido último de la vida humana individual y colectiva<sup>60</sup>. Desde luego, pese a no practicar ningún culto, el sentido religioso de Marco y de Perelló está fuera de toda duda, es manifiesto, existe. Pero parece más fruto de su sensibilidad, de lo que se ha dado en llamar una “religión natural”, aquella instintiva, genética, no impuesta por nadie, preconizada por muchos ilustrados y que el hombre lleva en sí por su propia naturaleza, con independencia de las creencias particulares que se le haya enseñado, que dependen del país en que se ha criado, de la educación que ha recibido o de muchas otras circunstancias. Aquélla de la que han hecho gala numerosos artistas no creyentes, en todos los campos, como por ejemplo Picasso y Matisse en pintura o Brahms, Beethoven y Otto Klemperer en el campo de la música. Existe pues en él una predisposición innata hacia lo religioso, hacia eso que Durkeim llama “*una categoría de la sensibilidad*”, esa sensibilidad que según Marx comunica a los hombres. Sus experiencias en este campo, pues, están ligadas íntimamente al arte cristiano, que es el que conoce y el que utiliza simbólicamente, para materializar su humanismo.

Además, en el caso de Marco, su gran humanidad que le hace sentir en el alma todas las emociones del hombre, desde las más tiernas a las más dramáticas, su profundo sentimiento interior que se puede comparar al de otros artistas, e incluso al de

---

<sup>60</sup> Paniker ha manifestado (PÁNIKER, Salvador, *Cuaderno amarillo*. Plaza y Janés, Barcelona, 2000, p. 12): “*es hora de rescatar la sensibilidad religiosa del ridículo monopolio de curas y brahmanes, burócratas sin arte y sin misterio, e.t.c. Les diré que me contentaría con que quedase clara una idea, a saber, que hay personas que nos hemos dado de baja de toda institución religiosa no por falta de sensibilidad religiosa (que también es sensibilidad metafísica), sino por exceso de ella*”. Este también sería el caso de Vicente Perelló.

músicos como Gustav Mahler; su nobleza de sentimientos, su humildad, sencillez, honradez, y unos altísimos valores morales, que podríamos calificar de sobrenaturales, unidos a su ansia de buscar la esencia real de las cosas, en el orden de la creación artística pueden perfectamente ser equivalentes a esa fe que demanda la Iglesia. La búsqueda de la verdad a toda costa, de su verdad, incluso sacrificando la belleza estética de la obra, darle un sentido más místico, al fin y al cabo entrar en el ámbito de lo religioso. Queda demostrado como dijo Jung, que *“lo sagrado existe, al margen de Dios y de los dioses”*<sup>61</sup>. Como dijo el arquitecto José Luis Fernández Del Amo, ferviente católico, que clarifica la relación que puede llegar a tener el verdadero artista y su labor, con respecto a lo religioso: *“El arte, entiendo yo, siempre trae algo de luz, ilumina la conciencia del hombre en su noche, hacia una realidad trascendida. Al descubrirle esa su vinculación con el Absoluto - que algunos llamamos Dios -, el arte siempre es religioso. El artista es siempre, de alguna manera, profeta, en la adivinación del Misterio. Cuando lo religioso no significa estar adscrito a una religión determinada, sino que es aquello que manifiesta la religación con la trascendencia”*<sup>62</sup>.

Podríamos calificar pues su postura religiosa como una especie de romanticismo existencialista, que coincide con la reivindicación de Rousseau, de un Dios postulado por el hombre, similar al Dios de la filosofía de Kant (que también reclamará la autonomía de la razón frente a los dogmas religiosos) y también con Sartre, en el sentido de reivindicar la realidad humana. Si “romanticismo” según Barzun, significa “acción” (ya Hegel coincide con la idea de Goethe “En el principio era la acción”), lo mismo que para Sartre, significa el “existencialismo”, la plástica de nuestros artistas será una auténtica filosofía del movimiento. La apuesta de ambos será, como la de Rousseau, a favor de un mundo lleno de poesía, propósito y amor, en contra del desencanto, de la apatía. Si Kant aboga por el culto al arte, la única morada en un siglo impío, la posición de nuestros artistas será la misma, el arte como superación de la

---

<sup>61</sup> Véase video *Henry Moore, esculpiendo una reputación. Primera parte 1898-1945*. Como hemos visto en la primera parte es difícil distinguir lo religioso de lo que no lo es, aquí respecto a este tema, se expone lo siguiente: *"parece que la religión ya no proporciona inspiración a muchos artistas, pero todo el arte es religioso en el sentido de que todo artista no trabajaría sino creyese que había algo en la vida que mereciese la pena glorificar, eso es precisamente el arte"*.

<sup>62</sup> FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., “Arte Religioso de Venancio Blanco”. *ARA. Arte Religioso Actual*. Movimiento Arte Sacro, Año XI, nº 43, Madrid, Enero, febrero y marzo de 1975, p. 18-25.

alienación personal y social, como forma de “*elevarse por encima de lo real manteniéndose dentro de lo sensible*”<sup>63</sup>.

Abogarán por la emancipación del ser humano, por una revolución total en su forma de sentir, como los románticos, por una religión accesible a todos los hombres que sumaran sus propias facultades naturales sin ayuda de la revelación; a favor de la dignidad humana y no del somentimiento; a favor de la acción que elimine la angustia existencial que se adquiere con la conciencia de la muerte y de la que se aprovechan las religiones tradicionales; a favor del desarrollo del hombre a través de la imaginación. Significa la apuesta por el hombre, fe en él.

*Dios ha muerto*<sup>64</sup>. Nietzsche.

---

---

<sup>63</sup> Cit. por RUBERT DE VENTÓS, Xavier, “Estética de las artes plásticas: Formular, formalizar, desconocer”. En XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003, p. 203.

<sup>64</sup> La frase “*Dios ha muerto*” es usualmente atribuida al filósofo alemán Friedrich Nietzsche, sin embargo, la encontramos antes en Hegel (“*Fenomenología del espíritu*”). Nietzsche retoma la frase en “*La gaya ciencia*” y en el libro “*Así habló Zarathustra*” que es el responsable de popularizar la simbólica y sugerente frase.

“*Piedad (Y después...)*”. (Imagen nº 153. Perelló)



“*Omnes qui transitis per viam attendite et videte si est dolor sicut dolor meus*”<sup>65</sup>.  
Tomás Luis de Victoria.

En el año 2002, el Museo de medallística Enrique Giner de Nules que dirige el historiador y académico Vicent Felip Sempere, se pone en contacto con Perelló para adquirir su obra *Réquiem*. Vicente acepta su oferta y su obra pasa a ubicarse en éste museo, junto a la importante obra medallística y escultórica de quien fue su maestro en la Facultad de Bellas Artes<sup>66</sup>, también junto a la obra de otros grandes escultores como Octavio Vicent, Esteve Edo, José Gonzalvo, Adsuara, Viciano y Silvestre de Edeta, entre otros.

Ya entrado el 2003<sup>67</sup>, representantes del Ayuntamiento de Nules, con su alcalde Salvador Górriz a la cabeza, vistan su taller y se interesan por una

---

<sup>65</sup> Texto incluido en la obra (Motete) de Tomás Luis de Victoria: “*O vos omnes*”.

<sup>66</sup> El museo recoge medallas no sólo de Giner, uno de los grandes medallistas españoles, también de grandes escultores como Rodin y de todas las épocas.

<sup>67</sup> Año en que también recibió el homenaje de la “Asociación Cultural *La Tertulia*” de Chiva. Véase revista nº 4 *La Tertulia*. Chiva (Valencia), 2003.

**“Piedad”** (nº 154) de las varias que ha moldeado durante ese año, para ser ubicada en una plaza céntrica de la población, enfrente del Teatro municipal. Al ver Vicente el interés de éste pueblo por su obra, éste decide donar al Museo Enrique Giner todo el grupo *Las siete palabras*, que antes hemos analizado. Una obra que consiste en un conjunto de dieciocho esculturas la mayoría de ellas bronce, de las cuales ocho son cristos pertenecientes a cada una de las siete palabras y diez estudios previos de las cabezas; Perelló la Cruz entregará asimismo los bocetos y estudios sobre papel preparativos para la realización de las esculturas. Para dar a conocer las obras de este importante legado el Ayuntamiento de Nules organizó una exposición monotemática el pasado mes de febrero, quedando las obras en el Museo de Historia hasta contracción del nuevo edificio del Museo de Medallística en el cual se le dedicará una gran sala.

En esta muestra, se pudo observar también una piedad que lleva por título **“Y después...”**, una nueva versión de tamaño considerable (superior a 1.75 metros de altura), que Perelló concibe para Nules. Aunque sólo tendrá en cuenta el tamaño, para ajustarse a las medidas que requiere el lugar de emplazamiento, por lo demás sigue siendo fiel a sus sentimiento a la hora de ejecutarla, pues ya hemos visto que este escultor, nunca va a trabajar para nadie que no fuera para él mismo, ni va a tener en cuenta nadie al realizar sus obras.

Debido a su constante inquietud y persistente insatisfacción y espíritu de superación, podemos decir que ésta es su obra plásticamente más destacada, por ser la última que ha realizado. Antes de la realización de esta obra ya había hecho varios trabajos, muy interesantes, sobre este tema. Así vemos que con cada versión sigue insistiendo en investigaciones siempre insatisfechas. Una investigación que mantiene su espíritu en permanente alerta, siempre vivo.

Quizá estemos ahora ante una de sus obras más humanas, más entrañables, donde afloran los aspectos más sensibles de su ser, como iremos viendo. Es una realización en la que todavía sobresalen más los aspectos simbólicos y expresivos que caracterizan y prevalecen en toda su obra. Su valor expresivo es tremendo, no tiene nada que ver con la que versión serena y dulce que realizó en su primera época, también muy sugerente pero sin ningún dramatismo. La posición de los cuerpos y de los brazos conscientemente



desproporcionados, la variedad de posiciones de las *manos* (que desde la edad media son símbolo enfático de las potencias divinas en acción), componen un verdadero lenguaje que completa el de las caras, con esos *ojos*<sup>68</sup> horadados o esas *bocas* abiertas y desencajadas que, como veremos, tienen un simbolismo muy especial. Las *dos*<sup>69</sup> figuras sedentes, de la madre y el hijo, alargadas, extremadamente delgadas y de huesos salientes, con las carnes desgarradas y atravesadas por la *luz*, se convierten en un valiente juego de aristas y huecos y aparecen fundidas en un solo cuerpo.

Es una escena sobrecogedora. La madre, estira su cabeza y su mirada se dirige hacia lo alto, adoptando la actitud codificada por la tradición de la *aposkopein* (mirar hacia la lejanía), intenta levantar la manos que se caen, que descienden hacia el suelo, sostiene los brazos del hijo muerto, que se extienden en horizontal, formando con sus ademanes la figura de una cruz, el más totalizador y universal de los símbolos. Esta cruz se forma de la intersección del eje vertical (cuerpo de la madre) que sugiere elevación, superación, existencia, dinamismo, afirmación, sublimación o trascendencia; con la línea horizontal (brazos de Cristo), que siempre ha tenido connotaciones de inercia, quietud, muerte. Los cuerpos se funden para formar una cruz, motivo místico y visible de la unión del cielo y la tierra, de la salvación, donde se reconcilia el creador con su creación. Símbolo del intermediario, del mediador, donde se unen íntimamente materia (madre) y espíritu (hijo), tiempo y espacio. Una cruz que es centro del mundo donde se comunican los niveles cósmicos, que se convierte en el cordón umbilical que une la tierra con el cielo, que catapulta el espíritu de Cristo hacia el infinito. Una cruz que es una realidad viviente que acompaña a Cristo en el descendimiento a los infiernos y en la ascensión, similar al árbol de la vida de la iconografía iránica, como el árbol de la mitología germánica, símbolo de regeneración e iluminación. La cruz que resalta esa idea tan difundida por la espiritualidad barroca de que *en la muerte está la vida*<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> Órgano de la visión física que simboliza la visión espiritual, la divinidad. Según León Hebreo, “verdadero simulacro del intelecto divino”.

<sup>69</sup> Número también simbólico.

<sup>70</sup> Esa muerte como resurrección, como transito hacia una nueva vida, viene destacado por la escena que describió S. Bernardino de Siena: *La Virgen creyó que habían retornado los días de Belén; se imaginó que Jesús estaba adormecido y lo acunó en su regazo; y el sudario en que le*

Esa misma idea de tránsito hacia una nueva vida, la apoya el hecho de que ambas figuras tengan la boca abierta, un recurso expresivo que además tiene un claro contenido simbólico, pues la boca simboliza la potencialidad creadora, con especial atención al fenómeno de insuflación del aliento, del alma. La boca es también símbolo de paso y de entrada, con la ambivalencia inherente a estas nociones: puede entrarse en el cielo o bien en el infierno. La boca abierta es la puerta que conduce hacia otro estadio.

La madre, conserva aquí ese papel de intermediaria, que le caracteriza, aquí entre Dios y los hombres, en cualquier familia entre el padre y el hijo. Intenta, desesperada, agarrar el cuerpo sin vida de su hijo, su espíritu y lanzarlo hacia lo alto, lanzando un grito que desgarrar el silencio. Gibran Jalil, ha destacado el papel fundamental de la madre, su entrega sobrehumana hacia los hijos: *La madre lo es todo. Es nuestro consuelo en medio de la pena, nuestra esperanza en la calamidad, nuestra fuerza en la debilidad. Es la fuente de amor, de la simpatía, de la misericordia y del perdón. Quien pierde a una madre pierde un alma pura que le bendice y lo protege sin cesar*<sup>71</sup>. Pero además otros elementos refuerzan la idea de renacimiento, por ejemplo el simbolismo de los orificios, de las rajadas que atraviesan los cuerpos. Pues el orificio simboliza la vía de paso, la abertura comunicante, entendida tanto en el plano fisiológico como espiritual. En el primero de ellos es símbolo de nacimiento o salida a la vida independiente. En el orden espiritual, el orificio evoca un tránsito de luz a tinieblas, así como la trascendencia, el paso a la nueva vida (similar a la boca abierta). Quiere Perelló, con estas aberturas, con el adelgazamiento de las figuras y su estilización, convertirlas en *luz*. Quiere que podamos encontrar al mirarlas la verdadera luz, aquella que según Jalil Gibran “*emana del interior del ser humano, la que revela los secretos del corazón y del alma, y la que le hace feliz y estar satisfecho de la vida*”<sup>72</sup>.

También la literatura expresionista de alrededor de la Primera guerra mundial, y muy particularmente en los escritos de Scheerbart y de Taut, dió un

---

*envolvió le recordó los pañales.* Aquí parece que la muerte de Cristo se asocie a su nuevo nacimiento.

<sup>71</sup> GIBRAN, Jalil, *Los tesoros de la sabiduría*. EDAF, Madrid, 1996, p. 95.

<sup>72</sup> *Ibíd.*, p. 94.

especial importancia al simbolismo de la luz y lo cristalino. Otorgándole un significado místico y escatológico que adquirirá más tarde, por ejemplo, en la obra de arquitectos como Gropius, Van der Rohe o Le Corbusier, un sentido funcional, dotándola así mismo de una intencionalidad social y humanista<sup>73</sup>.

Además, es significativo el hecho de que se haya realizado esta obra en *barro*, en concreto en gres. En la tradición bíblica el barro es el elemento primordial a partir del que Yahveh conforma al hombre. El barro resulta de mezclar dos componentes de profundo sentido simbólico: tierra, es decir, la realidad materna y receptiva, y agua, generadora de vida que fecunda y vivifica, la tierra, la enaltece. El agua, tiene capacidad para limpiar y borrar manchas, para fecundar, es un factor purificador.

Una vez concebida la figura en barro, sólo falta un Dios que le insufla el espíritu, ¿tendrá por esto la figura de Cristo la boca abierta? Todo está preparado en este tótem para que ese elemento nutricio que es la madre tierra, sea fecundado espiritualmente por el cielo. Para concluir este discernimiento sobre el barro, hay que decir que en los rituales de enterramiento, con los que tiene mucho que ver el tema de la piedad, los cadáveres expresan un simbolismo universal que depende de las nociones de la tierra como madre fecunda, el renacimiento y la postvida. En el seno de la tierra se alcanza una nueva vida. La figura de la piedad, donde la madre esta inmersa en el más profundo dolor, fruto del gran sacrificio que está realizando, se convierte aquí en una gran queja y en una gran ofrenda, también en una llamada apremiante a la fecundidad espiritual.

Parece como si Perelló, que está pasando unos momentos difíciles de salud, reclamará la ayuda de su madre, ese ser al que quiso tanto, para que le ayude, para que le de el aliento necesario para continuar creando, para continuar viviendo, pues como señaló Vicente Aleixandre “*quien hace vive*”. Su angustia en este caso, se convierte en una acción, que si bien no niega la muerte, si afirma la vida. También Miguel Ángel, ese que, según Du Pré, fijó su mirada “*en la Eterna luz, cogió de ésta una chispa y animó sus obras inmortales*”<sup>74</sup>,

---

<sup>73</sup> Véase MARCHÁN, Simón, “El sueño de las catedrales, motivo romántico en el expresionismo visionario”, *Contaminaciones figurativas*. Alianza, Madrid, 1986, p. 65-98.

<sup>74</sup> AA.VV., *Historia del Arte ilustrada Sopena*. Ramón Sopena S.A., Barcelona, 1982., p. 287.

sobre todo en los últimos años de su vida, encuentra en lo religioso y especialmente en el tema de la “Piedad”, un campo adecuado para expresar su soledad y amargura, su difícil estado anímico, buscando refugio en lo piadoso, dudando incluso, de la validez del arte, al que ha consagrado su vida anterior. Las versiones de ese asunto realizadas en estos años, son absolutamente distintas de la famosa del Vaticano. En la de la Catedral de Florencia (1550-1553) de formas atormentadas, inconclusa, se autorretrato en el viejo Arimatea; en la “*Rondanini*” (1564) apenas esbozada, los cuerpos de la Virgen y de Cristo sostenido por aquella son apenas un espectro doliente. En la fachada principal del santuario de Aranzazu, Oteiza también esculpió en piedra una piedad, ésta concebida como una deposición, donde el cadáver del hijo aparece en el suelo, directamente sobre la *tierra* (no olvidemos su simbolismo).

Un hombre, como Perelló, con una conciencia a flor de piel de la obscenidad de la vida, necesita expresar su inconformidad ética, por eso sus figuras son excusas o medios para denunciar ciertos comportamientos, a la vez que para acentuar determinados valores humanos. Su piedad es un gran grito de dolor. Un grito desgarrado de la madre tierra, que ve como sus hijos mueren injustamente, se matan indiscriminadamente, que ve como se están destruyendo y como la están destruyendo a ella. Es una gran queja, un gran quejido en la era del horror, del capitalismo más atroz que propicia las peores masacres terroristas, las más crueles hambrunas, las guerras más absurdas, las más espeluznantes catástrofes ecológicas. En la época de la mentira y el sinsentido, en que han muerto todos los ideales, todas las esperanzas. Como las madres de la Plaza de mayo, esta gran madre se dirige a lo alto para exigir que todo esto acabe, para demandar justicia, para pedir piedad. Para intentar salvar a una humanidad que agoniza, por lo menos moral y espiritualmente. El arte se convierte aquí en la expresión de un conflicto interno, también en expresión de su tiempo.

Por otra parte y relacionado con todo este complejo simbólico, hemos de reseñar el gran parecido del rostro del hijo, con Perelló La Cruz. Aquí, nuestro artista parece que ha realizado su propio autorretrato. En realidad, ¿qué obra no es un autorretrato donde se muestra el verdadero carácter, la verdadera

---

naturaleza del artista, al margen de que aparezca su físico en el? Saura fue más contundente: “*todo cuanto el pintor realiza es autorretrato*”<sup>75</sup>. Al fin y al cabo, esculpir, como pintar es aprender a ver, a observar, a descubrir.

El motivo de la piedad, que Emile Mâle<sup>76</sup> hace remontar a los manuscritos iluminados de fines del siglo XIV, insiste, más que ningún otro, en la aflicción de la Virgen. El tema de la virgen dolorosa, también ha sido tratado en música, ahí tenemos el *Stabat Mater* de Pergolesi, Palestrina, Verdi, Pärt o Spynanowsky; o las historias bíblicas de Biber y las sinfonías bíblicas de Juan José Castro.

Los cuerpos aparecen atravesados por ese símbolo prístino de la verdad, que es la luz. Esa luz que penetra por unas rajadas, por unos huecos que hacen que la obra tenga una lectura más abierta, que nos remite más allá de sus manifestaciones, y nos promete alguna otra “cosa” que ver. Enlaza esta promesa, con la que, en síntesis, las religiones dirigen a sus fieles, cuando les proponen que no crean en lo que ven y crean en lo que no pueden ver. Pero sólo puede ver aquel que no se abandona a la tarea acomodaticia de reposar en los rasgos reconocibles de esa obra, aquel que lucha por aventurarse en lo inédito, que se mete por esas ranuras hacia las entrañas de esa figura y la disecciona, para buscar la verdad que se esconde debajo de su superficie, que no es la verdad del objeto, sino de aquel que la ha creado, también nuestra verdad. Una verdad que no se puede encontrar en la superficie de las formas, sino allí donde actualmente no hay nada. El espectador es movido no por lo que el artista le muestra, sino por lo que no le muestra.

La figura de la madre y del hijo tienen los ojos horadados, vacíos, porque esos ojos, porque esos huecos son ventanas que conectan con el interior de la figura, allí donde está su significado, donde se almacena toda la información que nos interesa conocer. Lo ojos los tenemos que poner nosotros, que somos quienes debemos atrapar la “identidad” abstracta de esa figura, que no está intrínsecamente en ella, sino que está en nuestra mirada. Igual que sólo se emociona el que busca emocionarse, sólo ve quien quiere ver. Tiene que existir

---

<sup>75</sup> SAURA, Antonio. *Note Book (memoria del tiempo)*. Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1992, p. 29.

<sup>76</sup> Como señala JOVER, M.: *Cristo en el arte*. Regina, Barcelona, 1995, p. 163.

una predisposición para aproximarnos a las formas, olvidarnos, un momento, de sus apariencias y penetrar en ellas con nuestra mirada para ver aquello que está oculto, que es lo más importante. Lo que vemos, depende de nosotros, para aproximarnos a las cosas necesitamos que nuestras facultades perceptivas estén atentas, también, y sobre todo, nuestras capacidades introspectivas. Los ojos los poseemos para ver e interpretar esa visión, para profundizar con nuestra mirada y encontrar la verdad, esa verdad que es equivalente a profundidad en su significado, a sinceridad, a necesidad interna de expresar lo sentido, como experiencia de valor para la humanidad. Para percibir la esencia de esa obra, lo que nos quiere decir, aquello que nos interesa oír, será necesario que la hagamos nuestra, que la poseamos, mejor, que ésta nos posea, que la vivamos íntimamente, sólo la experiencia nos puede ayudar a ver y a escuchar aquello que no se ve y que no se oye, sólo el esfuerzo introspectivo nos puede acercar a lo verdadero, al alma del artista que ha modelado esa obra, al mensaje de éste que aparece alojado en sus entrañas. Ahí reside el valor de la escultura de Perelló en que en ella se encuentra inmersa toda su sensibilidad, todas sus inquietudes, la semilla de sus vivencias, toda su existencia.

El arte es capaz, como subrayó Simmel, de reconciliar la inmanencia y la trascendencia, lo individual y lo universal. Tiene el poder de poner al hombre en contacto con lo misterioso, mostrando su ligazón con lo espiritual, con lo sacro. Esta relación es patente en el arte de Perelló, como hemos visto. La fortaleza de su expresión tiene que ver con la idea de gritar más alto a un Dios que se mantiene callado<sup>77</sup>, con el fin de ser escuchado; tiene que ver con la vehemente afirmación de un sufrimiento y con la intención de mantener abierto el horizonte utópico de su superación, como diría Adorno. Su lenguaje sincero, personalísimo e innovador, difícilmente encasillable, siempre ha estado dotado de una expresividad fuera de lo común, que por sí sola, sugiere un mundo cercano a lo numinoso. Así mismo, la utilización de motivos cristianos, como hicieron los románticos<sup>78</sup>, de una simbología especial, hacen de la obra, también un momento mágico, religioso, como ha reivindicado Gadamer.

---

<sup>77</sup> Pie Regamey señalará que ese es el sufrimiento mayor.

<sup>78</sup> Víctor Hugo señalará en el Prefacio de *Cromwell*: “*El cristianismo lleva la poesía a la verdad*”.

Otra de las cuestiones que lo emparentan con lo sacro sería su voluntad heroica para afrontar con fuerza lo desconocido. En su intento de expresar los secretos del espíritu humano, decide desde el principio sacrificar la belleza tradicional a favor de otros valores estéticos igualmente válidos. Decidió como Van Gogh, afrontar lo feo, la deformación a favor de una belleza más elevada y más profunda, ésta es una actitud plenamente religiosa. En busca de la espiritualidad del hombre además ha creado una figuración, en unas determinadas épocas muy sintetizada, diríamos que es abstracta por el valor espiritual de su contenido y expresionista por el valor fuertemente emotivo y comunicativo de sus formas. Una escultura que tiene muchas analogías con el lenguaje musical.

En cuanto a sus obras de temática musical, hemos de insistir en que cuando Perelló La Cruz, aborda cualquier tema, no sólo los estrictamente musicales, se vale de la música para entrar en él, para sentirlo. De esta forma, incluso musicaliza sus obras de temática más trascendental, sus obras religiosas. También en la escultura de Perelló, como hemos dicho, hay un intento de alcanzar lo absoluto, lo eterno, de expresar lo inexpressable, lo que ve en sus entrañas, sus sentimientos, aquello que no se puede decir con palabras, si es que en realidad, hay algo que pueda decirse con palabras. Hay un intento manifiesto de llegar a lo inefable, a lo misterioso, en definitiva, de acercar su arte a la música, que es, como dice Walter Pater, a lo que aspira cualquier arte.

Como señaló Eduardo Chillida: “*Nunca se conoce bastante. De ahí que también en lo conocido se halla lo desconocido y su llamada*”. Así pues, otro elemento de la personalidad de nuestro artista que lo acerca a aquellos que buscan lo inalcanzable, un fin superior, será su constante insatisfacción, su espíritu tenaz de superación, su perseverante hambre y sed de verdad<sup>79</sup>. Su orientación mística es pues, por sí misma una forma de religión cuyo templo es el corazón del hombre. Una frase de San Agustín enuncia bien el santo y señala de su comportamiento, que sería propio de la religión cristiana y de otras religiones también de origen oriental: “*No salgas fuera. Vuelve a ti mismo. En el interior*

---

<sup>79</sup> Como exclamó Eugenio D’Ors: “... ¡Bienaventurados los inquietos porque sólo a ellos está reservada la paz perpetua...”.

*del hombre habita la verdad*<sup>80</sup>. Durante toda su trayectoria artística y debido a su persistente insatisfacción y espíritu de superación, Perelló mudará las formas, también los materiales, pero nunca sus pretensiones. Hemos destacado de su escultura la continua investigación, por una parte de las formas que según Aranguren<sup>81</sup>, se relacionan con el “espíritu”, y por otra parte del contenido, el concepto, el fondo al que relaciona con la expresión, para adentrarse en el espíritu de lo representado, esto supone un gran esfuerzo, un gran trabajo de introspección, hay que mirarse las entrañas y eso solo están dispuestos a realizarlo unos pocos.

Por último podemos citar como otro elemento que lo relaciona con lo sagrado, sería la propia utilización del barro, en sus obras, el material más humanizado. En su trayectoria artística Perelló ha utilizado la madera, el yeso, el cemento, el hierro, y el barro, siempre según sus propósitos a la hora de querer conseguir unos determinados efectos, porque cada material tiene su cualidad estética, así tiene su consistencia, su peso, su textura, su grano, su color; en cierto modo, tiene su forma. Por eso mismo, los materiales, llenos de magia, reclaman, limitan o desarrollan la vida de las formas artísticas. Según cambia el material, cambiará también las técnicas y por supuesto las formas sufrirán una metamorfosis.

De todos los materiales, en sus últimas etapas es con el barro, en concreto con el gres, con el que más a gusto ha trabajado, y desde luego con el que ha logrado las formas más virtuosas. Éste le permite dar unas texturas definidas, unos planos, y una riqueza de matices muy relevantes. Así pues, hasta la elección de este componente en sus últimas etapas tiene relación con lo divino. Según el autor del Génesis: “*Dios decidió hacer al hombre conforme a su imagen divina. Tomó barro de la tierra, le dio una forma con sus poderosos dedos imprimiéndole una figura y le sopló sobre el rostro para comunicarle el espíritu de la vida*”. La elección del barro, de la carne de Adán, en concreto el gres, no es casual. Este material dúctil, se presta a lo convulsivo, favorece una rapidez de ejecución que le permite expresar su estado de ánimo o la idea, de forma más inmediata, pasional, eficaz y verdadera. Además el hecho de poder sentirlo, de

---

<sup>80</sup> Cit. por FIERRO BARDAJÍ, A., *El hecho religioso*. Salvat, Barcelona, 1981, p. 24.

<sup>81</sup> LÓPEZ ARANGUREN, J.L., *La Filosofía de Eugenio D’Ors*. Espasa-Calpe, Madrid, 1981, p. 87.



poder tocarlo con sus manos y modelarlo a su antojo, de imprimir el dedo sobre él, en un esfuerzo pulsional, sin ningún instrumento que haga de intermediario, le ayuda a comunicarse mejor con su obra, a integrarse, a fundirse y a mezclarse con ella. Es muy diferente la visión que tiene del esculpir a la de otros artistas como David Smith, que prefieren un distanciamiento con la obra, prefieren *no tocar*: “yo pienso que la escultura junto con cualquier tipo de arte, es estrictamente una respuesta visual... yo no toco, yo toco con el ojo”<sup>82</sup>.

Otro gran escultor-ceramista, gran amigo de Perelló, Enric Mestre, buen conocedor de este material, ha destacado sus cualidades “*óptimas para un trabajo plástico y creativo*”, de entre ellas destaca la de ser “*prácticamente inalterable*”, aunque su mayor desventaja es que al final “*el fuego tiene la última palabra*”<sup>83</sup>. Y es que la lucha entre el escultor que quiere dar una corporeidad determinada a esa materia, y ésta que se resiste tenaz al capricho creador del hombre, es un dramático diálogo que a veces solo resuelve el azar. Como dice nuestro escultor: “*Aunque cuando comenzamos la gestación de la obra partimos de unas premisas, éstas van variando según avanza el proceso de realización, en ese nacer, crecer y SER de la obra también ella tiene algo que decir puesto que va adquiriendo vida propia. A partir de ese momento se establece una relación de entendimiento, de concesiones mutuas entre la obra y tú. El resultado final siempre tiene mucho de improvisado*”.

Refiriéndose a las terracotas de Kirili, Catherine Strasser, señalaba que en la arcilla es donde está más claramente presente el cuerpo del escultor, es en esta materia, que manipula rápidamente, donde “*su huella visible, dedo, golpe o caricia, este cuerpo halla un eco sutil en los colores de la carne de la arcilla*”<sup>84</sup>. Precisamente Kirili destaca como el barro se presta, *por excelencia, al arte del gesto*, tal y como se puede observar en la obra de arcilla de De Kooning por ejemplo, de aspecto muy táctil y *que sugiere una especie de depósito de energía, retenida o en potencia*. Otros ejemplos de artistas que dotan de un gran vigor a sus creaciones, son los de la transvanguardia, aunque estos dentro de la

---

<sup>82</sup> Cit. por KIRILI, Alain, *Estatuaria*. Valencia, IVAM, 2003, p. 115.

<sup>83</sup> Declaraciones de Enric Mestre en el documental dirigido y producido por Javier Diez: *Cerámica Mediterránea. Enric Mestre*. Manises (Valencia) 1996.

<sup>84</sup> KIRILI, Alain. *Estatuaria*. IVAM, Valencia, 2003, p. 128.

figuración. Así tenemos a artistas como Chia, cuya escultura se caracteriza además por la integración en ella del color. También Perelló dotará a sus obras de cierto colorido, al añadir en ciertas partes, diferentes óxidos que confieren una particular riqueza cromática al gres. Un efecto de color relacionado con su superficie, con su volumen.

Vicente, nacido en Valencia, tierra de alfareros, comparte el amor por la tradición autóctona del barro con otros artistas actuales de su misma provincia como Carmen Calvo, Miquel Navarro o el ya citado Enric Mestre. Retoma pues el barro como medio plástico fundamental, un material ligado íntimamente a la historia valenciana, cuyas primeras manifestaciones cerámicas, como señala Victoria Combalía, comienzan en el neolítico<sup>85</sup>.

Desde el periodo de posguerra hay un respeto a todos los materiales, ya no existe la materia vulgar, entre los escultores se sublimiza la materia, prevaleciendo incluso la tendencia opuesta a degradar y disolver los materiales considerados hasta entonces “nobles”. Ya en 1912 los futuristas (en concreto Boccioni) habían lanzado un manifiesto (Manifiesto técnico de la escultura futurista), de gran importancia, a favor de los nuevos materiales en escultura: “*Es preciso destruir la pretendida nobleza, básicamente literaria y tradicional, del mármol y del bronce, y negar tajantemente que un conjunto escultórico deba servirse exclusivamente de un solo material. El escultor puede emplear veinte materiales distintos o más en una sola obra, siempre que la emoción plástica así lo exija. He aquí una pequeña selección de materiales: vidrio, madera, cartón, cemento, hormigón, crin, cuero, tela, espejos, luz eléctrica, etc.*”<sup>86</sup>. Artistas como Julio González, trabajan con materiales industriales como el hierro, también Picasso o Miró emplean la cerámica. Los artistas informalistas de los años 50 y 60 aún llegan más lejos, propiciando un verdadero culto a la materia. Tapiés trabaja con cemento, trapo o cartón, Millares con arpillera, Rivera con alambre, también escultores como Smith o Kricke. A partir de ahí, movimientos como el Pop art o el arte Povera, con su estética del desperdicio han acentuado esta

---

<sup>85</sup> Véase COMBALÍA, Victoria, *Comprender el arte moderno*. De Bolsillo, Barcelona, 2003, p. 156.

<sup>86</sup> Cit. Por FAUCHEREAU, Serge, *Forjar el espacio. La escultura forjada en el siglo XX*. Del Umbral, Valencia, 1998, p. 32.

línea, y se puede afirmar que incluso la chatarra y la basura han entrado por la puerta principal de los museos.

El escultor chino Hsu escribía recientemente sobre esta cuestión: “*creo que el metal, la piedra, la madera, el papel, los colores, y no importa qué medio posible, son adecuados para transmitir un mensaje en su transmutación y para poner de manifiesto la belleza del propio material*”<sup>87</sup>. También César: “*La nobleza no está en los materiales. La nobleza, está en lo que ponemos dentro*”<sup>88</sup>. El artista siempre deberá *traducir una intención* y lo someterá todo, incluido el material, a ese proyecto, “*sólo entonces habrá una cosa allá, sólo entonces será isla, separada por completo del continente de lo incierto*” (Rilke)<sup>89</sup>. En realidad, el material que se emplea es lo de menos, porque el verdadero material del artista es el mundo mismo que moldea y forma sus experiencias y sensaciones, sus emociones que se transforman en obra de arte.

Por otra parte otra cualidad del barro, lo acerca a la ética cristiana, y aunque como hemos visto hoy en día se le puede considerar tan noble como cualquier otro, como lo podría ser el oro, es un material barato, modesto. Lleva implícito esa modestia preconizada por la Iglesia en sus templos, a partir del profundo cambio que surge en su seno en los años 60, y que devuelve a ésta directamente el gusto por la simplicidad, a la huida de toda suntuosidad. El padre F. Arenas se hace una pregunta “*es la suntuosidad íalabanza de Dios o vanidad de los hombres?*”<sup>90</sup>.

Platón situaba el origen del arte en el mito, el culto, la ceremonia ritual, Así pues, las imágenes transfiguradas de Perelló son totalmente religiosas. Su estética de la existencia en la que destaca la poética del sufrimiento, el destino trágico, la sublimidad y espiritualidad, está emparentada con lo sacro. Pero en realidad, como nos desvela García-Viñó: “*¿No es, en definitiva, religioso todo arte? ... ¿No representa la realización artística un camino, una búsqueda, una*

---

<sup>87</sup> *Ibíd.*, p. 49.

<sup>88</sup> *Ibíd.*

<sup>89</sup> Cit. por HAUDIQUET, A., “Bronce y Hierro. Discurso sobre el material”. En FAUCHEREAU, Serge y otros, *Forjar el espacio. La escultura forjada en el siglo XX*. Del Umbral, Valencia, 1998, p. 209.

<sup>90</sup> ARENAS, F., *Arte Sacro Moderno*. OPE, Pamplona, 1964, p. 34.

*situación de misterio, una sugerencia de ese misterio imposible de atrapar en su totalidad?”<sup>91</sup>.*

Si, como hemos dicho, Miguel Ángel incide en el tema de la piedad en los últimos años de su vida (“*Piedad Palestrina*”, “*Piedad de Florencia*” y “*Piedad Rondanini*”), en plena crisis espiritual y artística, Perelló también lo hará de forma insistente como vemos en sus obras “*Piedad (Desfallecimiento)*”, “*Piedad (Espero)*”, “*Piedad II*”, “*Piedad III*”, “*Piedad IV*”, “*Piedad V*” (nº 135 a 138, 153 y 155) que supondrán la conclusión de su emblemática y singular serie “*Las Siete palabras*”; prácticamente, también señalará el ocaso de su vida.

“*Y a los tres días resucitaré...*”. Mateo, 27, 63.

---

<sup>91</sup> GARCÍA-VIÑÓ, Manuel, *Pintura española neofigurativa*. Guadarrama, Madrid, 1968. p. 111.

*“El misterio del niño perdido”* (detalle). (Imagen nº 150. Marco)



*“... ¡Bienaventurados los inquietos porque sólo a ellos está reservada la paz perpetua...”*<sup>92</sup>. Eugenio D’Ors.

En 1997, en un artículo en el periódico *“Levante”*, J. Penelas escribe: *“Marco expone los bocetos que cubrirán el ábside de la iglesia de Alquerías. Los lienzos de grandes dimensiones –casi tres metros- acompañarán a la imagen que representa esta advocación mariana que preside el templo desde una hornacina central, el tema inspirado en un pasaje del Nuevo Testamento en el que se relata la pérdida del Niño Jesús durante la peregrinación a Jerusalén, interesa al artista por su vertiente humana “reflejar la angustia que sienten unos padres ante la pérdida de un hijo aunque sea temporal, me pareció un reto personal....”*<sup>93</sup>. Precisamente, este lado humano del tema, además claro está de por ser en un edificio de su pueblo, es el que hace que un declarado agnóstico como el acepte este encargo de la Caja Rural de Nules, para el ábside de la iglesia de Alquerías.

<sup>92</sup> D’ORS, Eugenio, *El pobre Catalá*, Barcelona, 10 de Diciembre de 1904.

<sup>93</sup> PENELAS, J., “Marco expone los bocetos que cubrirán el ábside de la iglesia”, *Levante*, Valencia, 21-06-1997.

En esta exposición mostrará los más de 30 bocetos realizados hasta el momento con técnica de óleo y gouache, que configuran la base de un trabajo encargado por la parroquia y que concluirá en el plazo de un año, dedicándose de lleno. Los dibujos serán de diferentes características, habrán algunos más elaborados como los estudios de *“Personajes bíblicos”*, (nº 144, 145 y 148), bocetos o *bosquejos* de la obra (nº 146 y 147, entre otros) o apuntes muy esquemáticos, como el de *“Peregrinos en el desierto”* (nº 143), donde con apenas unas manchas se insinúa una escena muy sugerente, a la manera de Barceló. Con motivo de esta muestra, el propio pintor argumentará: *“Son primeras ideas sobre el tema. Son meros tanteos que me servirán de base para acometer la obra definitiva que, como tal, y siendo una obra viva, irá modificándose a medida que se desarrolle. No se trata, pues, de cuadrricular ambos bocetos y posteriormente transportarlos al tamaño más grande...ésta es, en definitiva, la cuestión: que la obra vibre y tenga vida, que palpite y que emocione. Y esa es la lucha y la pasión que domina mi proceso creativo”*<sup>94</sup>.

Marco realizará un estudio iconográfico que será completamente adecuado para el programa del templo, cuyas imágenes giran en torno a la figura de la virgen María, una de las figuras más reivindicadas en época contrareformista, cuando se hizo esta iglesia; también la dinastía de Jesús, presente en estas tres escenas, que idea nuestro artista y que configuran este conmovedor pasaje bíblico. El artista imagina, las figuras, desde su espíritu laico y profundamente humanista, sin ningún atributo divino, sin el obligatorio nimbo que designa la divinidad, desde el siglo IV, completamente terrenales, indefensas, desamparadas, con lo cual la escena todavía adquiere tintes más dramáticos y emocionantes.

Un espíritu agnóstico que él nunca ha ocultado y que conocían los miembros del consejo parroquial que sin embargo lo van a elegir para que desarrolle esta obra y que dirán: *“Creemos que la población tiene un pintor de hondura, técnica y espiritual, amante como el que más de nuestro pueblo que puede ofrecernos lo que buscamos y éste es Antonio Marco. En estos momentos le consideramos el pintor idóneo para plasmar en lienzo, el dolor y el gozo de la*

---

<sup>94</sup> J.C., “El ábside de la iglesia tendrá pinturas de Antonio Marco”, *Mediterráneo*, Castellón, 22-06-1997.

*familia de Nazaret, en el misterio del niño perdido hallado en el Templo. Esta podría ser la obra que le inmortalizaría entre los alquerienses*<sup>95</sup>.

Preguntar si un artista que trabaja para la Iglesia o realiza obras con temática religiosa debe tener fe, es una cuestión que como señala el especialista en arte sacro Juan Plazaola hubiera parecido vana y sin sentido hace años. “*¿Cómo expresar la belleza que emana del misterio de Cristo si el artista no está en contacto interior con Él?*”<sup>96</sup>. En cuanto a la posición oficial de la Iglesia católica en esta cuestión, es verdad que Pío XII afirmó que “el artista que no profesa las verdades de la fe o se halla lejos de Dios en su modo de pensar y de obrar, de ninguna manera debe ejercer el arte sagrado, ya que no tiene, por decirlo así, ese ojo interior con el cual puede ver lo que exigen la majestad y el culto de Dios.....”<sup>97</sup>. Desde entonces, y como resultado de una mayor reflexión, de un análisis más profundo del problema sobre la base de las obras mismas realizadas por dichos artistas, ha habido una matización mayor y una modificación de ese principio general, de ese precepto en el sentido de que se ha producido poco a poco una mayor liberalización. Ya en 1952 el episcopado francés declaró, a través de la Comisión para la Pastoral, la Liturgia y el Arte Sacro, que “*la comisión no puede sino alegrarse de que artistas contemporáneos, entre los más renombrados sean invitados a trabajar para nuestras iglesias y éstos lo acepten con gusto*”, ésto quizá en clara alusión a los trabajos en las iglesias de *Audincourt, Vence* y *Ronchamp*. Para hacerse aptos de esta tarea, la Comisión no les exigía la fe en sentido estricto, sino que “*se dejaran impregnar del espíritu cristiano*”<sup>98</sup>. Se va vislumbrando ya el deseo de renovar el arte sacro por parte de algunos sectores del clero, y de ahí que la Iglesia comience a insinuarse a los grandes artistas, sean o no creyentes.

En 1959 el arzobispo de Rio de Janeiro, el Cardenal Jaime De Barros Câmara, en una carta pastoral sobre arte litúrgico, matiza que aunque la Iglesia prefiere a los artistas que cultivan la fe cristiana “*no excluye a ningún artista de*

---

<sup>95</sup> *Ibídem*.

<sup>96</sup> PLAZAOLA, Juan, *El Arte sacro actual*. Madrid, Católica S.A., 1965, p. 94.

<sup>97</sup> PIO XII, “*Musicae sacrae*. Encíclica sobre la música sagrada (22 – XII – 1955)”. En PLAZAOLA, Juan, *El Arte sacro actual*. Católica S.A., Madrid, 1965, p. 533.

<sup>98</sup> “*Directrices de la Comisión episcopal francesa para la Pastoral, la Liturgia y el Arte Sagrado* (28 –IV–1952)”. En PLAZAOLA, Juan, *El Arte sacro actual*. Católica S.A., Madrid, 1965, p. 575.

*su campo específico*<sup>99</sup>. Así, tampoco los 2.500 clérigos reunidos en el Concilio Vaticano II, celebrado en 1964, y que va a tener una trascendencia vital, como iremos viendo, en la “Constitución sobre la sagrada liturgia”, dedicada al arte sacro, no exigieron una fe explícita, solamente que “*fuera fieles a la liturgia, que los artistas que, llevados por su ingenio, desean glorificar a Dios en la Santa Iglesia, recuerden siempre que su trabajo es una cierta imitación sagrada de Dios creador y que sus obras están destinadas al culto católico, a la edificación de los fieles y a su instrucción religiosa*”<sup>100</sup>. Como veremos, con la actuación posterior de Pablo VI, la Iglesia se irá planteando la posibilidad de invitar a colaborar en arte cristiano a artistas que se dicen ateos o agnósticos, pero que sienten en profundidad los problemas más trascendentes del hombre, ese hombre que está en su “*punto de mira*” de igual forma que está en el de la Iglesia, como diría Juan Pablo II<sup>101</sup>; y tienen una capacidad innata para poder encarnar lo sacro.

Desde luego, los argumentos contra el artista agnóstico, han sido innumerables por parte de ciertos sectores del clero y de los fieles. A mediados del pasado siglo es cuando esta polémica se acentúa, es más agria. Pero, pese a que la mayoría de los fieles consideraban (y siguen considerando), que si la fe no existe, el carácter sacro cristiano es imposible, también existieron (y existen) partidarios de la aceptación del artista que está al margen de las creencias en un más allá, si este es genial, que acumulan razones de bastante peso. El padre Régamey, uno de los principales defensores de la reconciliación entre la Iglesia y el artista contemporáneo, en su libro *Arte sacro del siglo XX*, publicado en 1952, apunta unas cuantas de ellas señalando que: “*los argumentos contra el artista agnóstico, valen ciertamente en la teoría. Pero, concretamente, para la realización artística, que es de lo que se trata, la fe, tal como se manifiesta no es más eficaz que los sustitutivos de la fe en un hombre honrado y sincero. Porque la fe, tal como se presenta de hecho, implica enormes zonas de ignorancia, de*

---

<sup>99</sup> DE BARROS CÁMARA, Jaime, “*Carta Pastoral sobre Arte Litúrgico (1959)*”. En PLAZAOLA, Juan, *El Arte sacro actual*. Católica S.A., Madrid, 1965, p. 592.

<sup>100</sup> “Constitución sobre la sagrada liturgia. Capítulo VII: El arte y los objetos sagrados. Concilio Vaticano II (1963)”. En PLAZAOLA, Juan, *El Arte sacro actual*. Católica S.A., Madrid, 1965, p. 547.

<sup>101</sup> “Discurso a los artistas en Munich (19-XI-80)”. En PLAZAOLA, Juan, *Historia y sentido del arte cristiano*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1996, p. 1028.



errores, de vaguedad... Y la realización artística, la mayor parte de las veces huele a catecismo aprendido, no a vida". "Además –continúa- frente a las opiniones de que el artista incrédulo caería en el sentimentalismo, habría que preguntarse: "¿no es precisamente ese defecto en el que más comúnmente caen los artistas cristianos?. Sus obras muestran que ni el bautismo ni una vida regular de piedad inmunizan contra un arte religioso sin autenticidad, mezcla de devoción mediocre y nociones exangües, afectado y ficticio. Por el contrario, en ciertos artistas que profesan el agnosticismo se observa, a veces, reacciones de orden íntimamente cristiano. Hemos conocido muchos de ellos con exigencias espirituales que nos avergüenzan. ¿Por qué no puede darse el mismo fenómeno en el arte?"<sup>102</sup>. Estas exigencias son las que se planteará Marco a la hora de abordar este trabajo, en el que se implicará en cuerpo y alma, concibiendo una escena conmovedora, donde se respira humanidad. Porque así es como nuestro artista, siempre con los sentimientos a flor de piel, ve este emotivo hecho. Como el peligroso extravío de un niño indefenso, no de un Dios todopoderoso, y su posterior y emotivo encuentro. Esta total honestidad, piedad y afectividad a la hora de aproximarse al tema, le hace acercarse a lo religioso, hace que tenga un sentido similar.

El agnóstico Delacroix acusaba en su Diario al cristiano Ingres argumentando que pese a su militancia religiosa, nunca fue capaz de adentrarse en el tema sacro, de su incapacidad e incomprensión para representar dignamente a la Virgen María o de captar la humanidad y el misterio que envuelve a Cristo, argumentando que para hacerlo, pensaba en Júpiter o en Apolo. Es más, se ha dado el caso de artistas, que tras convertirse al catolicismo, han quedado paralizados a la hora de afrontar el tema religioso, ante la gran magnitud que les supone ahora esta misión. Es el caso de William Congdon, que una vez convertido al catolicismo, no juzga su arte de la suficiente pureza y dignidad como para ocupar un sitio en la casa de Dios. Sin embargo, hay artistas de reconocido genio, como el propio Marco, que aún estando fuera de la Iglesia, cuando han abordado algún trabajo de temática sacra, han tomado su tarea con tanta profesionalidad, han hecho el tema tan suyo, que han sabido dar

---

<sup>102</sup> PLAZAOLA, Juan, *El Arte sacro actual*. Católica S.A., Madrid, 1965, p. 95.

ese carácter enigmático, profundo, sagrado y trascendente que deben tener estas realizaciones. La actitud de estos artistas ajenos a la institución eclesiástica, como Picasso, ha sido siempre de un gran respeto hacia lo sagrado, lo que contrasta con la de aquellos que como hemos dicho se dedican al arte religioso con despreocupación y, a menudo, con afán mercantilista. Un afán que desde luego no es el que empujará a nuestro artista a la realización de esta obra, que también para él tiene un carácter romántico, además de suponer un gran reto personal, por lo costoso del empeño y el lugar donde va a estar enclavada.

Marco empleará todos sus conocimientos en el arte pictórico para elaborar los tres grandes lienzos que configuran el misterio del niño perdido, una escena apenas representada en el arte. Es patente el sabio empleo de la perspectiva (aérea y geométrica, superposición de planos) para dar una sensación de profundidad, de una composición muy cuidada, el centro de la cual siempre estará ocupado por los personajes de más importantes, por los protagonistas (la Sagrada Familia). Precisamente el panel medular, con los apóstoles alrededor de Jesús, María y José, que, en una perspectiva ideal y simétrica, están enmarcados por la *ventana* central, nos recuerda la “*Santa Cena*” de Leonardo, también, por la disposición de los personajes bíblicos, entre los cuales se encuentran grupos de doctores de la Iglesia, la “*Escuela de Atenas*” de Rafael, que celebra la investigación racional de la Verdad, en lugar de la revelación milagrosa. Como se ve, un guiño a dos caminos opuestos en una misma búsqueda.

Por otra parte, dotará a la escena de un gran contenido emocional, vemos por ejemplo los rostros de los apóstoles, concentrados, concibiendo un estudio psicológico individualizado de cada uno de ellos, como se intuye en los bocetos. Personajes de rostros sintetizados al máximo, cuya abstracción, facilita también su lejanía, la sensación de tres dimensiones, que da también su espesa textura. Precisamente, la tarea de sintetizar tampoco es sencillo, como nos recuerda De los Santos: “*Obtener el material sintetizable, esto es, recurrir a la tradición, exige un armado bagaje formativo. Sólo así, tras la alquimia sintética, se produce un significativo nuevo con sentido. Y eso es algo para lo que muy pocos están lo suficientemente dotados. Cuando el proceso alquímico se desvía del respeto y el*

*talento, la tradición se banaliza y los resultados se emparentan con la pamplina*<sup>103</sup>.

Además es notorio aquí el empleo, como es habitual en toda su producción, de elementos simbólicos, como los *colores* (como el *blanco* del ropaje del niño: pureza, inocencia, revelación, efusión de la gracia, iniciación; o el *verde*: esperanza, vida, etc.), el *ciprés* (verticalidad, elevación), el *libro* (sabiduría), la *barba* (fuerza, sabiduría, valor, energía), el *Veló* (pureza, castidad), la *pluma* (alas, poder), la luz (conocimiento, divinidad), la *montaña* (vertical, centro del mundo, morada de la divinidad), o el *templo* (cielo en la tierra, meta o término de la peregrinación). Simbolismo que refuerza el contenido narrativo de la escena, el mensaje subliminal esperanzador, la búsqueda de una luz, por parte de los hombres que los ilumine en su errática y dolorida andadura terrestre, de la fe, de la eternidad, de la salvación; y su encuentro en el templo, en el lugar donde, como decía Germán de Constantinopla, se celebra el sacrificio místico de la vida, donde el pueblo se reúne para que aparezca el Dios supraceleste, donde habitan los personajes sagrados, la gloria, la Jerusalén celestial. Un área que se localiza en la cabecera del templo, en el ábside, el sitio más importante, allí donde se realizan los oficios religiosos, donde se encuentra María, la que posee todas las virtudes a las que hay que aspirar, la intercesora, la que media entre Dios y los hombres, como la madre que media entre el padre y los hijos. Un significado que seguramente, Marco entenderá de otro modo, como la búsqueda mística e incansable de la luz, entendida como conocimiento, como verdad, que se encuentra en la divina morada, en el tabernáculo, donde habita el arte, la vida. El esclarecimiento moral y espiritual a donde no se llegará mediante la oración, sino mediante la reflexión y también la acción.

Al mismo tiempo, vemos en esta obra cómo las líneas que delimitan los contornos de las figuras se han diluido, el color es más vivo y sus gestos son más amables, propiciando un lugar para la serenidad, incluso la ternura, que favorece la contemplación sosegada y la meditación. Pese a estas concesiones que llega a realizar Marco, en éste, que va a ser el único encargo de contenido litúrgico de toda su carrera, su forma de tratar el tema religioso, así como su forma de hacer,

---

<sup>103</sup> DE LOS SANTOS AUÑÓN, M<sup>a</sup> José, *Neoexpresionismo alemán*. Nerea, San Sebastián, 2004, p. 41.

enseguida chocarán con la incomprensión y el rechazo de los fieles e, incluso, del propio sacerdote. Y es que el arte religioso de Marco, no estaba pensado para ser expuesto al culto, no era un arte concebido para la liturgia. Este rechazo se ha dado en general durante toda la historia del arte a los intérpretes con una actitud marcadamente expresionista y cuyas obras se han destinado al culto. Pese a la emotividad de su lenguaje, han sufrido la incomprensión de unos fieles acostumbrados a un lenguaje menos trágico y más parco en contenido, un lenguaje más *Kitsch*.

La reacción que se produce a principios de siglo dentro del arte en general, y en particular en el arte religioso contra el conformismo y el academicismo de un arte seudorreligioso, contra el convencionalismo de unas formas relamidas que eran testimonio de una religiosidad muy debilitada, inspiró a algunos artistas un lenguaje virulento que aterrorizó y aterroriza aún al cristianismo aburguesado y conformista. De esto se deduce que también puede darse un arte profundamente religioso que no sea sacro en sentido estricto, que su destino, no sea exclusivamente el altar: la pintura de un Rembrandt o de un Rouault, la escultura de Oteiza o Julio González por ejemplo, todos ellos profundamente religiosos. Con frecuencia, *“el artista sólo pretende expresar su visión y su emoción personal ante un tema religioso, no un sentimiento de presencia numinosa en el misterio cultural ni una vibración comunitaria condicionada por la objetividad de la acción litúrgica. La obra podrá ser entonces auténtica expresión de arte religioso, pero no de arte sacro”*<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> Como señala PLAZAOLA, Juan (*El Arte sacro actual*, p. 21), hay que diferenciar el arte sacro destinado al culto, del arte religioso cuyo destino no tiene por que ser solo el altar.





### 3. El Yo.

*“Yo estaba levantando un acta, y su rostro ya no era más que un documento de vida”*<sup>105</sup>.  
John Berger.

La expresión o acción de expresar significa básicamente, la manifestación con cualquier signo externo, de lo que uno piensa o siente. El genuino poder de comunicación del ser humano está en factores “expresivos”, factores que surgen de un “comportamiento” no verbal. *“Gran parte de los movimientos relativos al cuerpo, se pueden traducir en “metáforas expresivas” por las que leemos emociones, situaciones internas, etc., como importantísimos apoyos del mensaje oral; que pueden ser de por sí tan definitorios desde el punto de vista anímico, que reseñen los auténticos “estados” del ser; por lo que nos permiten confiarles un crédito de sinceridad que jamás daríamos a la palabra. La respuesta mímica al estímulo que afecta nuestros sentimientos y altera nuestro estado emocional, es inmediata. La metáfora expresiva, traduce pues instantáneamente el hecho emotivo, y nace y muere con él”*<sup>106</sup>. El cuerpo se convierte en un decisivo vehículo de comunicación, cada gesto y cada movimiento tiene un significado que el gran observador, el artista, tendrá que analizar.

El estudio en torno a la expresividad humana, arranca en el siglo IV a.c. con Aristóteles. Desde entonces, el tema nunca dejó de interesar hasta preocupar en la historia del pensamiento. Así la Fisiognómica y la Mímica, interesaron secularmente a los artistas, como demuestran los innumerables tratados que se conocen y la vinculación de muchos de ellos con el hecho formativo, al ir planteados con un claro carácter didáctico. Como el de Descartes o el de Charles Le Brun donde muestra las variantes básicas que en el rostro se observan como signos expresivos en la representación de las “pasiones del alma”. Dibujos para la capacitación del dominio de las expresiones humanas.

Como señala Martínez-Artero: *“La historia del retrato podría entenderse como una historia de la imagen pictórica, ya que el nacimiento de ésta coincide con el nacimiento del primer retrato. Recordemos también que el retrato como texto visual es*

---

<sup>105</sup> Cit. por MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Montesinos, Valencia, 2004, p., 23.

<sup>106</sup> PLASENCIA, Carlos y RODRÍGUEZ, Santiago, *El rostro humano*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1988, p. 92.

*importante por ser pintura en constante aprendizaje, por ser un documento del devenir de las comunidades sociales en lo político y lo cultural, ilustración de un vastísimo tratado de las expresiones y las pasiones humanas y un testimonio de la evolución de los conceptos acerca del individuo a través de los siglos. Es decir, por ser una narración clave sobre la identidad de los sujetos en tanto que pintores y personajes sociales pintados, y por presentar –metafóricamente hablando– el rostro mudable de la pintura”<sup>107</sup>. La misma investigadora expone: “Si el acto de nombrar a las personas se revela desde sus comienzos germen de lo social, también desde sus comienzos la pintura del ser humano, y particularmente su rostro, con nombre o sin él, se ha erigido efigie sustitutiva del “dominio del yo”. Más allá de la verdad de presencia que presupone el contrato pictórico y aun en ausencia de señas de identidad, el retrato, bien hable de reyes o de tipos genéricos o de cualquiera, tratando de contar a partir de lo individual “los secretos de la naturaleza y de la conducta humana”, ennoblece su cometido y encuentra su sitio en el arte...”<sup>108</sup>.*

Los artistas, desde El Faiyum, en un intento de no quedarse únicamente en la simple captación de las apariencias (automatismo que destruiría su propia condición), las han observado como explicación de los movimientos interiores del hombre, para captar los infinitos matices que dibujan el “sinnúmero” de pasiones del ser humano, como ha hecho casi obsesivamente nuestro autor, siendo fiel a los preceptos de certeros investigadores de las emociones como Rodin, que sentenció: “Si el artista reproduce tan sólo los rasgos superficiales, como puede hacerlo la fotografía, si consigna con exactitud las distintas líneas de una fisonomía pero sin relacionarlas con un carácter, no merece que se le admire en absoluto. El parecido que debe obtener es el del alma; ella es la única que importa; es su parecido el que debe buscar el pintor o el escultor a través de la máscara... En una palabra, es preciso que todos los rasgos sean expresivos, es decir, útiles para la revelación de una conciencia”<sup>109</sup>. También Marco incide en esta cuestión cuando manifiesta: “...Buceo en el alma del ser humano y lo retrato”... Para mí el mejor paisaje es el rostro del hombre”<sup>110</sup>. Ese rostro que es “espejo del alma”.

---

<sup>107</sup> MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*. EMontesinos, Valencia, 2004, p. 22.

<sup>108</sup>Ibid., p.13.

<sup>109</sup> Cit. por GSELL, Paul, *El arte. Auguste Rodin*. Síntesis, Madrid, 2000, p. 81.

<sup>110</sup> ARAZO, M<sup>a</sup> Ángeles, “Media hora con Antonio Marco, hablando de pintura”, *Las Provincias*, Valencia, 1972.



Como dice Schwartzmann, “*la expresividad bosqueja la trayectoria de un salir de sí, que encarna en un fuera que remite a un dentro*”. El arte, creando modos físicos de explicitación de lo interno, ha adherido al concepto “expresión”, subsentidos que lo amplían desbordando su significado primario. Pero estos modos físicos pueden, en su relación con la naturaleza, dar formas de interpretación de carácter universal, sin exigir metafísicas reflexiones o asociaciones poéticas difíciles de compartir”<sup>111</sup>.

Las pinturas de retratos más logradas serán aquellas que elaboradas con tanto concepto como sentimiento, consiguen mostrar el mundo exterior como reflejo del interior, donde la expresividad encuentra un modo visible de exteriorización<sup>112</sup>. En este sentido la pintura de Marco es significativa. Carlos Vicent, entre otros, ha destacado las grandes dotes de retratista de nuestro pintor capaz de captar “*con precisión fisonómica e introspección psicológica el espíritu de los personajes retratados*”<sup>113</sup>.

La captación de lo expresivo exige en un primer momento procedimientos de reducción que permitan analizar y situar los signos que caracterizan la impresión, que apoyada en la experiencia, la llenen de contenido y conviertan en comprensible metáfora expresiva. Los artistas plásticos, sin embargo, no pueden soslayar el valor de estos signos. Ellos, no “retratan” la realidad, sino que “crean mundos” a partir de ella. Crean una realidad, como decía Azorín, más fidedigna que la realidad misma.

Tanto Marco como Perelló solucionarán la tensión entre el ademán expresionista y la reproducción fiel de la realidad natural, sin perderse en el detalle, sin distraerse en lo anecdótico y circunstancial, para mirar mejor, para ver; pues Goya ya advertía de este peligro al proclamar: “*Yo no distingo en la naturaleza más que cuerpos luminosos y cuerpos oscuros, planos que avanzan y planos que se alejan, relieves y concavidades. Mi ojo no percibe nunca líneas ni detalles, ni se me ocurre contar los pelos de la barba de un transeúnte o la botonadura de su abrigo. Estas minucias no distraen mi atención.*

---

<sup>111</sup> Cit. por PLASENCIA, Carlos y Rodríguez, Santiago, *El rostro humano*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1988, p. 21.

<sup>112</sup> Otto DIX señala a este respecto que “*todo buen retrato se basa en una mirada. La esencia de una persona se expresa en su exterior; lo externo es expresión de lo interior, es decir, exterior e interior son idénticos. Tanto es así, que incluso los pliegues de la ropa, la postura de la persona, sus manos, sus orejas, dan al pintor idea del alma de su modelo, con frecuencia más que los ojos y la boca... Lo externo de las cosas es para mí lo importante, ya que reproduciendo la forma exterior, se abarca también el interior. La primera impresión es la verdadera, y tiene que conservar todo su frescor. Lo otro, lo interno, se da por sí mismo*”. También FRIEDRICH había dicho: “*Cierra tu ojo físico, con el fin de ver ante todo tu cuadro con el ojo del espíritu. Luego conduce a la luz del día lo que has visto en tu noche, con el fin de que su acción se ejerza a su vez sobre otros seres, de exterior hacia el interior*”.

<sup>113</sup> VILAR, Vicent, Carlos, “Antonio Marco expone en el Pintor Sorolla”, *Castellón Diario*, Castellón, 30-09-1983.

*Y mi pincel no debe ver más y mejor que yo*<sup>114</sup>. También Delacroix manifestó: *“lo que constituye el principal encanto en los retratos es la simplicidad”*<sup>115</sup>. Así, con pocos detalles, de gran expresividad y destreza, serán capaces de transmitir estados anímicos y circunstanciales de sus modelos (también de él mismo), elevándolos al mismo tiempo, con simbolismo subjetivo, a figuras fundamentales de la imagen expresionista del hombre. Serán capaces, partiendo de idear un esquema, entre lo conceptual y lo sensitivo, mostrando una enorme capacidad, de evocar el parecido a partir de unos simplificados rasgos generales, resolviendo artística y magistralmente la relación esencia-representación. Esto es algo muy difícil, como señala Barjola: *“Pintar abstracto es muy difícil. Ahora bien, pintar una cabeza y darle convencimiento; es decir, conseguir que sea verazmente una cabeza, es algo al alcance de pocos”*<sup>116</sup>.

En realidad, alguien como nuestros dos creadores, empeñados en desvelar los secretos de la condición humana, partiendo de lo individual, no podrían dejar de practicar el género del retrato, pero tanto sus retratos, como sus autorretratos van a presentar bruscamente una mezcla entre desobediencia y sabiduría técnica, adaptación y rechazo social, perpetuación de cánones y riesgo conceptual. En sus obras, el rostro del retratado aparecerá “deformado” por las pasiones interiores que, violentamente, como hacían los expresionistas alemanes, alterarán la anatomía facial, desajustarán los contornos. Las líneas de expresión se convierten en líneas de sentimiento, que nos conducen al interior del alma del representado, porque como señala De Chirico: *“Si no se traspasa la corteza de la superficie de la pintura el sujeto quedará oculto. Es necesario pues, el reconocimiento de un mínimo de descripción rasgo o gesto, para que la conjunción forma, nombre, ser y hacer se complete de algún modo mostrando las características de un individuo... el arte no será verdadero sino surge de los confines de la humano”*<sup>117</sup>. Pero esta dosis de verdad y libertad, aún a costa de pérdida de descripción de la apariencia física (sobre todo en el caso de Perelló), de emborronamiento de lo icónico, de reducir las referencias físicas, supone, por otra parte, poner también, el “yo” en el cuadro, por eso se ha dicho que todo los rostros que pinta el autor, son autorretratos, en realidad todo lo que pinta es autorretrato, pues todo ello

---

<sup>114</sup> Cit. por SAURA, Antonio, *Goya. El Mundo de los grandes genios, Vol. 4. El Mundo y Orbis-Fabbri*, Madrid, 1989, p. 1.

<sup>115</sup> Cit. por MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Montesinos, Valencia, 2004, p. 192.

<sup>116</sup> Cit. por LOGROÑO, Miguel, *Barjola, un testimonio ético*. IVAM, Valencia, 2006, p. 22.

<sup>117</sup> Cit. por MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Montesinos, Valencia, 2004, p. 240.

refleja también su personalidad, su ser, tiene su nombre, su rúbrica, grita su voz; por eso Paul Auster llama autorretrato a la Habitación de Van Gogh o de ahí el dicho italiano que sostiene la idea de que todo aquel que pinta se pinta a sí mismo<sup>118</sup>, como sostiene Basil Hallward, el artista de ficción de la obra de Oscar Wilde “*El retrato de Dorian Gray*”<sup>119</sup>. Esta idea de que el género del retrato tiene más que ver con los artistas que con sus modelos será generalizada en el siglo XIX, así Cézanne dirá: “*Siempre tenemos éxito con nuestros retratos porque en ellos somos un solo ser con el modelo*”<sup>120</sup>. El filósofo Jean-Luc Nancy sostiene que retratar es “*sacar la presencia afuera, así sea presencia de una ausencia*”<sup>121</sup>. Si bien el artista es capaz de captar esa emoción transitoria, el momento de psíquico en un determinado instante, algo que no todos pueden captar, lo que sí queda claro es que sobre todo lo que la obra refleja es su propio estado de ánimo, sus propios instintos, como dijo Bacon, que es en realidad lo que cada artista logra mostrar en cada una de sus obras.

Ambos autores sólo retratarán a personas muy allegadas, así en el caso de Perelló tenemos constancia de retratos de su amiga Sol Giner o de su propio hijo, además, por supuesto de los famosos retratos de sus músicos. En el caso de Marco, retratará a amigas suyas como Amparo García, Lola Soler o Judith Cohen, es en ellos, como el que dedica a su amigo Perelló La Cruz, cuando conoce a la perfección su temperamento, no el de un momento determinado, sino el de ese lapso y el de todas las circunstancias que han contribuido a él, logrará un acercamiento adecuado al retratado, por eso quizá éste último citado sea su mejor obra de este género tan complejo. Desde luego, con esto demuestra eso que hemos comentado, de que el dibujo, los medios plásticos, son los más sinceros, pues no son capaces de mentir como la fotografía, que puede ser manipulada y se muestra incapaz de revelar el interior del personaje impresionado. Sólo estos medios, aun distorsionando la realidad, podrán mostrar esa otra infalible realidad que se esconde más allá de las apariencias.

En sus retratos se mostrará pues, tanto el ser del sujeto retratado como el del artista, al dejar su impronta en el cuadro, sin llegar, como ocurre con otros artistas contemporáneos en ser el artista el único actuante, utilizando los cambios significativos

---

<sup>118</sup> Sobre esta cuestión Rembrandt ya manifestó: “*No he hecho más que autorretratos*”.

<sup>119</sup> Hallward dirá: “*Cualquier retrato que se pinte con sentimiento es un retrato del artista y no de su modelo*”. “*El modelo es un simple accidente, una ocasión. No es esa persona que nos revela el pintor sino, por el contrario, es el pintor quién, sobre el lienzo coloreado, se nos revela a sí mismo*”.

<sup>120</sup> Cit. por WARNER, Malcolm, “Retratos sobre el retrato”. En CALVO SERRALLER, Francisco y otros, *El espejo y la máscara* (catálogo), Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 06 febrero a 20 mayo de 2007, p. 20.

<sup>121</sup> NANCY, Jean-Luc, *La mirada del retrato*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 50.

sobre el rostro, donde reside la sede simbólica de la identidad para romper con el dúo rostro-nombre, en el caso de estos artistas, como Valdés, Morimura, Calvo o Saura, el referente sólo será un pre-texto, no como en el caso de Marco y Perelló, que pretenden llegar a través del rostro al interior del representado, aunque utilicen como éstos la disolución de los rasgos faciales, no pretenderá aniquilar su identidad, sino alcanzar su auténtica identidad. Piensa de forma similar a Gilles Deleuze quien afirma: “Soy yo quien dibujo las líneas o los trazos, pero habré fracasado si quien aparece al final dibujado no es él”<sup>122</sup>, porque “retratar a su semejante, encararlo, significa también someterlo a un *fascinum*, clavarlo con la mirada”<sup>123</sup>.

Si creadores de la talla de Saura utilizan recursos como la inversión, el uso de la máscara o el disfraz, la fragmentación, sustitución, metamorfosis, desfiguración o emborronamiento; en un intento de acercarse a la “verdad” de la pintura, como principal sujeto del arte, nuestros dos creadores, ampliarán esta intención, intentado acercarse además a la “verdad” del representado. Así, como ocurre en el caso de otros creadores contemporáneos, la representación, al hacerse reflexiva, se torna interpretación. Martínez-Artero ha manifestado a este respecto del retrato psicológico actual que “la identidad moderna será siempre el ejercicio de una interpretación, y que aparecería como su resultado”<sup>124</sup>.

En muchas ocasiones en el arte contemporáneo se tiende a priorizar la expresión de las sensaciones de orden interno, racionales o emotivas o incluso un determinado programa estético, utilizando al modelo como excusa, como un simple accidente de lo sensible para superponer la propia conciencia del artista ante su época, este no será el caso de Marco y Perelló, que, en un gran esfuerzo de observación y con total sinceridad, se internan en el retratado que por lo general suelen ser personas que conocen muy bien, como hemos dicho, como Quentin de la Tour: “Ellos creen que yo no tomo más que los rasgos de sus caras, pero desciendo al fondo de ellos mismos sin que lo sepan y los capto en su totalidad”<sup>125</sup>. Esto se puede comprobar en retratos como el del escultor “Perelló La Cruz” o el de “Judith Cohen” (nº 141 Y 40), por ejemplo.

En cuanto a la representación del sujeto en el siglo XX, ha reflexionado Jean Clair, relacionando la repercusión de las teorías de Freud y los estudios anatómicos de

---

<sup>122</sup> Cit. por MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Montesinos, Valencia, 2004, p. 269.

<sup>123</sup> *Ibíd.*, p. 47.

<sup>124</sup> *Ibíd.*, p. 217.

<sup>125</sup> Cit. por CABEZAS, Lino, “El andamiaje de la representación”. En GÓMEZ MOLINA, Juan José y otros, *Las lecciones del dibujo*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 328.

la ciencia médica con las concepciones del cuerpo humano. Según éste “*La mutabilidad del cuerpo, las aberraciones, la metamorfosis y en cualquier caso, la palabra –el lenguaje–, añadidos a la concepción del ser humano para determinar sus aspectos más profundos, provocan en la representación de la figura humana y concretamente en el retrato, deformaciones físicas nunca antes consideradas. Aspectos tangenciales a la anatomía facial –por ejemplo datos biográficos y experiencias íntimas–, que se suman a aquella para completar una idea del individuo más compleja. En consecuencia, se produce un desplazamiento de la apariencia física estable hasta ahora principalmente localizada en el rostro como continente exclusivo del ser, el alma, el espíritu, el “yo”... hacia otros recipientes, sean éstos representaciones corporales o no. Los autorretratos del músico Arnold Schönberg, del poeta Antonin Artaud o del cineasta Pier Paolo Pasolini, encuentran así un hueco en el género del retrato puesto que son principalmente visiones introspectivas del rostro humano, en la forma del autorretrato*”  
126 127.

Pero aunque el “yo” se intuye en los retratos de Marco, asoma en mayor o menor medida como en todas sus obras, va a ser visible sobre todo en sus autorretratos, donde representa la imagen de sus propias autorreflexiones, como Durero, Rembrandt, cuyos autorretratos, donde periódicamente consignaba el curso de su vida y el paso del tiempo por ella, eran el núcleo de su producción, como Goya, Schiele, Kokoschka, Gauguin, Dix, Grosz, Kirchner, Beckmann, Van Gogh, Artaud, Munich o Giacometti, y tantos otros que han sentido, desde el renacimiento (cuando el artista toma consciencia de su valor en la sociedad y su singularidad), la necesidad de proyectar su imagen física, buscando también aquello más difícil, transcribir su mundo interno, ese “yo” inalcanzable, porque, como dijo Climent Rosset: “*Para detenerme en mí mismo, me hace falta ser visible*”<sup>128</sup>. Esa necesidad de exposición pública de la imagen de la propia autoconciencia que es el autorretrato viene a ser también la confirmación del valor de la mirada, pues, como viene a decir Sartre, sólo mediante ella somos conscientes de

---

<sup>126</sup> MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Montesinos, Valencia, 2004, p. 205.

<sup>127</sup> Francastel también opina que para destruir la noción tradicional del retrato, “*se asocian las dos corrientes que ya estaban elaboradas en las últimas décadas del siglo XIX: aquella que sustituye la imitación del mundo exterior (La ventana abierta, de Alberti) por el análisis de las representaciones el espíritu generador de signos sin conexión con la realidad operatoria, y la que sustituye la toma en consideración del tema por las estructuras propias de la obra de arte*” (Cit. por MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Montesinos, Valencia, 2004, p. 82).

<sup>128</sup> Cit. por MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Montesinos, Valencia, 2004, p. 13.

nosotros mismos, necesitamos que nos vean, que nos reconozcan, para existir<sup>129</sup>, es como el “ser ahí” heideggeriano. El cogito individual sólo tiene una conciencia de sí mismo en la medida en que el otro le capta, le valora, le aprecia o abomina. El ser humano necesita de los juicios de los demás, de sus complicidades y rechazos para ser conscientes de la totalidad de nuestras dimensiones, para ser. Como señala Amparo Macías: “...*el arte es un reducto de anhelo humanizante. Esperamos el secreto, el tú a tú y la complicidad que nos nombre... El acto de nombrar y desdibujar, es acto consciente, de voluntad propia, entonces la precisión de aquel nombre o dibujo requiere sobretodo la exactitud de quien sabe lo que quiere y necesita decir. Nombrarse otra vez como al primero y extender el puente, el todavía esencialmente humano del arte*”<sup>130</sup>.

Vicente Jarque destaca el autorretrato como un género característicamente moderno y su gran variedad en el Siglo XX, como “*la enorme complejidad de las autorrepresentaciones de Picasso, o la peculiar ironía de Malevich, el travestismo de Duchamp presentándose como Rrose Sélavy o como sátiro carnudo (cuando no como jugador de ajedrez), o el fecundo exhibicionismo de Bruce Nauman y el menos productivo de algunos accionistas del cuerpo, como los austriacos, o de Marina Abramovic, o bien miremos a Beuys enseñando arte a una liebre muerta o simplemente “mostrando sus heridas” o a la malograda Ana Mendieta imaginándose prematuramente como cadáver, a Cindy Sherman personificando personajes, e incluso a Jeff Koons haciendo el amor con Cicciolina, ...Lo cierto es que el autorretrato resulta siempre un lugar particularmente arriesgado. Tal vez por eso suele ser considerado como uno de los subgéneros de la pintura más complejos y problemáticos, como uno de los más cargados de implicaciones...*”<sup>131</sup>.

Es en sus autorretratos donde el artista usa el lenguaje de la pintura como verosímil lenguaje interiorizado, convirtiéndose la obra en ese dispositivo o “depósito pulsional” del que habla Antón Patiño que “*permite sublimar las tensiones y conjurar las obsesiones más interiorizadas*”. Según este especialista el lienzo es el “*Registro emocional del imaginario con todos los conflictos constitutivos de la identidad. Los procesos primarios van a traspasar energía hacia una configuración estable de*

---

<sup>129</sup> Véase SARTRE. Jean Paul, *Los caminos de la libertad*. Alianza, Madrid, 1982 (trilogía).

<sup>130</sup> MACÍAS, Amparo, “Identidades, héroes y anónimos”. En VV.AA. *Contrastes*. Contrastes culturales, Valencia, diciembre-enero, nº 25, 2003, p. 34.

<sup>131</sup> JARQUE, Vicente y CLEMENTE, José Luis, *Autor-retratos*. José Morea. Generalitat Valenciana, Valencia, 2006, p. 14.

representaciones. *El cuadro es un acontecimiento (un precipitado simbólico introspectivo): un relato configurado por las presencias recurrentes. En la sublimación artística se postula en cierto modo una satisfacción alucinatoria del deseo*<sup>132</sup>. El lienzo, en el caso de Marco, será el lugar donde se reconozca y se autoreconozca, el lugar donde conocerse mejor. Es el espejo donde refulge la imagen del artista, en arrebató narcisista, el escenario donde se muestra desnudo, sin pudor, el sitio donde se enfrenta consigo mismo en un doloroso combate de introspección. Será el retrete donde vomita, en acción catártica todo lo que le obsesiona y le repele, su cuaderno de notas íntimo donde escribe a corazón abierto su auto-biografía, su piel y sus arrugas, un gran sudario donde empapa, donde inmortaliza su fugaz presencia, como diría Elias Canetti es *“El aliento que se hace imagen”*<sup>133</sup>.

Como señala Jarque, *“la confrontación de la tela tiene lugar bajo la enseña de una búsqueda activa, de una prueba, una especie de autoexploración permanente en donde confluyen la experiencia vital del artista y las exigencias formales de la pintura, la acción de autorretratarse no deriva del eventual reconocimiento en un espejo, sino, a lo sumo, en el espejo deformante cuyo reflejo no devuelve sino figuras enmascaradas, personajes en los que el artista se contempla y examina, contemplando fragmentariamente encarnados aspectos ignotos, ocultos para sí mismo, o bien, por el contrario, elementos demasiado conocidos o evidentes, que puestos en pintura quedan transfigurados y convertidos en fuente de nueva experiencia”*<sup>134</sup>.

De la importancia del lienzo en la *poiesis*, como espacio abierto para que el individuo se conozca a sí mismo y se realice interiormente; del género del autorretrato, para el propio autoanálisis o “autodesarrollo” de los individuos, del que habla Rosenberg, nos advierte George Steiner: *“El motivo autobiográfico, el autorretrato, es el menos imitativo, el menos reflejante de las elaboraciones estéticas. “Pintándose a sí mismo” –una expresión llena de carga semántica-, el escritor o el artista vuelve a poner en acto la creación de su propia persona. No ha querido esa creación; no tiene elección en sus rasgos. El autorretrato es la expresión de su compulsión a la libertad,*

---

<sup>132</sup> PATIÑO, Antón y otros, *Juan Barjola: Colección del artista (1959-1986)*. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1986, p. 41.

<sup>133</sup> Cit. por MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Ed. Montesinos, Valencia, 2004, p. 27.

<sup>134</sup> JARQUE, Vicente y CLEMENTE, José Luis, *“Variaciones sobre el autorretrato /Visiones de Morea”*, en *Autor-retratos. José Morea*. Generalitat Valenciana, Valencia, 2006, p. 17.

de su intento agonista de reposar, de conseguir el dominio sobre las formas y los significados de su propio ser”<sup>135</sup>.

Como Rembrandt o Dix, Marco se autorretratará en todas sus épocas creativas “*El autorretrato es la confesión del estado interior; siempre compruebo admirado que tengo un aspecto totalmente distinto. El hombre tiene tantas caras...*”<sup>136</sup>. Como Van Gogh, sus autorretratos parecen perseguir la búsqueda de la forma cambiante de su estado anímico, la imagen más intensamente del “yo”, intentándolo una y otra vez, utilizando para hablar de sí mismo diferentes recursos. Si su “*Autorretrato*” (nº 125), con una pincelada gruesa, pastosa y agresiva, es conmovedor, todavía son más explícitos aquellos autorretratos donde nos muestra de forma simbólica animales y monstruos que representan las pesadillas que le atormentan como “*Algo que presiona y aturde*” (nº 114), “*De reptiles*” (nº 131), “*Autorretrato con serpientes*”, “*Reptiles, insectos, alimañas o bacterias*” (nº 66), o “*Estadio ansioso colérico-depresivo*”, entre otros. Pero también concibe otras obras en las que sus personajes ficticios, sin ningún parecido físico, como “*Desolación*”, “*Desmoronamiento anímico*”, “*Sarcástico*”, “*Sufrir y sufrir*”, “*Monje*” o “*El paso del tiempo*” (nº 168, 166, 173, 174, 108 y 167), que realiza en una épocas críticas de su vida y que sirven para dar vida a sus propias desazones, expresando a través de ellos y que también nos dan una visión progresiva de su propio deterioro, son también auténticos autorretratos, como los *Cristos* de Perelló La Cruz, que además poseen un carácter taumatúrgico, al expresar a través de ellos todo aquello que le angustia, a la manera de las figuras meditabundas de Zoran Music que se mueven en un opresivo espacio existencial que las inmoviliza, convirtiéndose en un permanente autorretrato de la deriva hacia la muerte, en la directa tradición de Goya. Como explica el mismo: “*Toda mi vida trata de un solo tema: ese paisaje desértico que es la vida. Una vida quemada por el sol y azotada por el viento*”<sup>137</sup>.

El caso de Perelló, es todavía más extremo, pues si bien se intuye algún parecido físico a su propio rostro en algunos de sus “*Cristos*”, esa semejanza también es apenas perceptible en aquellas obras que titula como autorretratos, como podemos ver en el propio “*Autorretrato*” (nº 178) de 2007, que analizaremos a continuación, o en otras obras como “*Estudio Autorretrato*” o “*Estudio sobre autorretrato*”, donde se evidencia

---

<sup>135</sup> STEINER, George, *Presencias reales*. Destino, Barcelona, 1998, p. 249.

<sup>136</sup> Cit. por KARCHER, Eva, *Dix*. Benedikt Taschen, Colonia, 1992, p. 76.

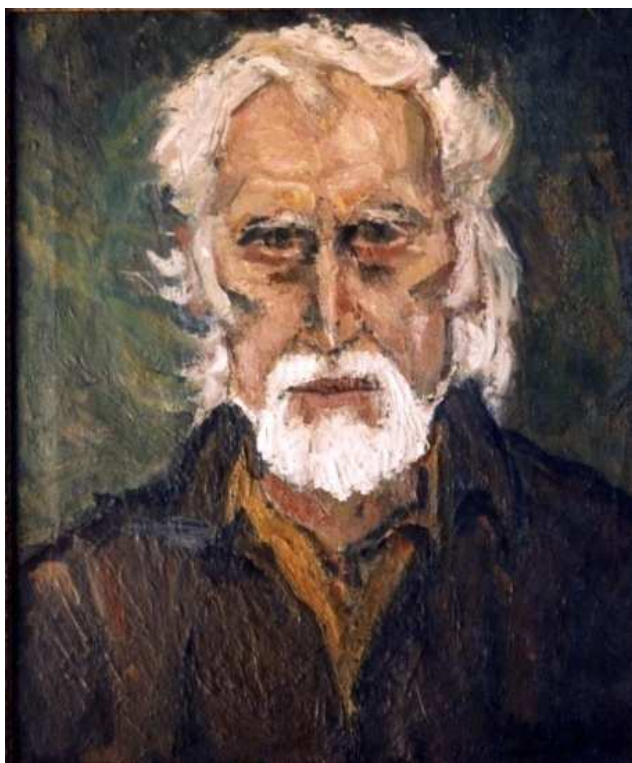
<sup>137</sup> Folleto gratuito anónimo adjunto al Catálogo Donación Zoran Music, IVAM, Valencia, 21 de junio a 2 de septiembre, 2001.



la falta de preocupación por el parecido físico y si su interés por captar el propio estado emocional.

---

“*Perelló La Cruz*”. (Imagen nº 141. Marco)



“*Cuanto más profunda es la conciencia más auténtica es la existencia*”<sup>138</sup>. J.M. G. Cortés.

La pintura de Marco tendrá mucho que ver con la de Goya, no sólo por su denuncia de la violencia, por su humanismo, el gusto por la caricatura, una finísima sensibilidad, su austero colorido o su apenas dedicación al paisaje, también por su gran capacidad, como el aragonés, para captar el estado anímico de aquellos personajes que retrata, como vemos en el caso del retrato de “*Perelló La Cruz*”, de gran agudeza analítica y profunda sensibilidad; y de la misma manera para plasmar su propia psique, para el autoanálisis, como se puede apreciar en la gran cantidad de autorretratos que se ha dedicado, como Kokoschka, Van Gogh, Rembrandt o Schiele.

Son numerosos los retratos que nuestro pintor ha ejecutado a lo largo del tiempo, un género que ha desarrollado debido a su interés por acercarse al alma

---

<sup>138</sup> GARCÍA CORTÉS, José Miguel, “Libelo. Por una concepción antropológica del arte contemporáneo”. En GARCÍA CORTÉS, José Miguel (Coord.) y otros, *El tiempo sagrado: La mitificación del arte contemporáneo*. IVAJ, Generalitat Valenciana, Valencia, 1991, p. 27.

humana, como Kokoschka: “*para poder observar detenidamente a los hombres*”<sup>139</sup>; así ha pintado el rostro de diferentes personas, entre ellos el de Eduardo Chillida, “*Homenaje a Chillida*” (nº 157) que pertenece a esa serie de dibujos de la que hemos hablado, en la cual sobre la hoja de periódico donde aparece una determinada noticia, testimonia su propia visión sobre el tema, apoyándose en las imágenes y el texto del artículo. En este caso la triste noticia cuyo titular es “*Recuerdos de Chillida*”, versa sobre la muerte del genial escultor español, un acontecimiento doloroso para cualquier aficionado al arte. Al pie de este dibujo improvisado y emocional, Marco escribirá “*En memoria de Chillida*”, y el rostro de éste aparecerá simbólicamente en el *espacio vacío* de una de sus obras, ocupando ese vacío, dejando constancia de que su figura siempre estará entre nosotros, levitando en ese espacio infinito, intangible como la música del cosmos, como la esencia numérica de su ritmos envolventes, como la geometría musical del firmamento pitagórico; habitando entre el hierro, ese material primigenio, forjado por ese dios caprichoso que es el fuego, acariciando sus formas ingravidas, insuflando su pneuma en el mineral meteórico, haciendo lo que siempre hizo, esculpir el tiempo.

Pero sobre todo, la mayor parte de sus retratos, como hemos desvelado, serán de familiares o amigos personales como por ejemplo *Begoña Zabaleta*, “*Judith Cohen*” (nº 40), *Amparo García*, *Lola Soler* o *Carmen Agut*, y de entre éstos, sin duda, creo destaca el que dedica a uno de sus mejores amigos y compañero de estudios, al gran escultor valenciano “*Perelló La Cruz*”. Precisamente ese conocimiento exhaustivo del personaje, le permitirá un mayor acercamiento a su temperamento, a su estado de ánimo en el momento que desarrolla la pintura, su confianza, su familiaridad le permitirá introducirse sin vacilaciones en el interior del modelo, que se abre y entrega espiritualmente también al pintor rompiendo todos los parapetos, para que éste pueda desarrollar todo su potencial de observación y captar todo aquello que permanece oculto en sus entrañas, clavando en él, esa mirada que sólo tienen los grandes artistas y que desviste el alma.

---

<sup>139</sup> Cit. por ALARCÓ, Paloma, “Gesto y expresión”. En CALVO SARRALLER, Francisco y otros, *El espejo y la máscara* (catálogo), Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 06 febrero a 20 mayo de 2007, p. 62.

En el momento de realizar este retrato, el escultor está atravesando una grave crisis con problemas psicosomáticos graves, que influirá en su producción posterior, y nuestro pintor intentará captar con total autenticidad ese puntual estado de ánimo. Así durante varios días trabajará obsesivamente, dando vida a un rostro que volverá a ocultar al día siguiente, con una nueva capa de óleo, de ahí el rico espesor matérico. Con sus pinceladas, irá reduciendo progresivamente el grado de semejanza del modelo, huyendo de la descripción exacta de la apariencia física que es lo que menos le interesa, aunque nunca pierda sus referencias físicas más elementales, esto supondrá, como hemos dicho, añadir su propio “yo” al cuadro, que también reflejará su propia personalidad. Un estado psicológico el de nuestro autor que también sufre crisis periódicas, como el de todo aquel artista que se implica obsesivamente en su trabajo, en cuerpo y alma.

La expresividad de este retrato es patente, el gesto móvil por encima de las facciones en reposo, el trazo desajustado de los contornos, muestran esa tensión dirigida, como la que muestra el “*San Jerónimo*” de El Greco o el “*Inocencio X*” de Velázquez; una tensión contenida, a punto de estallar, que se esconde por debajo de las formas, como la “terribilitá” miguelangelesca. Pese a que el personaje tiene la boca cerrada como símbolo de estoicismo, resistencia y sufrimiento callado, la imagen se convierte en un gran grito, el grito desgarrador y desesperado de un alma herida, que pide consuelo. Porque los labios humanos, como dice el poeta Roberto Rebora, “*son un signo de libertad y de angustia*”<sup>140</sup>. Pero lo que ciertamente muestra el espíritu del retratado es su mirada, una mirada que Marco sabe captar eruditamente y que de normal, se muestra sincera, vital inteligente, como la de Picasso, con unos ojos grandes y azules que ahora se estrechan por la presión de las ojeras y que se vuelve vidriosa, amarga, turbadora, mostrando claramente su desazón interna. No en vano George Simmel, había alertado de que el poder del rostro para reflejar su alma alcanza su culmen en el ojo.

A través de la persona conocida, sobre la que se ha vertido las implicaciones psicológicas más complejas de la experiencia personal, quiere reconocer la inquietud del vivir, la tragedia cósmica de la existencia. Así, para

---

<sup>140</sup> Cit. por BARAÑANO, Kosme de, “Music, El autorretrato permanente, el yo como paisaje”, En BARAÑANO, Kosme de y otros, *Zoran Music* (catálogo). IVAM. Valencia, 2001, p. 19.

fijar la huella del individuo, experimentado en su identidad específica, indaga en su rostro, de manera directa y penetrante. La cabeza se transforma así en el lugar de “operaciones”, donde, destruir y eliminar el artilugio de protección, la máscara, que oculta y oprime la genuina naturaleza, instintiva y animal del ser. Marco logra captar esa energía, que como dice Bacon, emana del rostro, a través de su gesto, de su expresión, convirtiendo entonces el semblante en un auténtico retrato que visualiza la auténtica realidad de la persona, como aquí vemos. Es importante observar la metáfora emocional que registra un retrato, emulando a Gennings, diríamos que en realidad, no retratamos un personaje sino Rouss suceso, pues la fisonomía es producto de un temperamento que la va a transformar continuamente, según sus circunstancias, pues como diría Bacon: “*La vida no es, sino que siempre está en devenir*”<sup>141</sup>, todo está siempre en proceso de cambio, todo es transitorio, como expresó Valéry.

Pero no es esta vez, la única que nuestro pintor retrata a su amigo, también lo hace en el óleo “*Retrato de Perelló La Cruz*” (nº 158), incluso lo pinta de memoria, inspirándose en su característico semblante en diferentes bocetos de personajes bíblicos, en la época en que está realizando su pintura para la iglesia de Alquerías “*El misterio del niño perdido*”. En esta obra lo retrata como “*Doctor de la ley*” (nº 145), haciendo hincapié en el saber y conocimiento renacentista de este humanista, otro solitario eremita, con quien comparte inquietudes y espíritu afín.

“*Todas esas caras, ¿acaso soy yo? ¿Son otros? ¿De qué profundidades han venido?*”<sup>142</sup>. Henri Michaux.

---

<sup>141</sup> Cit. por AMORÓS BLASCO, Lorena, *El abismo de la mirada: ruptura y muerte con la identidad pasada desde la práctica del autorretrato contemporáneo*. Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, Alicante, 2005, p. 68.

<sup>142</sup> *Ibíd.*, p. 69.

*“Autorretrato. Estado ansioso-colérico-depresivo”*. (Imagen nº 90. Marco)



*“En mi cerebro hay alguien que viene de lejos”*<sup>143</sup>. V. Huidobro.

Tanto Perelló, como Marco, son artistas que rehuyen toda publicidad y viven aislados, trabajan en silencio y no intentan atraer la atención, con lo que pierden interés para los críticos de mayor proyección mediática. En lugar de eso dirigen hacia su interior toda intención estética, como aconsejó Delacroix<sup>144</sup>, así todas sus obras tendrán un gran carácter autobiográfico, serán la expresión fidedigna de su ser. Pero será en sus autorretratos, donde coincide su mirada de pintor con él mismo, como objeto retratado; donde nuestro pintor manifieste sus sentimientos más íntimos, donde da rienda suelta a la auténtica liberación de su “yo” más íntimo. Si en otras obras muestra su temperamento o su visión del mundo, su ideología, en estos autorretratos se centrará en su estado psíquico

---

<sup>143</sup> Cit. por GARCÍA CORTÉS, José Miguel, “Libelo. Por una concepción antropológica del arte contemporáneo”. En GARCÍA CORTÉS, José Miguel (Coord.) y otros, *El tiempo sagrado: La mitificación del arte contemporáneo*. IVAJ, Generalitat Valenciana, Valencia, 1991, p. 29.

<sup>144</sup> “El tema eres tu mismo, tus impresiones, tus emociones ante la naturaleza. Tienes que mirar dentro de tí y no a tu alrededor”.

en ese momento preciso que condicionará la forma con la que afrontará sus trabajos en ese periodo, así como otras actividades vitales.

En uno de sus apuntes en una de sus carpetas de dibujos sobre sí, Antonio aclara: “*Esto no es narcisismo, sino estados anímicos expresados a través de los pálidos reflejos del arte*”. Así pues no es puro afán de trascendencia lo que le lleva a retratarse<sup>145</sup>, sino que lo entiende como una forma taumatúrgica de liberar todos sus demonios, una fórmula que emplearon pintores como Van Gogh o Artaud, que convirtió su pintura en un auténtico acto de exorcismo tal y como declaró el doctor Jean Dequeker<sup>146</sup>. Como afirmó Gascó en un artículo de *Castellón Diario*, a raíz de su exposición en la galería Tretze: “...*la fuerza de su pintura no es sino una liberación, una catarsis*”<sup>147</sup>, el mismo Steiner opinaba que, para el artista, el autorretrato es “*la expresión de su compulsión a la libertad, de su intento de agonista de reposar, de conseguir el dominio sobre las formas y los significados de su propio ser*”<sup>148</sup>. Sería, como diría Munch, un intento de explicar la “anatomía” de su alma.

En su obsesión por retratar las emociones humanas, encuentra su principal campo de experimentación en él mismo, y durante toda su trayectoria existencial, como lo hizo Rembrandt, Artaud o Dix, irá estudiando su ser y dejando constancia de sus vaivenes emocionales, angustias, malestares y también variaciones físicas, así podremos ver sus diferentes presencias e identidades, los nuevos conceptos del sujeto que diría Steiner, de manera que estudiando sus autorretratos, se puede datar y comprender el resto de su producción. Precisamente, sobre el caso de Rembrandt, incide Georg Simmel sobre su obsesión (Rembrandt) de descubrir “*el latido que duerme en la vida de las formas y que constituye su secreto*”<sup>149</sup>, y añade que “*habría que insistir en el*

---

<sup>145</sup> Autores como Gombrich (*La máscara y la cara*) o Elias Canetti, han justificado la irrupción del rostro “*en el orden fenoménico del aparecer*” (Enmanuel Lévinas) por la consciencia de la muerte y la necesidad de singularizar, por el deseo de supervivencia.

<sup>146</sup> “*Yo le he visto crear su doble, como un crisol, a costa de torturas y crueldades sin nombre. Trabajaba con rabia, rompía un lápiz tras otro, soportando las agonías de su propio exorcismo... Yo le he visto arrancarle los ojos, ciegamente, a su propia imagen*”.

<sup>147</sup> GASCÓ, Antonio, “Magnífica exposición de pinturas de A. Marco en Tretze”, *Castellón diario*, Castellón, 20-04-1990.

<sup>148</sup> STEINER, Georges, *Presencias reales*. Destino, Barcelona, 1998, p. 249.

<sup>149</sup> Cit. por AMORÓS BLASCO, Lorena, *El abismo de la mirada: ruptura y muerte con la identidad pasada desde la práctica del autorretrato contemporáneo*. Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, Alicante, 2005, p. 69.

*efecto secuencia que produce la contemplación cronológica de sus autorretratos que forman una obra en conjunto que da cuenta del ser, a la vez que confirma ese ser en devenir. A través de cada una de estas secuencias, o mejor en cuanto tales, vibra una vida que es siempre nueva en su unicidad y siempre única en su novedad* <sup>150</sup>. Un ejemplo paradigmático, próximo al ejemplo que evidencia nuestro pintor. Al igual que el de Dix se autorretratará en todas sus épocas creativas; el alemán dirá respecto a este tema: *“siempre compruebo admirado que tengo un aspecto totalmente distinto. El hombre tiene tantas caras...”* <sup>151 152</sup>.

Vemos en óleos de una etapa juvenil como los **“Autorretratos”** que pinta en 1955 y 1957 (nº 1 y 2), un joven exultante, radiante, orgulloso de su oficio, pues en ambos aparece en su estudio, con sus pinceles, con ganas de comerse el mundo, ilusionado y optimista, incluso en alguno de sus óleos plasma los útiles de su oficio, como vemos en la imagen nº 28, de título: **“Mi paleta”**. A partir de ahí se suceden las representaciones, que van adquiriendo un tono más dramático, según la vida le va golpeando y decepcionando como vemos por ejemplo en el acrílico **“Yo lo vivo”** (1978) (nº 49), donde aparece frente a un cuadro, como si estuviera adorando al arte, su indiscutible Dios, **“El mundo es una inmensa letrina en la cual todos buceamos”** (1980)(nº 91) o **“Todos contribuimos”** (1981) (nº 92), donde pone de manifiesto su creciente desencanto o **“A solas ante el destino”** (nº 111), donde muestra su angustia existencial en ese momento, para finalizar, por ejemplo, con uno de época más reciente: **“Como ciego sin lazarillo”** (1999) (nº 151), en el cual aparece rodeado, amenazadora y misteriosamente, de vampiros chupasangres, de rat-penats. Un retrato patético, donde su pelo bermejo se ha blanqueado y reducido, la bufanda indica una mala salud y las gafas de sol, una época sombría, titubeante e incierta. Además son

---

<sup>150</sup> Cit. por MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Montesinos, Valencia, 2004, p. 61.

<sup>151</sup> KARCHER, Eva, *Dix*. Taschen, Colonia, 1992, p. 76.

<sup>152</sup> Sin embargo otros pintores como Klimt creen innecesario el pintarse a sí mismo para mostrar sus sentimientos, el Austriaco afirmará: *“Nunca he pintado autorretratos. No me interesa mi persona como tema del cuadro, (...) quién quiera saber algo de mí como artista, que es lo único digno de atención, no tiene más que contemplar atentamente mis cuadros y a partir de ellos intentar comprender quién soy y cuáles son mis deseos”*. Algo parecido dirá Gauguin, cuando señala: *“Un crítico vino a ver mis pinturas y, con el pecho oprimido, pidió ver mis dibujos. ¡Mis dibujos! ¡Ni soñarlo! Son mis cartas, mis secretos. El hombre público, el hombre íntimo. ¿Quieren saber quién soy, y no les bastan mis obras?”*, lo que reafirma nuestra opinión, que ya insinuó Rembrandt, de que toda obra del artista es en realidad un autorretrato.



interesantes otros exponentes de este tema como los “**Autorretratos**” de 1975, 79, 80,82, 87 (nº 47, 51 a 53, 61 a 67, 93 a 96, 111, 114, 124, 130 a 132, 138 a 140, 169 o 170) o el magistral óleo de 1988 (nº 125), del que destaca su síntesis, calidad matérica y pincelada ágil y violenta, su gran fuerza expresiva. En éstos se demuestra la afirmación de Giacometti de que “*L’enfer est là*”<sup>153</sup>, un infierno en el semblante que vemos en los autorretratos de Artaud, Munch, Rembrandt o Van Gogh que se transforma, según Saura, en “*girasol exasperado, crispado e hirsuto*”<sup>154</sup>, una imagen que nos recuerda los retratos de ese otro pasional pelirrojo, Antonio Marco.

Convierte su rostro en un cruento campo de batalla, a través de la violencia del trazo, utilizando el lápiz, las tizas, el pincel, como estilete, como bisturí, en su lucha por atravesar ese “*muro invisible*” de hierro que nos encierra, del que hablaba Van Gogh<sup>155</sup>, minarlo, como dirá Artaud: “*Mis dibujos no son sino la restitución de un saqueo, / y el avance de una perforadora en los bajos fondos del / cuerpo sempiterno latente*”<sup>156</sup>. Este mismo artista que, delinque sobre su propio rostro, al que viola y ultraja como si fuera carnaza, como Bacon o Saura, afirmará “*Yo Antonin Artaud, soy mi hijo, mi padre, /mi madre / y yo*”<sup>157</sup>, manifestando la posibilidad de que el hombre se convierta, a través del arte, en su propio creador.

La profusión de este género se acentuará en épocas de crisis emocionales más profundas como observamos en 1980-81 cuando compone obras, ya comentadas anteriormente, como “*Contra el tiempo y las circunstancias*”, “*No pueden privarme de tal derecho*”, “*Reptiles, insectos, alimañas o bacterias*”, “*Constante de una imagen*”, “*Todos contribuimos*”, “*Desmoronamiento físico-moral-artístico*”, “*Angustias y temores*” o “*No puedo contener el llanto*”. En este último aparece retratado como Goya en *El sueño de la razón produce monstruos* (*Capricho* núm.43), abatido, con la cabeza gacha y entre los brazos, rodeado de

---

<sup>153</sup> Cit. por SAURA, Antonio, *Fijeza*. Gutemberg, Barcelona, 1999, p. 166.

<sup>154</sup> *Ibíd.*

<sup>155</sup> En un extracto de la carta que lleva el número 534, escrita por Vincent Van Gogh en Arlés el 8 de septiembre de 1888.

<sup>156</sup> Cit. por AMORÓS BLASCO, Lorena, *El abismo de la mirada: ruptura y muerte con la identidad pasada desde la práctica del autorretrato contemporáneo*. Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, Alicante, 2005, p. 86.

<sup>157</sup> ARTAUD, Antonin, *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de Dios*, Fundamentos, Madrid, 1999, p. 77.

monstruos, de forma parecida a como lo hace en *“Reptiles, insectos, alimañas o bacterias”* (nº 66). En el grabado del pintor de Fuentetodos el título se inserta dentro de la escena, igual que hace Marco en muchos de sus dibujos, por otra parte certifica que es el propio Goya el que aparece en la imagen, entre otras cosas, porque en una versión anterior, en la primera versión (1797) de este tema (*Frontispicio de la serie de los sueños*), que se conserva en el Prado, aparece en el sueño el busto del pintor de frente, flotando en el aire, en la oscuridad, como un vampiro fantasmal.

Pero también reflejará en estas obras, realizadas en diferentes soportes (papel, lienzo) y técnicas (óleo, acrílico, gouache, ceras, tinta, raspaduras), determinadas crisis en su estado de salud, como vemos en *“Molesto lumbago”*, *“Puede más que yo”* o *“Bonita congestión”*, de 1982 (nº 94, 95, 96), en este *“Estado ansioso-colérico-depresivo”* que es similar al que esboza en 1989 *“De cuervos”* y en *“Migraña”* (nº 130 y 170), donde han desaparecido los pájaros, sustituidos por diminutos insectos; o en *“Espíritu maligno; alguien que me oprime”* (dibujo parejo al óleo sobre lienzo *“Como algo que me presiona y aturde”* (nº 114) y al dibujo *“De tortura”* (1989). En *“En sentido Figurado II”* (1984), los dibujos *“Autorretrato. Reptiles”*, *“De Reptiles”* (nº 131), *“De Reptiles II”* (1989) (nº 132), *“De Reptiles III”* o *“De Reptiles IV”* (nº 138 y 139); y los óleos *“De reptiles”* (nº 140) y *“Autorretrato con serpientes”* (1993), aparecerá rodeado de serpientes, animales que se enrollan en su cuello y le asfixian, símbolo de experiencias personales agobiantes, pesadillas y visiones torturadoras. Unos animales que también se asimilan a los asquerosos gusanos del infierno de Dante, que recogen la sangre mezclada con el llanto.

Precisamente, una de estas experiencias, da como resultado su obra *“Estado ansioso-colérico-depresivo”*, que comparte analogías, como hemos dicho con *“Migraña”* y con *“De cuervos”*, vemos el rostro del pintor atacado por cuervos que nos evocan aquellos de Van Gogh, de tan mal agüero, pájaros fatales como los de Hitchcock. En una composición agobiante el pintor nos traslada su desasosiego, su pesadilla, su zozobra espiritual, las imágenes que crea su entramado psíquico, mediante un arte que hunde sus raíces en su más íntima experiencia vital, provocándonos un sobresalto desconcertante. Como en otros

de sus retratos, ayuda a esta sensación de opresión que produce el hecho de representar sólo el rostro “guillotinado”, como hacía Artaud, como se representaba en la Grecia Antigua a las figuras de las divinidades marginales, como Gorgo o Dioniso, o al ser enajenado, fuera de sí, aterrado o angustiado. Así en estos autorretratos parece estar despedazándose, descomponiéndose como “*El innombrable*” de Beckett.

El hecho de estar esa cabeza separada del tronco, de los brazos, acentúa la sensación de impotencia, de imposibilidad de responder al ataque, a las adversidades. La sensación de angustia, de aislamiento, se enfatiza, como si estuviera enfermo y preso a perpetuidad y de esta forma visualizará cual es su condena. Pero además esta falta de cuerpo sirve para dar al rostro la apariencia de *máscara*, en algunos casos tan sugerentes como las calaveras vivientes con las que autorretrata Picasso, iconos, como las máscaras primitivas, de la atormentada existencia individual. En cuanto a ese icono de la calavera, haría referencia a la imagen de esa espantosa osamenta, del armazón básico que disfraza la piel, el pellejo; y a la que llega el artista, como diría Vladimir Jankélévitch cuando ahonda y hurga bajo la apariencia. Así Clement Rosset dirá: “*La calavera es sin duda la imagen de mi rostro, y una imagen fiel. Sin duda, soy yo quien se refleja en el espejo de la muerte, aunque reducido a mi más simple expresión*”<sup>158</sup>; como Bacon que contempla asqueado su rostro grita: “*Detesto mi propia cara*”<sup>159</sup> ... “*Sin duda, somos carne, somos descarnados cadáveres en potencia*”<sup>160</sup> <sup>161</sup>. Como dijo Diderot: “*En pintura, como en moral, es muy peligroso ver bajo la piel*”.

Pero hay otra serie de retratos como “*Sarcástico*”, “*Monje*”, “*Angustia o Estado depresivo*”, “*Perdida de ánimo. Viejo*”, “*Desolación*”, “*Depresión*”, “*Desmoronamiento anímico*” o “*El paso del tiempo*” (nº 173, 108, 176, 175, 168, 177, 166 y 167), algunos de los cuales hemos comentado, que si bien aparentemente no son autorretratos, en realidad sí es su propio ego el que

---

<sup>158</sup> Cit. por AMORÓS BLASCO, Lorena, *El abismo de la mirada: ruptura y muerte con la identidad pasada desde la práctica del autorretrato contemporáneo*. Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, Alicante, 2005, p. 57.

<sup>159</sup> Cit. por SYLVESTER David, *Entrevistas con Francis Bacon*, Polígrafa, Barcelona, 1977, p.127.

<sup>160</sup> *Ibíd.*, p. 46.

<sup>161</sup> También Baudelaire exclamará: “*¡Oh , Señor! ¡Dadme la fuerza y el coraje de contemplar sin asco mi cuerpo y mi corazón!*”.

asoma en la obra, pues aunque rehuye del parecido sí retrata su cuerpo tal como éste existe a través del sentimiento. Para Marco la apariencia externa del cuerpo es una cáscara que debe desecharse para que su apariencia interna pueda aparecer en toda su madurez, esencializa lo que parece intrínsecamente vago. Intenta elevar a la consciencia una experiencia del cuerpo difusa y olvidada; en definitiva, fundamental, primitiva. Además, curiosamente, muchos de ellos de factura reciente, apareciendo justo cuando parece que disminuye drásticamente la cantidad de autorretratos que realiza, un dato esclarecedor. En ellos muestra los rasgos macilentos de la enfermedad o el estrago corporal del envejecimiento, lo que conecta su arte, otra vez, con la dicción profunda de la escuela española, tan familiarizada con la muerte. Además nos recuerda la capacidad del tiempo, para desenmascarar nuestra doblez, para destapar, para descubrir la verdad, para descubrirnos.

En estos retratos, muestra Marco abiertamente su espíritu expresionista al tratar de poner al descubierto la impronta psicológica de las situaciones colectivas sobre la propia realidad existencial. Marco se desdoblará, como Shakespeare (según Neruda, el más vasto de los seres humanos), en variados personajes, para representar en cada uno de ellos y de forma universal, un tipo de temperamento o sentimiento, como Daumier hace en sus dibujos caricaturescos, donde degradaba al hombre, al acercarlo a sus defectos, asociando lo feo a lo negativo del ser humano y destacando de los comportamientos humanos los más cercanos a la animalidad, como vemos que hace aquí Marco y sobre todo en su bestiario, también cargado de una gran crítica social. También podemos comparar sus retratos a los de Christian Schad, *“inscritos en un realismo psicológico y expresivo cercano a la caricatura, son a decir de Simón Marchán la “sublimación de la objetividad despiadada”, delatan más que presentan, ponen al descubierto la personalidad,... Las deformaciones, por tanto, no se producen como en Rainer o en Dubuffet por “estallido de la forma”, sino como en parte de la obra de Dix, por exceso de atención a la forma particular encerrada en sus límites tridimensionales...”*<sup>162</sup>. Barlach, el gran escultor, en 1906, decía a su regreso de Rusia: *“puedes atreverte, sin moderación,*

---

<sup>162</sup> Cit. por MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Montesinos, Valencia, 2004, p. 210-211.

a expresar todo lo que es más secretamente tuyo, las cosas más insólitas, las cosas más íntimas, los gestos dictados por la piedad como los arranques desmesurados, dictados por el furor, porque para cada cosa, se trate de paraíso infernal o de infierno paradisíaco, existe una expresión”<sup>163</sup>. Así con su habitual violencia expresiva, arrojará a los seres, se arrojará, hacia su más profunda realidad, éstos, como los de Munch, absortos y descarnados, mostrarán los sentimientos ante la soledad (“*Desolación*”), la perversidad (“*Sarcástico*”, “*Monje*”), la enfermedad (“*Desmoronamiento anímico*”, “*Depresión*”) o el transcurrir del tiempo (“*Vejez*”, “*El paso del tiempo*”), una temporalidad que también Sartre consideraba una categoría fundamental en la comprensión de la realidad humana.

Como dirá nuestro autor: “Una vida no es suficiente para conocerlo, el ser humano me absorbe. Hay pintores que pintan paisajes con figuras, yo hago lo contrario figuras con un paisaje al fondo”<sup>164</sup>. Pintará obsesivamente ese rostro, que según Simmel, tiene el poder de ser “unidad y multiplicidad a un tiempo, símbolo de una espiritualidad que tiene la forma de individualidad”<sup>165</sup>; y lo hará con intensidad, renunciando a todo embellecimiento, como recomendaría Marc<sup>166</sup>, prolongando los impulsos interiores en todas las formas para provocar una reacción íntima en el espectador. Volverá los ojos hacia dentro para mostrar sus propias obsesiones, tratando de proyectar el “yo” sobre la cosa creada. El resultado será entre otros estos retratos de los que estamos hablando, como “*Monje*” (nº 108), un cuadro magistral, donde el rostro que ocupa un primer cuadro y la totalidad de la composición, en un plano muy fílmico, revela en un prodigio de síntesis, todo un temperamento. Buscará la localización escénica de los planos emocionales, a través de los ojos, los semblantes y los gestos de los personajes, proyectando su movimiento pasional. Así, en esta figura, con esa rotunda mirada, que se dirige hacia abajo en actitud esquiva, de una nariz caricaturesca, enorme y de una boca apretada, en completa tensión pero disimulada, nos evocara señales de desconfianza, de suspicacia y una insinuación

---

<sup>163</sup> Cit. por DE MICHELI, Mario, *La escultura del siglo XX* (parte I). En *Los grandes escultores*. Viscontea, Buenos Aires, 1980, p. 4.

<sup>164</sup> Cit. por PENELAS, J., “Marco expone los bocetos que cubrirán el ábside de la iglesia”, *Levante*, Valencia, 21-06-1997.

<sup>165</sup> Cit. por MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Montesinos, Valencia, 2004, R. M., p. 14.

<sup>166</sup> En su artículo “*Pan*” en 1912.

de las pasiones convulsivas, como la cólera y el espanto, así como un carácter agriado, irascible, virulento, duro, extremoso, autoritario, propio de un fanático. O en el dibujo “*Sarcástico*” (nº 173), donde construye con unas pocas manchas de color una faz, como una máscara de cera que se desintegra, cuyos colores escurren, simbolizando esa actitud mordaz, corrosiva, venenosa. Ese acto de verter el color, se nos antoja metafóricamente el acto cruel de derramar sangre, de herir. Es una máscara que, como diría Levy Strauss, niega tanto como afirma.

Su risa quimérica, grotesca, propia de un bufón, delata esa falsedad propia del hombre, el único animal que ríe, el único que miente, con una mueca falsa, tragicómica, maquiavélicamente ácida, siniestra, fatal, que utiliza para fingir y sólo consigue descubrir su hipocresía, su naturaleza irracional. Descubre en este dibujo, de enorme valor grafológico, la naturaleza del hombre alienado.

Por otra parte, es patente el uso del dibujo, que Matisse, por su esencialidad, asociaba al dominio del espíritu, como vehículo de conocimiento, de autoconocimiento, de autoconciencia, mediante el cual se llega a la quintaesencia, porque como señaló Lieberman: “*el dibujo es el arte de eliminar*”<sup>167</sup>. Porque, como evidenció Schreber: “*El alma humana está contenida en los nervios del cuerpo*”<sup>168</sup>. El movimiento espasmódico interior se manifiesta en esa pose que define la identidad interior más profunda, su vulnerabilidad material y psíquica, en una imagen marcada por cicatrices de la propia fragilidad, que refleja el proceso de inmersión del artista en la pintura con la plenitud de la propia existencia, tanto material como espiritual, intuitiva como reflexiva. Aunque en realidad esta pintura parece pesimista y sombría, no lo es, pues la vigorosa evocación de la conciencia humana, la aceptación de las veleidades del carácter humano y los límites de la comunicación integral son manifestaciones positivas, no negativas. Sus pinturas expresan una vitalidad, una fuerza y un humor que encierran una nota de esperanza; el hombre persiste, se reconoce. El acto de creación artística se revela contra la soledad y la zozobra de los valores humanos. La visión del absurdo también se ha materializado en estas figuras desgarradas, comparables a esos personajes cómicos y angustiados de

---

<sup>167</sup> Cit. por NÚÑEZ, Marina, “*Razonando la corpulencia: el dibujo de las modelos*”. En GÓMEZ MOLINA, Juan José y otros, *Las lecciones del dibujo*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 370.

<sup>168</sup> Cit. por CLAIR, Jean, *Elogio de lo visible*. Seix Barral, Barcelona, 1999, p. 142.

Samuel Beckett, como el escarabajo de Kafka, al que tan explícitamente nos remite su bestiario.

Volviendo a insistir, tras la contemplación de estos rostros, donde se manifiesta la fuerza más profunda y primitiva de la expresión, en la cuestión de “lo feo” en el arte y su aceptación, podemos decir que ya entrado el siglo XXI, parece que todos nos hemos resignado a definir objetivamente qué es arte, cualquier cosa puede ser arte, y cualquiera, como señaló Beuys, puede ser un artista; sabemos de la imposibilidad de dar unos criterios objetivos, unas razones que justifiquen lo que es o no una obra de arte. Autores modernos como Michaud o Morgan denuncian que es el mercado quién resuelve esta cuestión, mientras que otros como Danto, al decir que para que haya arte hace falta una interpretación, otorga a los críticos la peligrosa facultad de juzgar, como hemos dicho, cuando en realidad, ni siquiera el propio autor está autorizado para dar una interpretación definitiva de su realización. Pues, como dice Vicente Perelló, *“la obra de arte tiene vida propia, no es el resultado fiel de lo que su autor imaginó, sino que es lo que ella ha querido ser, y está abierta a múltiples interpretaciones, tantas como espectadores la observen”*<sup>169</sup>. Podemos poner el ejemplo de una obra musical, por ejemplo *“El cant dels ocells”* de Pau Casals, ¿Cuál de sus interpretaciones, incluidas las de su autor es la válida?

Así pues parece que se ha desistido o no se ha podido definir qué es arte, pues para hacerlo, no podemos guiarnos por criterios de belleza, ni de funcionalidad, ni de soporte. Parece que cualquier cosa puede ser una obra de arte y cualquiera puede ser un artista, como dice Beuys; de esta forma, también cualquiera puede ser un crítico de arte. Sin embargo, aunque se ha manifestado la inutilidad de la búsqueda de razones (que no sean subjetivas), que justifiquen qué es arte, si hay un crítico, capaz de examinar con total imparcialidad y honestidad cada obra, capaz de juzgar con total legitimidad, éste es el tiempo.

El tiempo, deja a cada cual en su lugar, el que determina su legítimo valor, el tiempo es el que trilla, el que desenmascara, el tiempo es el que descubre, sólo las grandes obras sobreviven al movimiento radial de su guadaña, sólo los grandes artistas son capaces de vencerlo. El tiempo sólo pide una cosa al artista

---

<sup>169</sup> Entrevista personal.

para reivindicar su obra, sólo pide que esa obra sea sincera. Cuando el artista es sincero, cuando nos descubre sus sentimientos, sus conocimientos, sus inquietudes, sus vivencias, si se expresa con autenticidad, su obra será seguro original, seguro estará llena de contenido, tendrá algo que decir. Si no tiene nada que decir, si no nos conduce a la reflexión, si no nos descubre nuevos mundos, nuevas sensaciones, si no comunica, no aguantará muchas miradas, no llegará muy lejos, el tiempo se encargará de enterrarla.

Esta cualidad, la sinceridad, es la que emana de la personalidad y la obra de Marco, es lo que la hace eterna, como podemos ver en estas obras, donde el autor se desnuda en cada gesto, donde nos descubre nuevas percepciones, donde también él se autoreconoce, se autodescubre; una obra abierta a múltiples miradas, a múltiples interpretaciones, una obra cuyo valor ha trascendido, ha vencido al tiempo.

La obra de Marco es la prueba de que las modas pasan pero lo auténtico permanece. El arte verdadero, por mucho que se empeñen no se le puede condenar al ostracismo, el arte veraz se reivindica por sí sólo. Hemos visto, analizando la experiencia creadora de Marco, la energía y la pasión de aquel que vive por y para el arte, para testimoniar su propia visión del mundo y del mismo, con sinceridad a corazón abierto e impetuosamente, sin paños calientes. Cuando el arte se convierte en un viaje existencial, cuando nos habla de valores trascendentales, cuando se convierte en un idioma de emociones y sentimientos, las obras son, por necesidad, únicas. Cuando el artista se compromete con el mundo, con el hombre, con la vida, como es el caso de nuestro creador, que hace gala de una sincera inclinación humanista, merece figurar en el paraíso emotivo de los auténticos valores estéticos.



**“Variaciones sobre Rubinstein”**. (Imagen nº 158. Perelló)



*“Es quien tiene sombra quien existe”*<sup>170</sup>. Robert Walser.

Como hemos visto, gran parte de la producción de Perelló, igual que ocurre en el caso de Marco, alude a la dualidad del espíritu humano, incidiendo en el conflicto y la contradicción; insistiendo en el desenmascaramiento del “Doble”, la “sombra”, lo “siniestro”, una inquietud propia del pensamiento ilustrado (Rousseau o Diderot), que heredarán los románticos, que es consecuencia del profundo trabajo introspectivo, del autodesdoblamiento. Según Rousseau el hombre moderno, el hombre civilizado, aparece “fuera de sí”, enmascarado: *“El hombre de mundo está entero en su máscara. Como casi nunca está sólo consigo mismo, es un extraño para sí y no se halla a gusto cuando se ve forzado a entrar en su interior. Para este hombre lo que él es no es nada, lo que*

---

<sup>170</sup> Cit. por BARAÑANO, Kosme de, “Music, el autorretrato permanente, el yo como paisaje”. En BARAÑANO, Kosme de (comisario), *Zoran Music* (catálogo). IVAM. Valencia, 2001, p. 21.

*parece es el todo*<sup>171</sup>. Numerosos autores se han introducido en esta cuestión, como Max Aub, Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez que dirá:

*“Yo no soy yo.  
Soy éste  
que va a mi lado sin yo verlo;  
que a veces voy a ver,  
y que a veces olvido.  
El que calla sereno cuando hablo,  
el que perdona dulce cuando odio,  
el que pasea por donde no estoy,  
el que quedará en pie cuando yo muera”*<sup>172</sup>.

El psicoanálisis estudiará científicamente este tema de la otredad, investigaciones que los surrealistas llevarán a sus obras plásticas; también será reflexión principal de los existencialistas. Esta idea de la alteridad del alma humana será la preocupación principal que ocupe la mayor parte del tiempo especulativo de nuestro artista en los últimos años de su existencia. Estas meditaciones y las emociones que le despiertan, darán lugar a unas cuantas obras escultóricas: sus *Piedades* y, sobre todo, en toda una serie de dibujos: “*Dualismos*” (pues debido a su cada vez peor estado de salud le es imposible dedicarse al modelado), donde plasma de forma explícita esos diferentes ámbitos de conciencia. Algunos de ellos, quizá los más trabajados, los más conseguidos, los dedicará a “*Rubinstein*”, como este que vamos a analizar. No es casualidad la elección del violinista judío, pues es ejemplo claro de la bipolaridad de la substancia del ser, como deja claro en estos dibujos donde se mezclan o traslapan los diferentes rostros como el nº 164, o donde en un mismo rostro se insinúan otros órganos como en el nº 162, en el que se multiplican los ojos. Había en su personalidad algo que a Perelló le conmocionaba, en el escenario

---

<sup>171</sup> Cit. por IGLESIAS, Carmen, *Razón, sentimiento y utopía*. Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona, 2006, p. 43.

<sup>172</sup> Poema “*Yo no soy yo*” de Juan Ramón Jiménez, publicado en su “*Segunda antología poética*” (1922).

deslumbraba por su fuerza y su energía vital, sin embargo, su estado de ánimo sufría terribles cambios, hasta el punto de intentar suicidarse en alguna ocasión. Al escultor, también le impactaba la especial sensibilidad de criminales como Hitler, insensibles al sufrimiento humano, hacia la música o, por ejemplo, como Franco podía salir en el “NODO” besando a su hija entrañablemente y al mismo tiempo no temblarle la mano al firmar una sentencia de muerte. Esas contradicciones son las que le inquietaban enormemente, hasta el punto de indagar en ellas, en las suyas propias, para tratar de averiguar la verdadera esencia del ser humano.

Perelló coincidirá con Diderot, al diferenciar entre los diferentes tipos de máscara que utiliza el hombre. Así habrá que distinguir entre la máscara “mentirosa” del hipócrita, que también Marco crítica, de la máscara protectora que el individuo necesita adoptar para poder manejarse en una sociedad llena de “idiotismos morales”, es necesario ser buen actor y saber recitar una serie de mentiras convenidas, para conservar la armonía en la comedia de la vida, para no romper ciertas pautas o relaciones; ha de saber crear una historia y representar un papel en el artificioso y cambiante “*theatrum mundi*”, con el objetivo de llegar a ser uno mismo, de prolongar su “yo”, sabiendo distinguir, a través de la memoria, y tomar distancia en ese juego. Nietzsche dirá: “*Volverse comprensible a muchos es imposible. Todo acto es incomprendido (...). Y para no ser constantemente crucificado, es preciso tener una máscara*”<sup>173</sup>.

Es difícil ser sincero y reconocer el margen de artificio que pueda existir entre la exterioridad de su comportamiento y la interioridad de los propios sentimientos. Esa franqueza distinguirá al actor del embustero, ante unos instintos inherentes a su esencia, el hombre deberá reconocer su verdadero ser, sin disimulos, Pero, ante la complejidad de unos sentimientos variables, ante los estremecimientos de las pasiones en un cuerpo y una mente en perpetua vicisitud<sup>174</sup>, al hombre verdadero sólo le queda, como es el caso de Perelló, reconocer su verdadera condición, aceptar la realidad y comprometerse con ella.

---

<sup>173</sup> Cit. por IGLESIAS, Carmen, *Razón, sentimiento y utopía*. Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona, 2006, p. 248.

<sup>174</sup> Según Diderot, en el mismo hombre, todo se encuentra en perpetua vicisitud, tanto en el aspecto físico como en el moral. Por otra parte, como señala Sartre, el hombre es un ser nunca acabado, condenado a ser libre y en perpetuo trance de significación.

Como Rousseau entenderá lo instintivo como fuerza motriz configuradora de la propia razón; las pasiones como producto social y motor de conocimiento.

La armonía consigo mismo y con la naturaleza, la Unidad, exigirá transparencia y autenticidad, ese hombre natural, del que habla Rousseau en sus *Confesiones*, opuesto al social, será el que reivindique nuestro artista, aquel que pueda expresarse a sí mismo, como conciencia autónoma, el hombre libre. Esa será su aspiración, mostrar al “hombre natural” que permanece, pese a la cicatriz de la máscara. Ese “yo” auténtico que es capaz de integrarse en un “yo” comunal, sin trampas ni dobleces.

Es patente la grandeza y conciencia trágica de Perelló al expresar el malestar por la dualidad e incertidumbre del hombre. Su objetivo será similar al de Rousseau: *“Me acerco al término de la vida y no he hecho ningún bien sobre la tierra. Tengo las intenciones buenas, pero hacer el bien no es siempre tan fácil como se piensa. Concibo una nueva clase de servicio que hacer a los hombres: ofrecerles la imagen fiel de uno de ellos para que aprendan a conocerse”*<sup>175</sup>.

Por otra parte si ese afán por desvelar lo siniestro es típicamente romántico, también lo será el interés por reivindicar al hombre de “genio”, al humanista que pese a ser ejemplo de cordura y sensibilidad, pese a ser paradigma ético y exponente máximo de la cara trascendente del sujeto, tampoco puede escapar de este condicionamiento que es la alteridad. Hasta el alma de un gran músico y una gran persona como Rubinstein, como la Du Pré, podía ser discordante, podía perder la armonía. Decía Goethe: *“El elemento demoníaco no se halla en mi naturaleza, pero estoy sometido a su acción”*<sup>176</sup>. Tras toda una vida de reflexión Perelló bien a reconocer también, en cierta forma, esas contradicciones que le han atormentado. Parece serenarse y aceptar esas discordancias que no hacen sino confirmar su condición humana, aceptar esto es una forma de aceptarse a sí mismo. Si en 1999 había manifestado: *“M’he pasat mitja vida intentant que les coses i les persones foren com jo volia que foren i no com eren. Intentant ser com no era. Finalment, he arribat a la conclusió que sóc*

---

<sup>175</sup> Cit. por IGLESIAS, Carmen, *Razón, sentimiento y utopía*. Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona, 2006, p. 281.

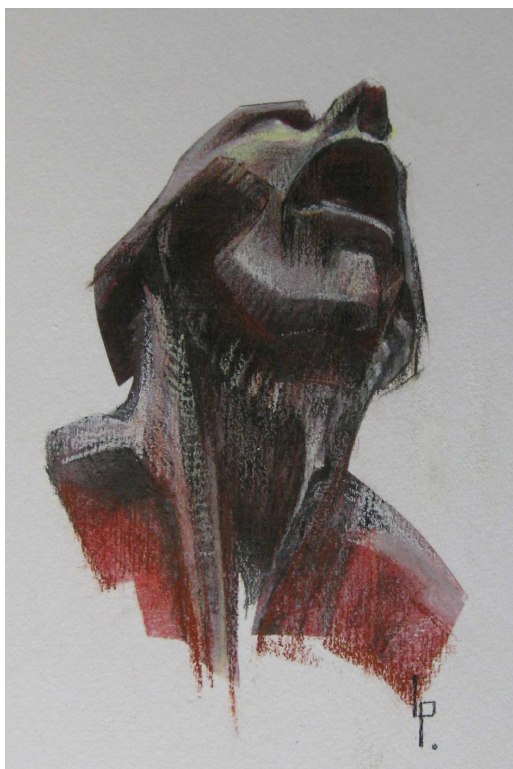
<sup>176</sup> BEUTLER, Ernst y otros, *Goethe. Textos de homenaje. 1749-1949*. Ed. Gráfica Panamericana. México D.F., 1949, p. 38.

*com sóc. Aceptar-se a un mateix et permet també acceptar a la resta*<sup>177</sup>; ahora, en el ocaso de su vida, confirmará sus sospechas, por fin se aceptará, se reconocerá, será. Paradójicamente (otra de sus ironías), a punto de dejar de ser, por fin, será.

---

<sup>177</sup> Entrevista de Pau Lluç, *El periòdic de Alboràia*. Año VI, nº 46, Alboràia (Valencia), marzo de 1999, p. 17.

“*Autorretrato*”. (Imagen nº 178. Perelló)



“*Yo me disfrazo de hombre para no ser nada*”<sup>178</sup>. Picabia.

La reivindicación de la individualidad del sujeto, de la profesión de artista, hace que a partir del siglo XIX proliferen el número de autorretratos sin comparación posible con épocas anteriores. El artista, y en concreto el artista romántico, reivindica, a través de esta práctica el orgullo por su profesión. El autorretrato deja de ser un subgénero dentro del más general del retrato, puesto que, como señala Esperanza Guillén, “*implica una relación radicalmente diferente con el sujeto-objeto de la representación*”<sup>179</sup>. El hecho de contar con un modelo gratuito, de contar con una mayor libertad para trabajar, al no tener que plegarse a ninguna exigencia por parte del retratado, hace que el creador se decida por esta práctica que, por otra parte, nos proporciona información muy

---

<sup>178</sup> Cit. por BORRÀS, Maria Lluïsa (Reunión de textos, prefacio y comentarios), *Picabia. Escritos en prosa 1907-1953*. IVAM y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Valencia-Murcia, 2003, p. 157.

<sup>179</sup> GUILLÉN, Esperanza, *Retratos el genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*. Cátedra, Madrid, 2007, p. 83.

valiosa sobre el temperamento del artista, sobre sus sentimientos, como éste se ve o quiere ser visto. Según Guillén: “*Un autorretrato es siempre un acto esquizofrénico, un desdoblamiento del pintor que se mira como un “otro” en un espejo opaco, ... que se mira en una imagen sincera que es al mismo tiempo la prueba suprema del artificio*”<sup>180</sup>.

En el caso de Perelló, la información, que tenemos es sobre todo, como hemos dicho, de su estado anímico, más que de sus rasgos físicos en ese momento, pues, pese a dominar de forma virtuosa todos los procedimientos técnicos, se aleja voluntariamente de la búsqueda de un parecido. Lo que le interesará será representar una serie de sentimientos que en ese momento necesita exteriorizar. En un momento muy crítico vuelve otra vez Perelló al autorretrato para modelar de forma estremecedora el clamor de sus entrañas, que provoca expresiones faciales tan vigorosas como las que vemos en los autorretratos del escultor Franz Xavier Messerschmidt (“*Cabezas de caracteres*”), también ideados en plena crisis psíquica en 1770 o como los que imaginará Goya en sus “*Caprichos*”, por ejemplo, en pleno aislamiento, debido a su sordera, que le hace coquetear con la locura.

En el periodo romántico, cuando la idea de la muerte domina todos los ámbitos del pensamiento, dibujarse a sí mismo se considerará una forma de antídoto contra la adversidad, como puede observarse también en los últimos autorretratos de Goya; o como, más tarde, veremos en Van Gogh. También Friedrich realizará numerosos dibujos de sí mismo, de los cuales, los más significativos son aquellos en los que no muestra el rostro, en los que está de espaldas y es su alma la que se intuye en el universo panteísta que emerge frente a él, ese “mundo de sombras” al que se refiere Novalis.

En plena crisis existencial, nuestro autor intentará mostrarnos esa angustia soterrada en las profundidades de su espíritu donde, según Novalis, se encuentra la eternidad con sus mundos, el pasado y el porvenir. Como decía Coleridge es uno mismo el actor eterno de creación. Para él, autorretratarse es más que una acción práctica (modelo más barato y menos exigente), reivindicativa (de un oficio, de su libertad), narcisista o incluso catárquica. Será un acto humilde y

---

<sup>180</sup> *Ibidem*.

reflexivo de autoconocimiento, de reconocimiento. Además muestra esa capacidad, ese don, del que habla Rank, de reconocer su propio subconsciente y de crear en su fantasía imágenes que lo visualicen de forma independiente.

Como subraya Valeriano Bozal “*La mirada del autorretrato es la memoria de la barbarie infinita, la barbarie corriente*”<sup>181</sup>. En este autorretrato, la mirada de Perelló se dirige otra vez hacia lo alto, otra vez buscando respuestas, otra vez buscando... La eterna condena. Podemos apreciar esa misma mirada, también en otras obras que realiza en la misma época, como la nº 179 o la 180. Todas ellas podrían considerarse autorretratos, pues visualizan claramente el difícil estado emocional que atraviesa el autor en los meses finales de su vida, aquejado por una grave enfermedad. Una mirada que se alza hacia el cielo, como la de su “*Réquiem*”, o como la del crucificado que grita sus últimas palabras, que encomienda su espíritu al más allá, hacia lo desconocido, lo esperanzador; hacia el silencio; hacia ese vacío cioraniano al que se llega a través de la experiencia de la interiorización y que es un lugar de autodefinición, de transfiguración, donde encontrarnos con nosotros mismos, remontándonos a nuestros orígenes. Donde encontrarnos con nuestra verdadera esencia, con nuestra eterna virtualidad. Porque para vencer la desazón, hay que seguir el ritmo ascendente que nos eleva por encima de la existencia, en una maniobra triunfal por encima de lo superficial y lo aparente, hacia una dimensión intemporal más allá del yo, hacia el vacío que apacigua el discurrir temporal. Como señaló Cioran: “*Nuestras alegrías vienen siempre de nuestros transportes por encima de la vida*”<sup>182</sup>.

El artista lanza su mirada desolada, su espíritu desamparado, hacia el infinito, hacia lo inacabable, allá donde se encuentra la esperanza eterna de lo desconocido, la ilusión de lo recóndito, de lo misterioso, de lo arcano. Se proyecta hacia lo metafísico; de lo telúrico hacia lo absoluto; hacia la paz de la luz de la anterioridad, de la interioridad. A través del fenómeno estético que es un gran ejercicio de introspección, el espíritu profundiza en soledad, en la esencia y se separa de la apariencia. La conciencia se reencuentra con las fuerzas

---

<sup>181</sup> BOZAL, Valeriano. *El tiempo del estupor*. Siruela, Madrid, 2004, p. 38.

<sup>182</sup> CIORAN, E. M., *El ocaso del pensamiento*. Tusquets, Barcelona, 2000, p. 72.



primarias de la naturaleza, alcanza la lucidez<sup>183</sup>. A través de la proyección subjetiva se reencuentra con lo infinito, llega a la mónada espiritual que es el vacío, alcanza la plenitud. La visión extática, transfiere al exterior el universo interior, eleva el “yo” y lo funde, en una convergencia ideal, con el infinito. A través del ritmo intenso del devenir subjetivo lo individual se eleva al nivel de lo universal, el espíritu trasciende a través del silencio, tránsito fuera de sí, más allá de la forma supersticiosa, hacia un grado superior de verdad, hacia una nueva existencia.

Precisamente es ahora cuando está realizando sus “*Dualidades*” (nº 173 a 175, entre otras), en las que además de continuar la reflexión sobre la esencia de lo humano, sobre la doblez humana, que había llegado a su culmen en sus “*Variaciones*” (nº 156 165), parece que quiere incidir en la elevación del alma, en la desfiguración metafísica, en la transfiguración vital hacia un nivel diferente de existencia más allá del tiempo y que había tratado en sus “*Piedades*”, como culmen de las siete palabras y anteriormente en sus “*Transfiguraciones*”. Esta reflexión será patente ahora, sobre todo en sus “*Tránsitos*” (nº 166 a 172), en los que visualiza aún con mayor énfasis la ascensión del alma hacia el esplendor de lo abierto, su trayecto hacia esa oquedad infinita, ese cosmos donde mora la eternidad. Precisamente su obra nº 175, en la que la cabeza de la figura se desdobla, es muy similar a la “*Piedad IV*” (nº 153), que realiza un año antes, donde la cabeza de la madre forma una sola unidad con el cráneo del hijo, poniendo en evidencia el juego de formas que tienen la mayoría de sus últimas realizaciones que buscan la insinuación, como se ve en su serie “*Sobre la violencia*” o en las “*Variaciones*” antes aludidas, entre otros. Formas que buscan la sugerencia, la invitación, la alusión a la duplicidad y al tránsito, a la ficción y al trance, a la quimera y al éxtasis.

Como vemos en estos “*Tránsitos*”, el cuerpo del crucificado se desdobla, en una especie de experiencia transfigurativa, como si el alma abandonara el

---

<sup>183</sup> Como señala Cioran: “*El hombre no está satisfecho de ser hombre*” (Véase CIORAN, E. M., *Ese maldito yo*. Tusquets, Barcelona, 2000, p. 106), así busca dramáticamente la paz interna, la pureza natural de la que se ha alejado: “*Me desligo de las apariencias y, no obstante, me enredo en ellas; mejor dicho: estoy a medio camino entre esas apariencias y eso que las invalida, eso que no tiene ni nombre ni contenido, eso que no es nada y que es todo. Nunca daré el paso decisivo fuera de ellas. Mi naturaleza me obliga a flotar, a eternizarme en el equívoco*” (CIORAN, E. M., *Del inconveniente de haber nacido*. Taurus, Madrid, 1995, p. 12).

cuerpo, en pleno éxtasis místico<sup>184</sup> y se eleva patentizando el triunfo de lo espiritual, de lo sensible, de lo anímico o mental. La sustancia aérea, etérea se desgaja del cascarón material y se convierte en médula inmortal. Como si el hombre consiguiera realizarse, como si el individuo desfigurado del que habla Cioran<sup>185</sup> similar al “mutilado” aristotélico, lograra constituirse y elevarse, o sea reconocerse, trascender, ser. Algo similar a esa serie de retratos y autorretratos que, como hemos dicho, realiza paralelamente donde subyace la cuestión del “Doble”, de la dualidad humana, de la que ya hemos hablado. El crucificado será Hefesto y Dionisos, dolor y luz, el alma humana y sus discordancias.

En muchas de las religiones, mitos y fábulas figuran resurrecciones mediante las cuales se alcanza la vida eterna. En concreto el nuevo nacimiento de Jesús en forma espiritual, viene a suponer la victoria sobre la muerte, la mentira, el odio, el miedo; pero también el triunfo sobre el egoísmo de los poderosos, de las esperanzas de los débiles, de la justicia, de la fraternidad. Sería como una especie de transfiguración, una transformación que, como hemos insinuado, implica un cambio de forma de modo tal que revela su verdadera naturaleza.

Gustav Mahler, autor de la “*Sinfonía nº 2: Resurrección*”, veía la resurrección como algo inseparable de la vida misma, algo imprescindible para hacerla más vida. No hacía falta morir físicamente para conseguir ese renacimiento de sus facultades, y un elemento que podría facilitar ese tránsito es la poesía, el arte, lo que Delacroix llamaba, haciendo referencia a la música, el alimento de los dioses. El artista, aquel que para Klee es capaz de imitar el juego de las fuerzas que han creado el mundo, fue llamado por Hugo “mago”, haciendo referencia a ese poder chamánico de transformación. El poeta es capaz, como subrayó Schelling de unir la facultad de la razón y la de la sensibilidad, mediante la intuición intelectual. Gracias a este prestidigitador de pasiones, el hombre podrá librarse de la enfermedad que corroe su existencia, podrá crecer subjetivamente para sentir la tan necesaria, como diría Beuys, utopía, ambicionar el infinito que es, según Baudelaire, uno de los anhelos del arte moderno. El arte, según García-Viñó, iluminará al hombre en su continuo peregrinaje hacia la

---

<sup>184</sup> Precisamente León Bloy dijo que el arte es un equilibrio entre el pecado y el éxtasis místico.

<sup>185</sup> Véase CIORAN, E. M., *Breviario de podredumbre*. Taurus, Madrid, 1998.

luz<sup>186</sup>, será vital en su búsqueda del ser, vital para saciar su ansia de conocimiento absoluto.

Estos dibujos representarán la realidad humana, su propia realidad, serían como la plasmación visual de las tesis existencialistas de Heidegger, el hombre empieza por existir, surge en el mundo, se encuentra, para después definirse. La existencia que precede a la esencia. El hombre será tal y como se haya hecho y en esa realización, alejada de cualquier determinismo, puede ser decisivo el artista, capaz de conmover, de hacer temblar los cimientos de nuestra psique y alterar nuestras percepciones; capaz de ayudarlo a superar su estado de alienación, sus contradicciones, sus tensiones. Su obra muestra su conflicto interno, su tragedia y a la vez es ilusión y utopía; se convierte otra vez en su latido, es la que hace de ese latido un eco inextinguible, sempiterno, inmortal.

*“¡Pobre de quién estuvo en el tiempo y nunca podrá volver a estar en él!”<sup>187</sup>.*  
Cioran.

---

<sup>186</sup> Véase GARCÍA-VIÑÓ, Manuel, *Pintura española neofigurativa*. Guadarrama, Madrid, 1968, p. 58.

<sup>187</sup> CIORAN, Emil Michel, *La caída en el tiempo*. Tusquets, Barcelona, 1998, p. 161.



#### 4. Humanismo existencial. A modo de conclusión.

“*humani nihil a me alienum puto*”<sup>188</sup>. Terencio.

A lo largo del presente trabajo hemos visto en la pintura de Marco y en la escultura de Perelló, esos valores espirituales que tantas veces echamos de menos en el arte moderno. La preocupación social y crítica, la reivindicación de la experiencia humana, de la experiencia artística que tantos otros artistas han abandonado en beneficio de las modas y el mercado. Su obra se apoya en la dimensión reflexiva de la creación que el arte contemporáneo ha sacrificado, en muchas ocasiones, en beneficio de una praxis reproductiva y a favor de las múltiples formas de esteticismo ornamental, como señala E. Subirats<sup>189</sup>. Una tendencia que ha llevado a la desvalorización del arte, que se ha concebido como un producto, un objeto de consumo y a una relación muerta entre la obra y el espectador.

El eclecticismo de sus formas, la síntesis estilística posee un sentido de autenticidad porque parte de una posición reflexiva sobre el hombre, de una integración profunda en los aspectos más sensibles de la existencia humana. En una época en que se han sucedido sucesivas “*glaciaciones estéticas*”, como las denominaría Saura, como la subjetividad abstracta o el frío arte conceptual, donde la forma se ha sacrificado, se ha ido progresivamente eliminando (incluso también la materia artística, el objeto), ha supuesto un reto estético, frente al cual muy pocos artistas se han sentido atraídos; la presencia de la figura humana, eso sí, en su vertiente más subjetiva. Una figura que durante muchos años quedó reducida a contadas obras de carácter obsesivo. Sin embargo, pese a las dificultades, Marco y Perelló se han mantenido fieles en su personal universo creativo, confirmando la validez de sus proposiciones y su condición de precursores en el mundo del arte. En un mundo en el que priman factores extraartísticos y del que se han marginado u olvidado, injustificadamente, ciertas obras de gran interés, también indiferentes a las fluctuaciones de la moda y presentes en la modernidad, como la producción de nuestros artistas. Y es que la calidad de la obra de arte nunca ha guardado relación directa con la distinción pública y social del artista<sup>190</sup>.

---

<sup>188</sup> Frase que pronuncia Cremes en la comedia de [Publio Terencio Africano](#) “*Heauton Timoroumenos (El enemigo de sí mismo)*”, del año **165 a.C.**

<sup>189</sup> Véase SUBIRATS, Eduardo: *El final de las vanguardias*. Anthropos, Barcelona, 1989, p. 27.

<sup>190</sup> Sobre el tema de la escultura, al servicio del mercado, que es quién dicta el gusto estético, Blasco Carrascosa ha aportado ejemplos tan significativos como *la proliferación, a lo largo de la segunda mitad*

Ajenos, pues, a este mundo de las sacudidas estéticas, la obra de nuestros autores ha tendido a alcanzar lo universal, sin tener segura consciencia de ello. Lo suyo ha sido la ascesis, la retirada para poder ser ellos mismos, controlar la autonomía de su trabajo, inventar un mundo –incluso una vida- y apaciguar su carácter melancólico. Precisamente, vienen a colación las palabras de Picasso a este respecto: “*El melancólico no se preocupa del juicio de los demás, de lo que consideran bueno y verdadero; sólo confía en su propio discernimiento. Es tanto más difícil convertirle a otros pensamientos cuanto que sus móviles adoptan el carácter de principios y su constancia, a veces, degenera en tozudez. El cambio de las modas le deja indiferente*”<sup>191</sup>. Porque como exclamó Pascal, el verdadero artista expresa siempre lo que piensa aun a riesgo de trastornar todos los prejuicios establecidos.

Cada vez resulta más pertinente una reconsideración de la crónica del arte contemporáneo. Una reescritura menos tendenciosa de la misma que incluya a aquellos artistas que por su individualismo (incluso hiperindividualismo radical), su aislamiento geográfico, o debido a su relativo desfase frente a las tendencias dominantes, han permanecido al margen, mereciendo figurar en su cómputo debido a la valía e intensidad de sus coherentes universos estéticos, como ocurre en el caso de nuestros artistas, y de tantos otros, capaces de realizaciones que conservan un sentido tan profundamente humano que casi llega a alcanzar una dimensión sobrenatural<sup>192</sup>.

Así pues, ambos investigarán y dibujarán en silencio, para buscar en su interior, en un viaje intestino lleno de sufrimientos, estrecheces y penalidades, pero muy productivo y provechoso, porque, como escribió Bloch “*Desde que los viajes se han hecho cómodos, no llevan tan lejos*”<sup>193</sup>. Podríamos definir a nuestros creadores como grandes solitarios, pero que siempre estarán atentos al acontecer social y a las

---

de la década de los ochenta, de “esculturas de pared”, que intentaban competir con el espacio de ubicación presuntamente propio de la pintura, para suplantarlo; o la adecuación e los formatos a los intereses de venta de los galeristas con vistas al coleccionismo; incluso la rapidez en la ejecución de las esculturas, o la utilización de materiales baratos para su realización (BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel, “Rasgos – y posibles claves- para una caracterización de la escultura valenciana de los ochenta”, *El arte valenciano en la década de los ochenta*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1993. p. 85).

<sup>191</sup> Cit. por ASSOULINE, Pierre, *En el nombre el arte. Biografía de D.H. Kahnweiler*. B. S.A. (Edición de M. Navarro), Barcelona, 1990, p. 382.

<sup>192</sup> Enlazando con esta cuestión del individualismo, se puede reseñar que, por ejemplo, Perelló siempre ha destacado la autonomía de su arte, no le gusta que comparen su obra con otras, que le comparen con los demás. En este sentido ha manifestado: *Es en las distancias cortas, sin perspectivas deformantes, cuando podemos situarnos en el lugar real. En éste sentido cualquier emplazamiento de uno mismo en relación con los demás es relativamente fácil de entender; es evidente que otros hacen cosas que uno no las puede hacer, pero también es cierto que uno hace cosas que los demás no las pueden hacer.*

<sup>193</sup> Cit. por CALVO SERRALLER, Francisco, *Columnario*. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 1999, p. 92.

fluctuaciones de su época. Visionarios que nunca perderán la vista a la vida, siempre la mirarán a los ojos, con la misma valentía con la que se miran las tripas.

En su búsqueda introspectiva, utilizarán el dibujo como herramienta de visión y expresión, de comprensión del mundo, para captar todos los secretos; en un intento de hacer visible; porque dibujar es observar, descubrir, aprender a ver. Porque *“el dibujo evidencia la desnudez de un pensamiento construyéndose sobre la nada”*<sup>194</sup>; permite exteriorizar y revelar lo percibido de forma rápida y espontánea, a través de la síntesis. Como evidenció Rilke es *“la experiencia de la vida”*<sup>195</sup>.

Serán como Dante o Virgilio en su viaje iniciático al infierno, en una búsqueda incansable (donde la obra será una huella, *“un punto donde se para el artista para tomar aliento”*, como dijo Steinberg<sup>196</sup>), que, como hemos dicho, siempre acaba en el fracaso, como evidencia la permanente obra inacabada de la que habla Balzac.

Efectivamente el riesgo de mirarse las tripas es patente. A este respecto Rilke manifestó: *“La obra de arte es el resultado de haber estado en peligro, del hecho de haber ido hasta el extremo de una experiencia que ningún hombre puede sobrepasar”*<sup>197</sup>. El camino que emprenden tanto Marco como Perelló en su búsqueda de lo absoluto, de lo eterno, que habita en el alma humana, es un camino pedregoso que sólo puede recorrer el místico, el inquieto, el que permanece vigilante, el que puede ver y asombrarse, el que siente, el que pinta o esculpe para sentirse y ser, el que quiere ser.

Nos asombra su capacidad de sorpresa, su consciencia ardiente de ser, la autenticidad con que penetran en plena aventura existencial, en los secretos metafísicos, para conocerse a ellos mismos y también para conocer la condición humana. Pero también la valentía, con que testimonian libremente sus emociones y sentimientos, esa visión subjetiva de su “yo”, y también su visión del mundo, practicando un arte que les vincula con la humanidad. Esa reivindicación postromántica del sujeto personal es identificable al deseo de una transformación interna del individuo que conlleve una transformación global; porque, como insinuaba Sartre, el “yo” está ligado a los otros. A través del arte se expresará el “yo”, será, como decía Hegel, un medio de

---

<sup>194</sup> *Ibíd.*, p. 116.

<sup>195</sup> Cit. por GÓMEZ, J.J., *“Introducción”*, en GOMÉZ MOLINA, Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 1999, p.31.

<sup>196</sup> Cit. por ISERN I TORRAS, Jordi, *“Entre la idea y la acción: el paradigma de Newman”*. En GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 1999, p. 389.

<sup>197</sup> Cit. por AMORÓS BLASCO, Lorena, *El abismo de la mirada: ruptura y muerte con la identidad pasada desde la práctica del autorretrato contemporáneo*. Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, Alicante, 2005, p. 99.

autoconocimiento, de autoconciencia; además de una exteriorización del sujeto, será también una forma de transmisión solidaria de esos conocimientos, una forma de alertar otras conciencias. Será un acto de independencia y libertad. El arte, como insinuó Hegel, Bruno o más recientemente Beuys, consistirá en plasmar, o traer-a-existencia, las esencialidades de la condición humana, conocimiento que puede resultar muy útil para el progreso de la colectividad. Para desarrollar todas las dimensiones de nuestra personalidad es necesario rechazar cualquier tipo de dominación, de autoritarismo social, cultural o político. Como desvela José Miguel G. Cortés *“Solamente una radical libertad del espíritu individual hará posible una transformación social. Solamente un convencimiento de la ruptura de los temores y miedos de nuestra mente. Solamente ello (la revolución moral en cada individuo), es posible de ser integrado por esta sociedad desarrollista y capitalista”*<sup>198</sup>. Y añade: *“Solamente aquél que conoce y conquista su propia identidad, su propio yo, es capaz de trascender y enriquecer el todo”*<sup>199</sup>.

Su arte, catártico, será capaz de aprehender la realidad, sacudir la memoria, agitar la imaginación, zarandear las conciencias. Su arte intenso será capaz de apasionar la existencia cotidiana, de revolucionar nuestra manera de sentir y ver. Su arte libre, será capaz de desenmascarar a una sociedad adormecida y complaciente, alienante y coercitiva, de crear nuevos valores, una nueva ética liberadora. Su arte, dotado de una profundidad y una humanidad que rara vez vemos en la plástica contemporánea, será capaz de expresar incluso lo inexpresable, lo enigmático, la infinitud, el silencio. Su arte auténtico será capaz de proyectar esa verdad, que según Benjamín, *“se resiste a ser proyectada al reino del conocimiento”* como el que reivindicaba Artaud. Su arte, basado en la experiencia, se confundirá con la vida, será vida.

Ese acercamiento a las cosas del mundo le fuerza a tomar posiciones de compromiso, en un total entendimiento moral con el hombre, con la vida, evidenciando el dramático sentimiento de la existencia, pudiendo considerarse su arte también político, pues, como resalta Bozal: *“...precisamente porque el arte es un factor decisivo en la formación del ser humano, en la conquista de su libertad personal, en la lucha contra la alienación, no puede desligarse de lo político”*<sup>200</sup>. Nuestros autores se revelarán contra un sistema que alienta toda clase de injusticias, materialista y alienador,

---

<sup>198</sup> G. CORTÉS, José Miguel, “Libelo. Por una concepción antropológica del arte. En G. Cortés, José Miguel y otros, *El tiempo sagrado: la mitificación del arte contemporáneo*. IVAJ, Valencia, 1991, p. 26.

<sup>199</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>200</sup> BOZAL, Valeriano, “Modernos y postmodernos”, *Historia del Arte*. Historia 16. Madrid, 2000, n° 36, p. 80.



contra el absolutismo económico que gobierna el mundo y lo deshumaniza y que también ha esclavizado al arte, que actualmente se suele guiar por intereses bastardos, porque lo cierto es que el artista no puede crear de espaldas a la realidad.

Diferentes factores pues, hacen patente en ambos una actitud existencial<sup>201</sup>. Factores como su individualidad, su subjetividad, el hecho de mostrarnos la fragilidad y la contingencia de la existencia, el conflicto en la esencia de las relaciones interpersonales<sup>202</sup>, el hecho de analizar crudamente la condición humana y facetas fundamentales de su existencia, como la finitud de su mundo, la temporalidad, la muerte, la mentira, el miedo, la culpa, el compromiso, la autenticidad, ..., el hecho de mostrarnos la grandeza y la miseria del alma, la angustia vital del hombre, su desamparo y desesperación o el de buscar la verdad, sin recurrir a Dios; incluso también el seguir un proyecto vital muy exigente que les han hecho comprometerse con el arte y renunciar a lo que para otros sería el éxito<sup>203</sup>, es decir, la fama y el dinero, incluso a otras cuestiones que podrían ser más importantes, como la formación de una familia, sacrificándolo todo en pro de su pasión, en completa libertad. También les relaciona con la doctrina existencial su disposición hacia la acción, contraria al quietismo o su responsabilidad y compromiso moral y ético con la humanidad, aunque no solamente para reivindicar el ámbito de lo humano, como haría el existencialismo, sino para destacar el valor del hombre frente al resto de realidades, reivindicando todos sus valores, su libertad y dignidad<sup>204</sup>.

Con su lenguaje insurrecto ponen en evidencia los entresijos de la condición humana, como vemos en sus obras, en las que vuelcan sus más profundas vivencias,

---

<sup>201</sup> Según Rubert (p.143): “*El existencialismo tiene y tendrá siempre un valor como expresión o testimonio de almas atormentadas, como denuncia de los sistemas que se sobreponen y deforman la realidad, como aviso de que lo que pasa no es un mero epifenómeno de lo que es... de igual manera como la actitud estoica o romántica mantiene un valor e interés a través de los siglos. ... Valor expresivo, testimonial, etc., lo mantiene toda corriente fuera de su época, y lo mantienen – y mayor puesto que más próximos a nosotros- la filosofía existencial y el arte no figurativo. Un valor e interés absoluto, objetivo y ejemplar, sin embargo, sólo podían tenerlo en la época de que nacieron: cuando decían lo que entonces debía ser dicho, formulando no una situación subjetiva sino una época entera; cuando las condiciones objetivas (las crisis de las polis para los estoicos, la ciencia del XIX para los positivistas o el mundo de la postguerra para el vanguardismo existencialista) hacían que fuera el suyo, y precisamente el suyo, el mensaje que debía lanzarse*”.

<sup>202</sup> Sartre: “*el infierno son los otros*”.

<sup>203</sup> En verdad más que una renuncia su actitud frente al éxito es de total indiferencia, más que resignación lo suyo es desinterés, un poco en la línea de Rilke que pensaba en la gloria como “*una suma de malentendidos*” (Rilke, Rainer María, *Augusto Rodin*. El Ateneo, Buenos Aires, 1947, p.75).

<sup>204</sup> Al fin y al cabo, como decía Lord Macaulay: “*¿Qué no somos sino hombres? Muy bien, muy bien; pues habrá que serlo con la mayor dignidad, sin salinos de nuestro papel, pero procurando representarlo con asombrosa eficacia y verdad?. Somos hombres, solamente hombres; aceptémoslo. ¿Quería o creía alguien ser más?. Pero aceptemos también que en lo humano cabe dignidad, decoro, decencia, digan lo que digan unos y otros*”.

algo extraordinario en los tiempos que corren cuando gran parte del arte, como señala Vilar, parece tener “aversión o asco a lo humano”<sup>205</sup>. Denuncian a lo largo de su trayectoria todo aquello que oprime y hace infeliz al hombre, oponiéndose al discurso del poder, convirtiéndose en unos de esos humanistas de hoy que buscan la posibilidad de un cambio social radical, como señala Kristeva, a través de la modificación de los discursos dominadores. En esta línea se revela César Vallejo cuando escribe: “Hay que avivar la vida, humanizándola”; o Alexis Carrel: “Es preciso humanizar al hombre”<sup>206</sup>.

Laura Monrós desvela que los humanistas de hoy, como los de siempre, ante la crisis del Yo, buscan, “entre los escollos del discurso globalizante, el resurgir de la condición humana, utilizando como fuerza motriz el lenguaje”. La filóloga califica a estos humanistas como “voces aisladas de excéntricos que desean escuchar dentro del murmullo incesante y desordenado de las orillas al ser humano”. Y añade: “El poder hace el idioma pero también el idioma desarma el poder”<sup>207</sup>. Mientras que otro gran humanista, Sabato, denuncia: “Lamentablemente, en estos tiempos en que se ha perdido el valor de la palabra, también el arte se ha prostituido, y la escritura se ha reducido a un acto similar al de imprimir papel moneda. Como he dicho en “El escritor y sus fantasmas”: *Quedan los pocos que cuentan: aquellos que sienten la necesidad oscura pero obsesiva de testimoniar su drama, su desdicha, su soledad. Son los testigos, los mártires de una época*. Están destinados a una misión superior, no pertenecen a ninguna capilla literaria o cenáculo y, por eso, no tienen como fin tranquilizar a individuos encerrados en una sacristía, sino el de derribar todas las conveniencias, devolviéndonos el sentido de nuestra trágica condición humana. En esta vocación, muchos han sido empujados a la locura, a las drogas, o a tantas otras formas de suicidio”<sup>208</sup>. Entre ellos estaría nuestros dos creadores a los que sólo salva el arte. Y continúa el filósofo argentino: “Por eso la raza de artistas a la que siempre he admirado es aquella a la que pertenecen estos hombres. Quienes han unido a su actitud combatiente una grave preocupación espiritual; y, en la búsqueda desesperada del

---

<sup>205</sup> VILAR, Gerard, *Las razones del arte*. A. Machado, Madrid, 2005, p. 43.

<sup>206</sup> Ambas citas de GARCÍA-GÓMEZ, José Manuel, “La Verdad y la Máscara del Arte Nuevo. La Humanidad y el artista”. En UREÑA Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*. Istmo, Madrid, 1982, p. 485-486.

<sup>207</sup> MONRÓS, Laura, “Palabras, palabras, palabras. Discurso, poder y sujeto”. En AA. VV., *Contrastes*. Contrastes culturales, Valencia, dic.-enero, n° 25, 2003, p. 81.

<sup>208</sup> SABATO, Ernesto, *Antes del fin*. Seix Barral, Barcelona, 2005, p. 89-90.

*sentido, han creado obras cuya desnudez y desgarró es lo que siempre imaginé como única expresión para la verdad*<sup>209</sup>.

Marco y Perelló, éticamente comprometidos (pero intentando evitar falsas moralinas, ni dar explícitas lecciones de moral), se lamentan de nuestra calamitosa trayectoria, intentarán golpear el corazón y mostrar su verdad, más real que la ortodoxia histórica; y ante la falta de perfección y hermosura de la realidad, su obra también sorteará lo estéticamente “bello” (ese concepto huero y arbitrario que cuestionará Susan Sontag), decantándose por lo “humano”. Buscarán la belleza en lo veraz, que sabrán captar en la mirada, y en el gesto, en la expresión más tenue de cada criatura.

Heidegger señalaba el arte y la poesía como lugares de acontecer de la verdad, quizá por eso Manuel Ángel Conejero nos dice: *“No veo más humanismo que no sea el del arte, reordenando el máximo desorden, la entropía terca que hemos organizado entre todos, en un modelo social que tiene más de pantomima que de modelo en sí mismo... Por fin algo de verdad en el sistema, por fin los corruptos se desenmascaran, se quitan la careta hipócrita y suenan a verdad, suenan a arte.... /El arte pone en su sitio las cosas. El arte hace que un padre “perfecto” aparezca en toda su terrible verdad, que lejos de ser corrupta, se convierte, siendo verdad, en arrebató lírico. Y eso sí es humanismo de hoy, eso sí es humanismo renovado*<sup>210</sup>. Porque el arte, como señala Vilar, *“no es mimesis, ni representación, ni expresión, ni forma placentera, sino apertura del mundo, constitución de sentido, fundación de logos*<sup>211</sup>. El buen arte es comunicación, crea vínculos entre las personas, es reflexión, es sinceridad, conocimiento, sentimiento, conflicto, emancipación, asombro, provocación. El arte es la capacidad de trazar nuevas trayectorias, de construir nuevas situaciones, de poner a prueba nuevos parámetros, de edificar nuevos paradigmas; de hacer visibles, de corporizar, las tensiones, los afectos, las percepciones, el arte es un arma que da *“calor y coraje*”, como ha dicho Ken Loach sobre la cultura, y el artista, como es el caso de Marco y de Perelló, unos combatientes que apuestan por el hombre, por su dignidad, por su libertad y su felicidad; unos resistentes que parecen continuar esa tradición social humanitaria del arte de la que habla John Willet<sup>212</sup> y de la que forman parte artistas

---

<sup>209</sup> *Ibíd.*, p. 91.

<sup>210</sup> CONEJERO, Manuel Ángel, *“El humanismo perdido, y no re-ganado: El arte como solución de esa entropía”*. En VV.AA., *Contrastes*. Contrastes culturales, Valencia, diciembre-enero, nº 25, 2003, p. 14.

<sup>211</sup> VILAR, Gerard, *Las razones del arte*. A. Machado, Madrid, 2005, p. 48.

<sup>212</sup> Véase WILLET, John, *El rompecabezas expresionista*. Guadarrama, Madrid, 1970.

como Meunier, Berreren, Rouault, Nonell, Picasso, Rodin, Laermans, Daumier, Goya, Van Gogh o Ensor, entre otros.

Amparo Macías nos recuerda que *“la historia particular y doméstica – y por qué no la del arte mismo- es la historia al fin, del grito en el desierto, como en “El grito” de Eduard Munch: el héroe resiste y que sólo quiere el continuo de su subjetividad, porque resistir desde la propia experiencia de sentirse vivo, es la resistencia que permite el arte para decir y significar con voz propia, en este sentido la reconversión humanista sólo es posible con y a través del arte. Relacionarse y reconocerse en el mundo, sigue siendo la incursión leonardiana de asombro y constatación del yo y del otro. En la actitud a diario inconsciente de traspasar el espejo, y a sabiendas de que todo nos nombra, ya no es suficiente cualquier superficie plana, no podría bastar el silencio no nombrado del otro”*<sup>213</sup>. También Laura Monrós proclama que *“Ser es resistir. Resistir es demostración, autodemostación de existencia, de que se está en el mundo, de que se es vida que se hace presente y habrá que tener presente. Resistir con presencia de ánimo: estando presente en la presencia, con la intensidad de la seguridad que viene de la claridad continuada de motivos y valores. Resistencia, existencia, presencia. La resistencia de algunos hombres es lo que pone en dudas sobre la verdad y realidad de ciertas pasiones y modas, de ciertas pompas y aparatos, de ciertos poderes”*<sup>214</sup>.

Cineastas como Loach o Tavernier también reflejan en sus películas las miserias humanas. Éste último ha manifestado: *“Yo amo a la gente que resiste. Yo hice muchas películas donde el protagonista es un personaje que resiste... El arte es la única forma de defendernos de todo lo que nos amenaza. Todas las dictaduras del integrismo religioso, del liberalismo económico a ultranza, de la globalización, de la imagen única. Creo que la curiosidad del arte y la apertura intelectual son las respuestas ante estas dictaduras impresionantes”*<sup>215</sup>. En películas como *“El relojero de St. Paul”*, Bertrand Tavernier, muestra, como los dos creadores valencianos, su idea de resistencia, resistir y mostrar a quienes resisten. Su filmografía vigorosa, contestataria, inteligente y polémica, subversiva como un libro de Grass, se convertirá en elemento transformador del mundo, de las relaciones individuales y sociales. Un buen salvoconducto para seguir luchando, como el Quijote, contra los molinos de viento.

---

<sup>213</sup> MACÍAS, Amparo, “Identidades, héroes y anónimos”. En AA. VV., *Contrastes*. Contrastes culturales, Valencia, dic.-enero, nº 25, 2003, p. 32.

<sup>214</sup> MONRÓS, Laura, “Palabras, palabras, palabras. Discurso, poder y sujeto”. En AA. VV., *Contrastes*. Contrastes culturales, Valencia, diciembre-enero, nº 25, 2003, p. 81.

<sup>215</sup> Cit. por DE VITA, Pablo, “Bertrand Tavernier o el cine que libera”. En AA.VV., *Contrastes*. Contrastes culturales, Valencia, diciembre-enero, nº 25, 2003, p. 143-144.

Ya Nietzsche se quejaba en pleno arranque del neoliberalismo de la desaparición de todo tipo de valores en esta sociedad, como Sabato: *“Tantos valores liquidados por el dinero y ahora el mundo, que a todo se entregó para crecer económicamente, no puede albergar a la humanidad... Al parecer la dignidad de la vida humana no estaba prevista en el plan de globalización”*<sup>216</sup>. Y exclama: *“Sólo quienes sean capaces de encarnar la utopía serán aptos para el combate decisivo, el de recuperar cuanto de humanidad hayamos perdido”*<sup>217</sup>. Serán necesarios aquellos que practiquen un arte que sirva para concienciar y redimir a la humanidad, como opina Aguilera Cerni que destaca la necesidad de *“luchar “socialmente”, “políticamente”, por una sociedad más justa y más racional donde los valores artísticos positivos –visuales e intencionales- puedan existir, comunicarse y expandirse normalmente”*<sup>218</sup>.

Simón Marchán se preguntaba si el arte podía *“en este agónico y digitalizado fin de siècle molestar, contrariar, poner en evidencia ese dolor del mundo aludido, hacer resurgir la zafia y brutal reacción de la censura”*<sup>219</sup> y destacaba el poder de las imágenes reproducidas en masa para *“disolver el aura y liberar nuestras percepciones hasta entonces desorientadas en pro de una conciencia política revolucionaria”*<sup>220</sup>, en palabras de Benjamín, como ejemplo. Ya Berger, desarrollando el concepto socialista humanista del arte, había denunciado la opresión del sistema capitalista sobre la creatividad humana<sup>221</sup>: *“Desde que era estudiante, he sido consciente de la injusticia, la hipocresía, la crueldad, el despilfarro y la alienación de nuestra sociedad burguesa, tal como se refleja y se expresa en el terreno artístico. Y mi objetivo ha sido ayudar, aunque fuera modestamente, a destruir esa sociedad. Existe para frustrar al mejor de los seres humanos. Tengo de ello la convicción profunda y soy inmune a las excusas de los liberales. El liberalismo siempre beneficia a la clase dirigente de turno, nunca a la clase explotada”*<sup>222</sup>. Este autor también incide en que en un periodo de crisis cultural, un artista será derrotado *“si no piensa más allá o si no cuestiona la decadencia de la situación cultural a la que pertenece”*<sup>223</sup>. A esto Marchán añade: *“La sociedad burguesa*

---

<sup>216</sup> SABATO, Ernesto, *Antes del fin*. Seix Barral, Barcelona, 2005, p. 109.

<sup>217</sup> *Ibíd.*, p. 188.

<sup>218</sup> AGUILERA CERNI, Vicente, *Posibilidad e imposibilidad del arte*. Fernando Torres, Valencia, 1973. p. 23.

<sup>219</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *Contaminaciones figurativas*. Alianza, Madrid, 1986, p. 117.

<sup>220</sup> *Ibíd.*, p. 58.

<sup>221</sup> Para Cassou el papel del artista en nuestra sociedad es testimoniar la creatividad, la ingenuidad, la imaginación –“los eternos valores humanos”- en un mundo mediatizado y normalizado por la producción en serie.

<sup>222</sup> Cit. por MARCHÁN FIZ, Simón, *Contaminaciones figurativas*. Alianza, Madrid, 1986, p. 63.

<sup>223</sup> *Ibíd.*, p. 65.

ha entrado en una fase de decadencia cultural que hace extremadamente difícil alcanzar logros artísticos genuinos... para tener éxito en estas circunstancias el artista ha de pelear para retratar o representar la “realidad”... tanto interior como exterior”<sup>224</sup>.

Así pues será el humanista actual el que intentará transformar esa realidad, este mundo y no imaginar otro, como lo pudieron hacer los clásicos, el arte no será sólo el “testimonio de un conflicto sino también instrumento de su solución” (Hegel), será un “acto de resistencia”, como insinuó Deleuze. Como reclama Rubert de Ventós: “El arte no puede consistir ya en un ilusionismo que se enfrenta, impotente, a la realidad y la vida... Empieza a ser pues tiempo de que los pintores vuelvan a dejar de pintar pinturas, como los filósofos de filosofar filosofías, para que unos y otros se pongan a pintar y a filosofar las cosas mismas”<sup>225</sup>. Porque “en estos tiempos de triunfalismos falsos, la verdadera resistencia es la que combate por valores que se consideran perdidos”<sup>226</sup>.

Decía Kevin Power que “el código expresionista o neoexpresionista toca un nervio colectivo, corresponde a una serie de actitudes vitales compartidas en la actualidad”<sup>227</sup>. Tanto Marco como Perelló, pertenecen, por derecho propio, a la gran familia de artistas expresionistas que han contribuido a desvelarnos lo oculto, a arropar la Memoria de la humanidad, a turbar nuestra conciencia, marcando una auténtica crónica del desgarramiento existencial. “Una estirpe que atraviesa la historia del arte como un linaje de cumbres de intensidad emocional”<sup>228</sup>, como Goya, Solana o Saura, siempre interesados en ahondar en el lado oscuro existencial, donde crece la ira, la soledad, el desarraigo, la miseria, la desolación. Unos pintores cuya dramática trayectoria se verá influida por las circunstancias hostiles que les rodean. Al fin y al cabo, como señala Calvo Serraller, en el caso del arte español “es quizá el arte realizado más a contracorriente de toda la época moderna, lógica consecuencia de la situación de un país que ha vivido, a su vez, a contratiempo cuando precisamente ha contado más la temporalidad de la Historia. Obligado permanentemente a sobrevivir en medio de lo

---

<sup>224</sup> *Ibíd.*

<sup>225</sup> RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*. Península, Barcelona, 1973, p. 479.

<sup>226</sup> SABATO, Ernesto, *Antes del fin*, Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 181 y 183.

<sup>227</sup> Cit. por RAMBLA ZARAGOZÁ, Wenceslao, *Seis poéticas figurativas en la plástica de Castellón (1955-85)*. Diputación de Castellón, Castellón, 1990, p. 274.

<sup>228</sup> PATIÑO, Antón, “Pasión de la mirada: Juan Barjola”. En PATIÑO, Antón y otros, *Juan Barjola: Colección del artista (1959-1986)*. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1986, p. 23.

excepcional, se ha tenido que expresar a gritos y ha corrido la suerte de los que gritan”<sup>229</sup>.

Vilar señala que “*las razones del arte son las sinrazones del mundo: el daño, el dolor, la violencia, el terror, la muerte o la injusticia, pero también los misterios, lo incomprendible e indecible, como la belleza, el amor, el destino y la felicidad. Esas razones se nos abren y se nos comunican en las obras de arte cada vez que somos capaces de reconocerlas*”<sup>230</sup>. También Barcala apuesta por una práctica artística cercana a los postulados humanistas que “*debería ser aquella en la que hay un verdadero interés por aquello que compete al hombre, un interés que está por encima de la propia práctica. Y muy pocos artistas están dispuestos a, si las circunstancias lo requieren, olvidarse de sí mismos y quemar las naves*”<sup>231</sup>. Marco y Perelló, como ese otro valenciano universal, Juan Luis Vives, que junto con Moro y Erasmo, compusieron el núcleo básico del movimiento humanista en Europa, en el siglo XVI, mantendrán su compromiso personal con los problemas sociales en su vida y en su obra, mostrarán su compromiso con los seres con los que conviven defendiendo su decoro, su decencia, su libertad, como aconsejó Van der Heijden, y lo harán a través del arte, el único ámbito, según Flaubert de “*auténtica libertad*”. Formarán parte de esos artistas “*interiormente dirigidos*” que buscarán, en un momento que los modelos neoliberales, crueles y alienadores están tocando fondo, redimir su entorno, porque el arte, como señala Conejero, siempre redime, “*siempre advierte, aunque sea producto de la “caridad” de los poderosos...*”<sup>232</sup>. Pertenecen a esa comunidad de hombres que está esparcida por el mundo, de la que habló Erasmo o Huizinga, que se arriesgan por la humanidad, de la congregación que lucha por la paz y la palabra, por los marginados y los excluidos, por los alienados, que reivindican el espíritu<sup>233</sup>, como el rebelde de Jünger. Aquel que

---

<sup>229</sup> CALVO SERRALLER, Francisco, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Alianza Forma, Madrid, 1990, p. 81.

<sup>230</sup> VILAR, Gerard, *Las razones del arte*. A. Machado, Madrid, 2005, p. 11.

<sup>231</sup> BARCALA, Juan, “Humanismo y música”. En AA.VV., *Contrastes*. Contrastes culturales, Valencia, diciembre-enero, nº 25, 2003, p. 22.

<sup>232</sup> CONEJERO, Manuel Ángel, “El humanismo perdido, y no re-ganado: El arte como solución de esa entropía”. En AA.VV., *Contrastes*. Contrastes culturales, Valencia, diciembre-enero, nº 25, 2003, p. 17.

<sup>233</sup> HUIZINGA: “*Esparcida por todo el mundo hay una congregación de hombres dispuestos a aceptar lo nuevo, si es bueno; a abandonar lo viejo aquilatado. No están unidos por lemas ni signos. Su comunidad es la vida del espíritu*”. En otro sitio dice que su comunidad está sólo tejida en un anhelo “*de salvación colectiva, acá o allá, ahora o más tarde*”. Por sombrío que sea su Emaús, dijo, ellos no caen ni en el tedio de la vida ni en la desesperación. Si la finitud reside en reconocer el sentido de los límites, puede que aceptar esta soledad forme parte de lo que hay que saber. Verla trascendida quizás sea el único querer o deseo que no quepa en ninguna imagen. En todo caso, la creencia de los humanistas es que nada puede separarlas de su servicio. En él hallaban el sentido de una amistad que recordaba tanto a la filosófica de Epicuro como a la caritas cristiana. En su obra juvenil Erasmo habló de esa misma

resulta peligroso para el inmovilismo que alientan los hijos de la posmodernidad, aquel que se resiste al bestiario de la sociedad tecno-industrial, como el guerrillero schmittiano. Aunque esa resistencia sea dolorosa y desgarradora porque, sobre todo, se dirige al interior de sí mismo.

Cuando, como decía Kapur, la mitad del mundo tiene hambre y la otra siente miedo, cuando el planeta se llena cada día de seres condenados a la nada y que nada tienen que perder, oprimidos, arrojados a un mundo hostil y sin sentido, como los que vemos en el óleo de Marco *“Escarcha”* (nº 46) o en la *“Piedad”* (nº 135) de Perelló. Cuando se ha propugnado un aluvión de anuncios terminales como el *“fin de la realidad”* a manos del simulacro (Baudrillard), el *“fin de la naturaleza”* (Hegel o Moscovici) o *“el fin del hombre”* (de Foucault a Deleuze); cuando algunos de los lacayos del suicida régimen neoliberal como Fukuyama han anunciado el *“fin de la Historia”*, y críticos al servicio del mercado proclaman el *“Fin del Arte”* (...), sólo nos llena de esperanza la actitud de aquellos seres que, como Marco y Perelló, desde la soledad, desde la reflexión continua, la observación de un mundo que camina hacia su autodestrucción a la velocidad de la luz, nos muestran con gran fuerza de comunicación, la vertiente cierta, efectiva, de lo humano, hablándonos, con total sinceridad del hombre y su alma, haciéndonos ver una perspectiva certera de la realidad y proponiéndonos un nuevo proyecto de futuro, abriéndonos a nuevos espacios de sentido, mostrándonos que hay otras posibilidades, otras experiencias, otros vocabularios, otras miradas. Como bien diría Hegel, cada obra de arte *“es esencialmente una pregunta, una interpelación a un pecho que resuena, una llamada a los ánimos y a los espíritus”*<sup>234</sup>.

*“El arte es inmanencia, tanto porque él mismo se presenta como algo ontológicamente existente aquí y ahora, como porque el horizonte utópico que abre es inmanente, es el de la revolución social y no el de Dios”*<sup>235</sup>.

---

congregación. Dijo entonces que estaba formada por *“quienes aman, pregonan, expresan en sus costumbres la verdad, el pudor, la sobriedad, la modestia”*. Que con esas armas lleguen a ser muchos es más bien difícil. Pero sólo si no usan otras pueden aspirar a vivir en *“esa zona espiritual en donde la malicia del tiempo no tiene entrada, ni la mentira curso”*.

<sup>234</sup> VILAR, Gerard, *Las razones del arte*. A. Machado, Madrid, 2005, p. 16.

<sup>235</sup> PERINOLA, Mario, en su libro *La estética del siglo veinte* (A. Machado libros, Madrid, 2001, p. 160) interpreta con estas palabras una de las tesis de Ernst Bloch.



## **LISTADO DE OBRAS.**

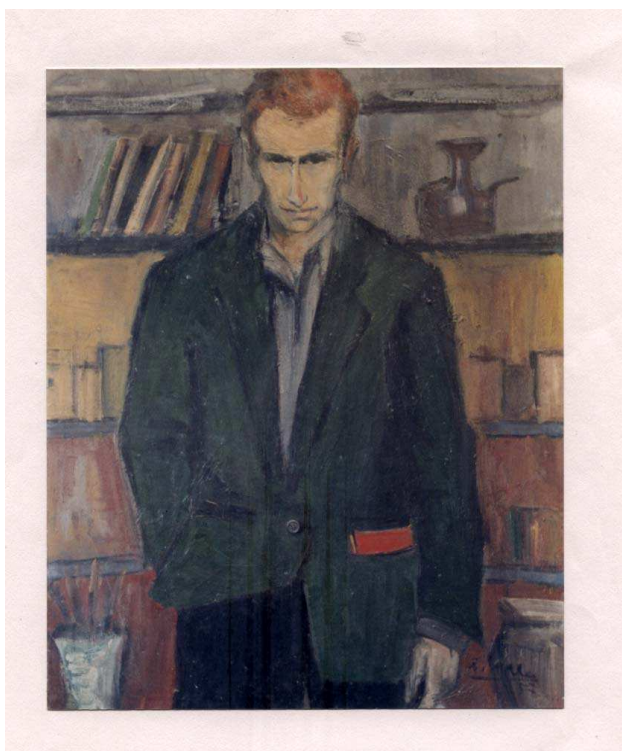


**ANTONIO MARCO MOLES.**

1. Autorretrato. 1955.



2. Autorretrato. 1958.



3. Ramera. Retrato Valencia. 1960.



4. Ramera. 1960.



5. Eusebia, madre y prostituta. 1960.



6. Subalterno. 1961.



7. Víctima. 1961.



8. Hijos mal nutridos. 1962.



9. Guñol. 1962.



10. Barcas varadas. 1962.



11. Divina comedia. 1963.



12. Viejos del Maestrazgo. 1964.



13. Monjes. 1964.



14. Bou en corda. 1964.



15. Almuerzo. 1964.



16. Escarcha. 1964.



17. Piensa. 1964.





18. Toros en Brihuega. 1965.



19. Viñeta "Fiesta Española". 1965.



20. Viñeta "Fiesta Española". 1965.



21. Viñeta “Fiesta Española”. 1965.



22. Tortura. 1966.



23. Maquis. 1966.



24. Aunque se asen. 1966.



25. Fervor y fanatismo. 1966.



26. Monjas. 1967



27. Meditación práctica. 1967.



28. Mi paleta. 1967.



29. Esparteñeras en la sierra de Artana. 1968.



30. A pesar del progreso. 1969.



31. Mascarada. 1969.



32. El hacha del rencor. 1969.



33. La historia está llena de sangre. 1969.



34. Gruta de la ignorancia. 1971.



35. Rutina. 1971.



36. Penitente. 1972.



37. Velatorio. 1972.



38. Lenguas de doble filo. 1972.



39. Frío. 1972.



40. Retrato de Judith Cohen. 1972.



41. La realidad bajo la máscara. 1972.





42. Jornaleros. 1972.



43. Pasatiempo. 1973.



44. España negra. 1974.



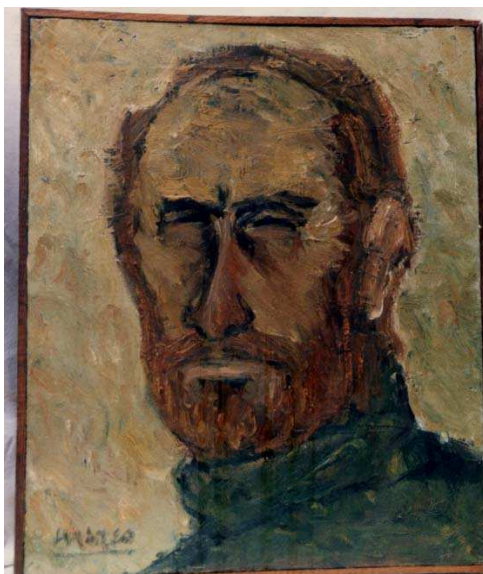
45. Conjunto musical. 1974.



46. Escarcha. 1974.



47. Autorretrato. 1975.



48. Se siente poderosa. 1978.



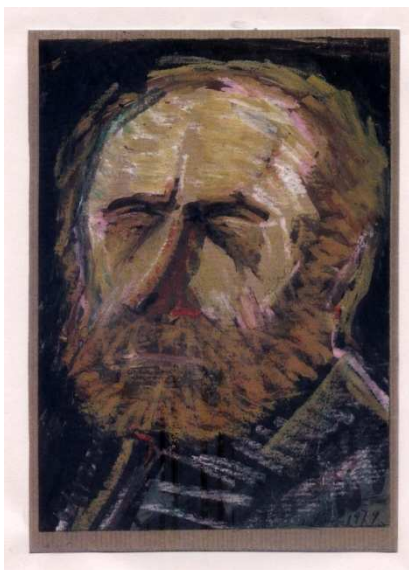
49. Yo lo vivo. 1978.



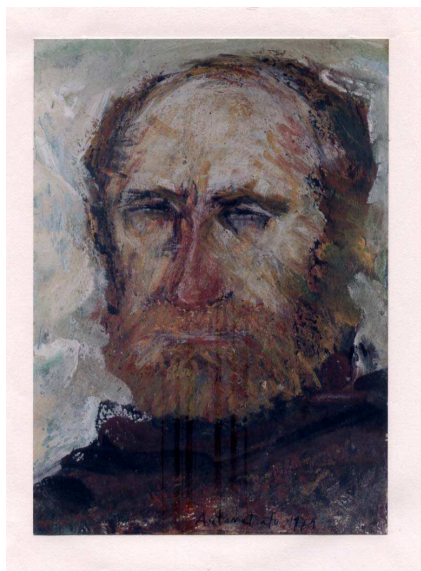
50. Carnaval de la realidad. 1978.



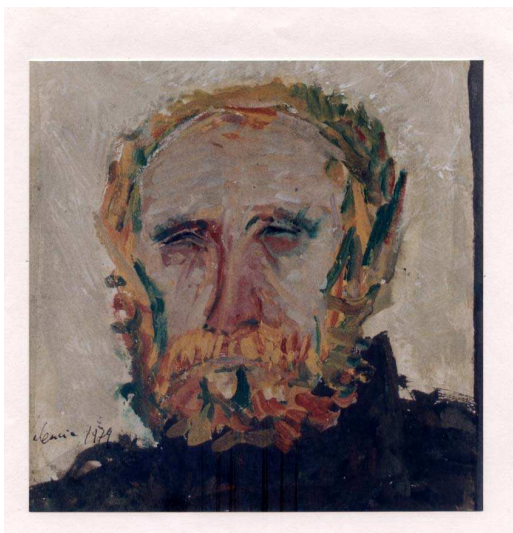
51. Autorretrato. 1979.



52. Autorretrato. 1979



53. Autorretrato. 1979.



54. A las puertas del olvido. 1979.



55. Habéis hecho de mi templo una cueva de ladrones. 1979.



56. Polifemo. 1979.



57. Estocada. 1980.



58. Carga. 1980.

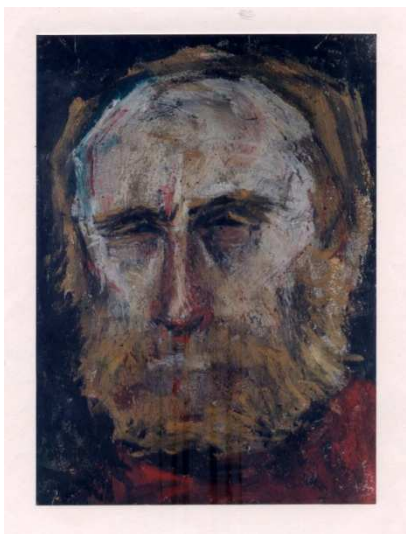


59. El hombre acecha. 1980.





63. Autorretrato. 1980.



64. Nadie puede privarme de tal derecho. 1980.



65. Contra el tiempo y las circunstancias. 1980.





66. Reptiles, insectos, alimañas o bacterias. 1981.



67. Constante de una imagen. 1981.



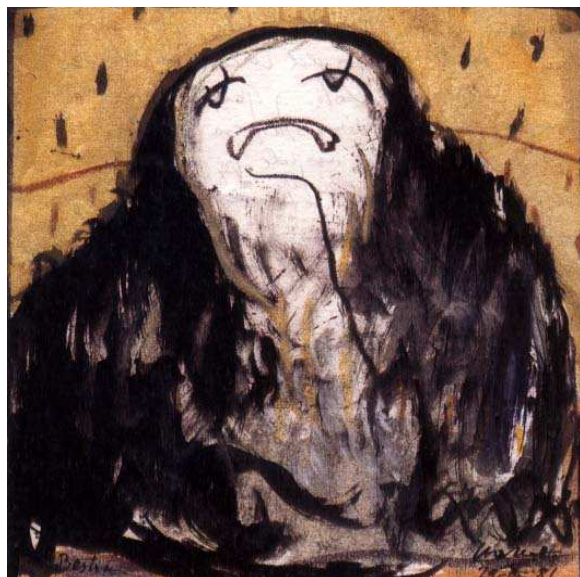
68. Para diversión de la gente. 1981.



69. Bestias ligeramente humanizadas. Indefensa. 1981.



70. Bestias ligeramente humanizadas. Pacífica. 1981.



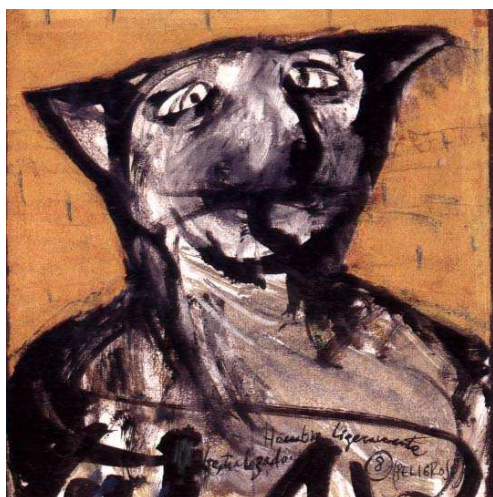
71. Bestias ligeramente humanizadas. Fantástica. 1981.



72. Hombres ligeramente bestializados. Charlatán. 1981.



73. Hombres ligeramente bestializados. Peligroso. 1981.



74. Hombres ligeramente bestializados. Agresivo. 1981.



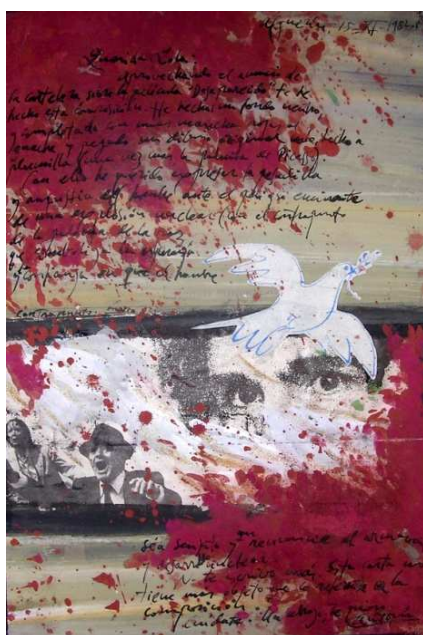
75. Hombres ligeramente bestializados. Ruin. 1981.



76. Hastío. 1982.



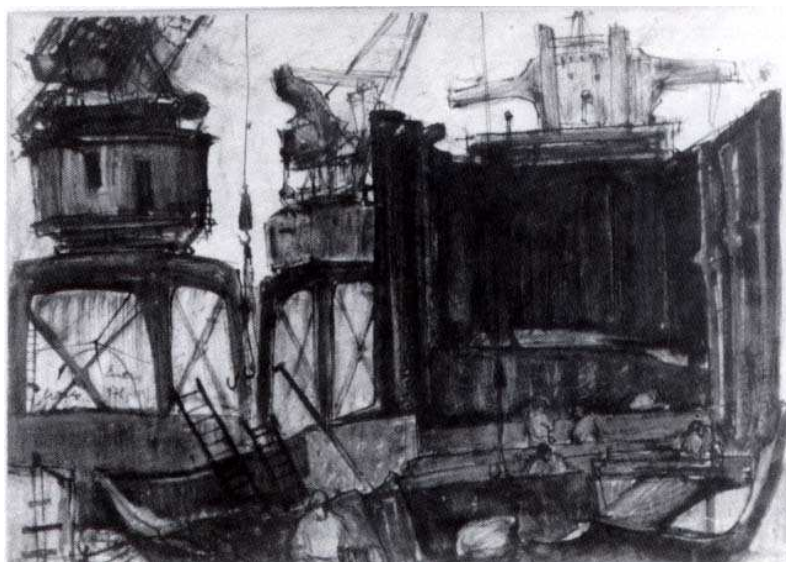
77. Carta a Lola. 1982.



78. Portuarias (Desguace). 1982.



79. Portuarias (Contenedores). 1982.



80. Peonaje (Horas extras). 1982.



81. Saturno suplantado (Detalle). 1982.



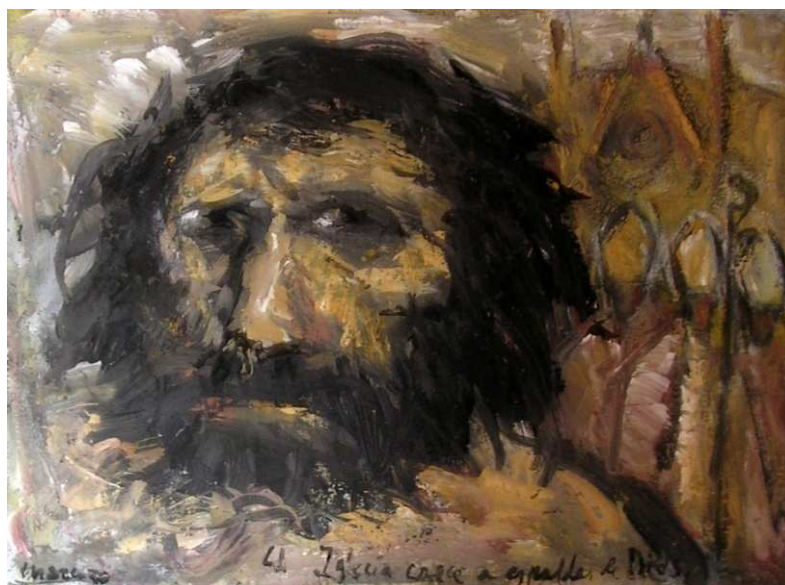
82. ¡Ojos que vieron...y ven! 1982.



83. Tierras del Maestrazgo. 1982.



84. La Iglesia crece a espaldas de Cristo. 1982.



85. Como una piña. 1982.



86. Guardan el tesoro de su castidad. 1982.



87. Espinas y pedrería. 1982.



88. Marginado. 1982.



89. Mosaico ibérico. 1982.





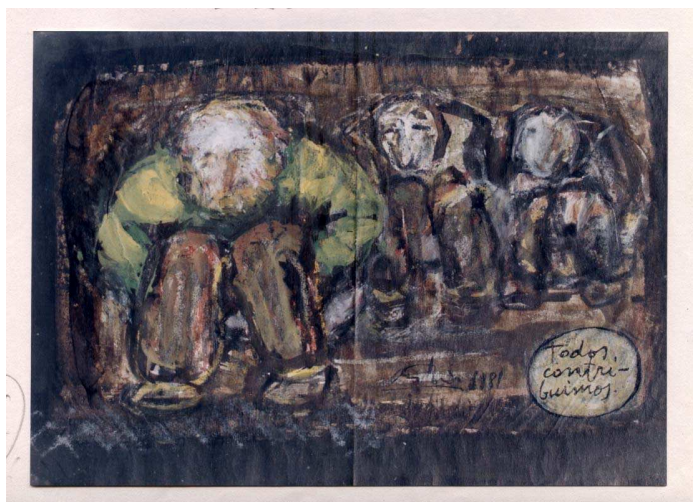
90. Autorretrato. Estado ansioso-colérico-depresivo. 1982.



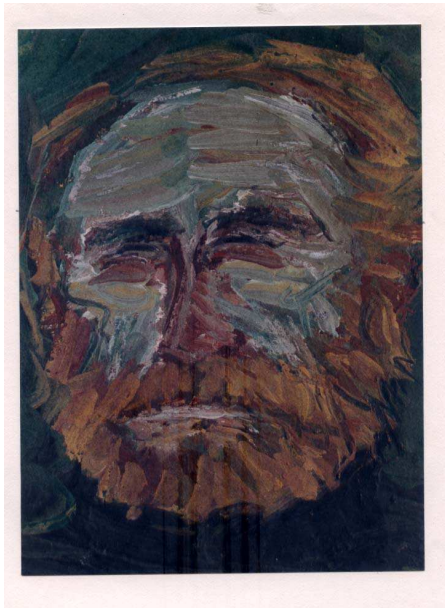
91. El mundo es una inmensa letrina en la cual todos buceamos. 1982.



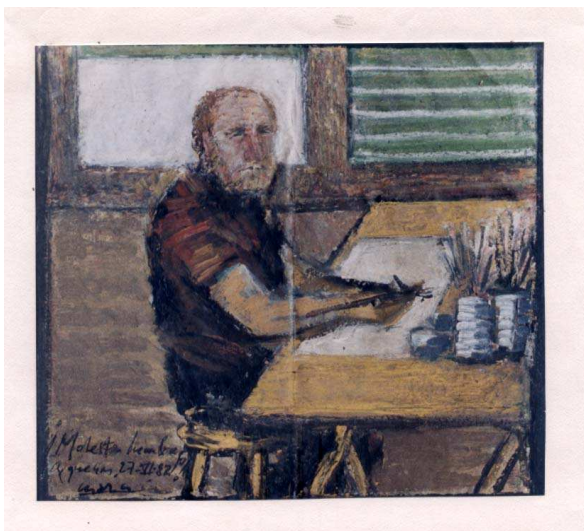
92. Todos contribuimos. 1982.



93. Autorretrato. 1982.



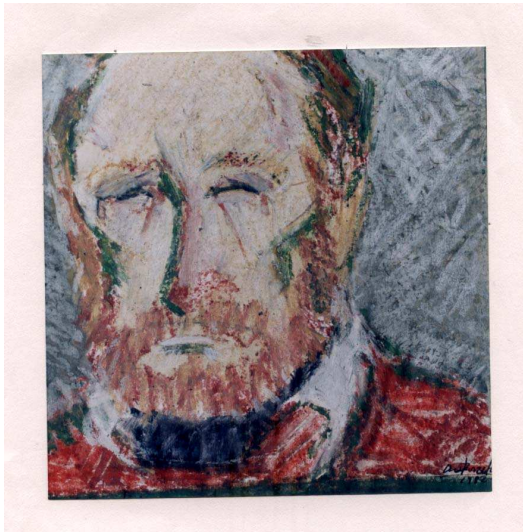
94. Molesto lumbago. 1982.



95. Puede más que yo. 1982.



96. Bonita congestión. 1982.



97. Bestiario. Perros de presa. 1982.



98. Bestiario gansteriano. 1982.



99. Bestiario lucrativo. 1982.



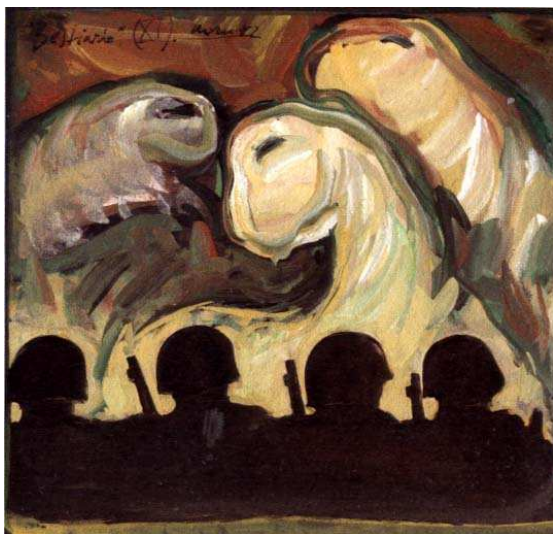
100. Bestias ligeramente humanizadas. Ensimismada. 1982.



101. Bestiario VIII. 1982.



102. Bestiario belicista. 1982.



103. Bestiario belicoso. 1982.



104. Bestiario VII, Bélico. 1982.



105. Bestiario V de Voracidad. 1982.



106. Muñecos de papel. 1982.



107. Calavera. 1982.



108. Monje. 1982.



109. Farsa. 1984.



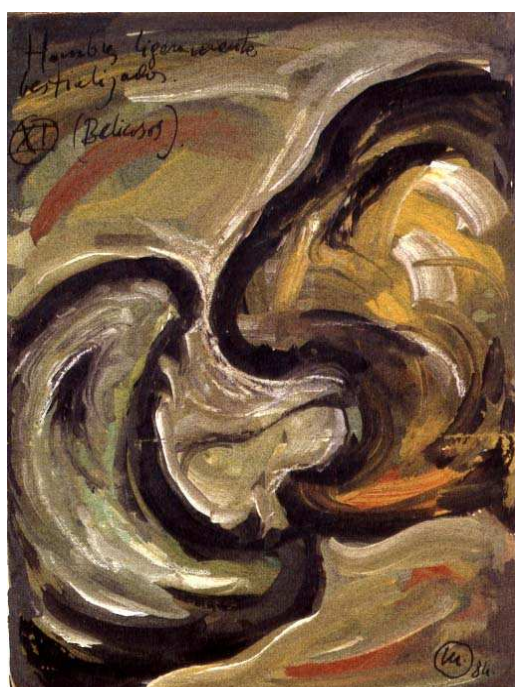
110. No se puede ocultar el sol con la luz de una vela. 1984.



111. A solas ante el destino. 1984.



112. Bestiario. Hombres ligeramente bestializados XI (Belicosos). 1984.





113. Triadoras. 1984.



114. Como algo que presiona y aturde. 1984.



115. Cuadrilla. 1984.



116. Descabello. 1984.



117. El fantasma del miedo. 1984.



118. Bou embolat. 1985.



119. Bou embolat I. 1985.



120. Tapador, 1986.



121. Top less. 1986.



122. Marco pintando en su estudio de Alquerías. 1987.



123. Naturaleza muerta. 1987.



124. Autorretrato. 1987.



125. Autorretrato. 1988.



126. Gran Burdel. 1988.



127. Mascarada. 1988.



128. Hipocresía. 1989.



129. Aún tratándose de máscaras. 1989.



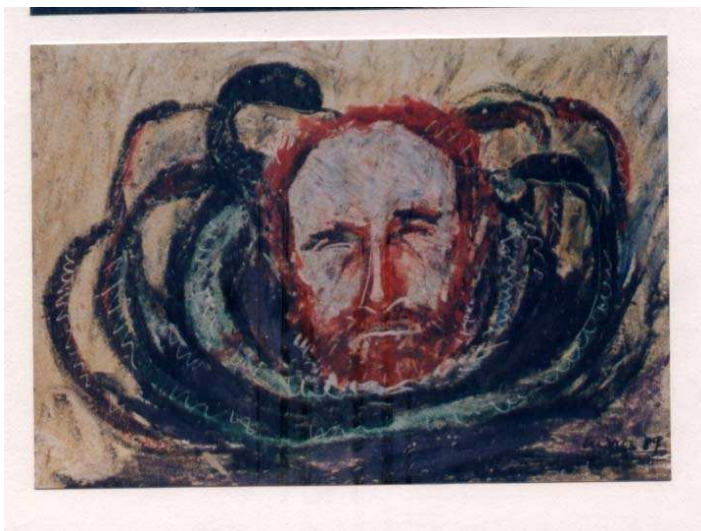
130. De cuervos. 1989.



131. De reptiles. 1989.

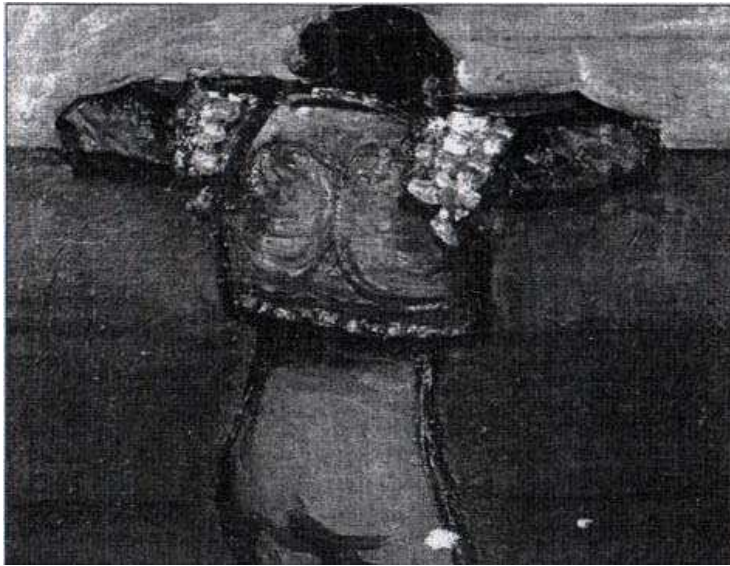


132. De reptiles. 1989.





133. Tarde aciaga. 1990.



134. Bestiario. Vestidos de pingüinos. 1992.



135. Bestiario. Agresividad II. 1992.



136. Naufragio. 1992.



137. Judas Iscariote (Apostolado). 1992.



138. De Reptiles III. 1993.



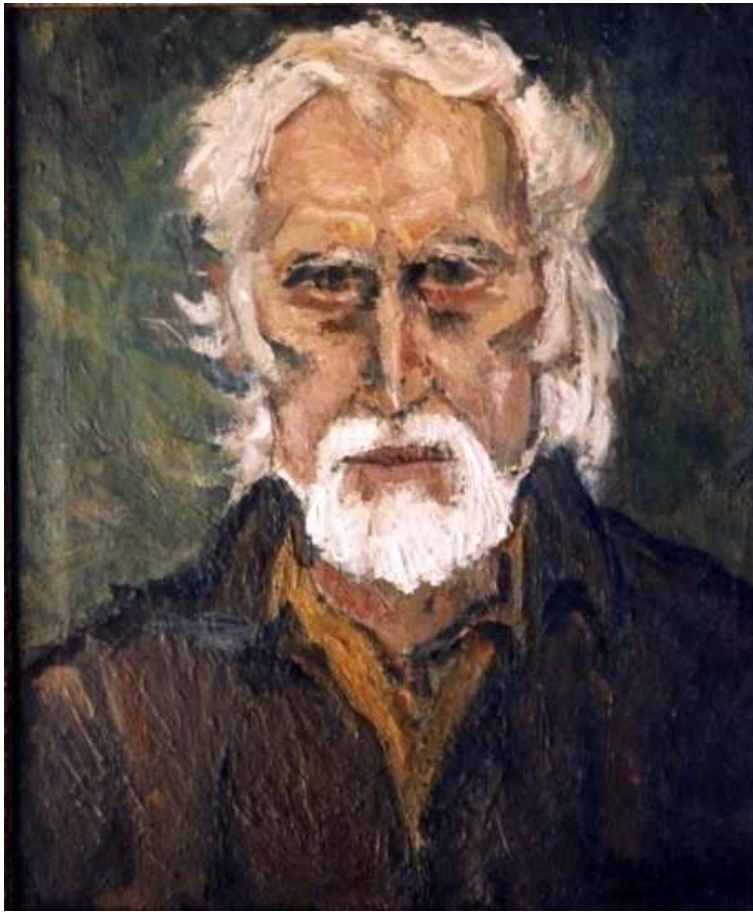
139. De reptiles IV. 1993.



140. De Reptiles. 1993.



141. Perelló La Cruz. 1995.



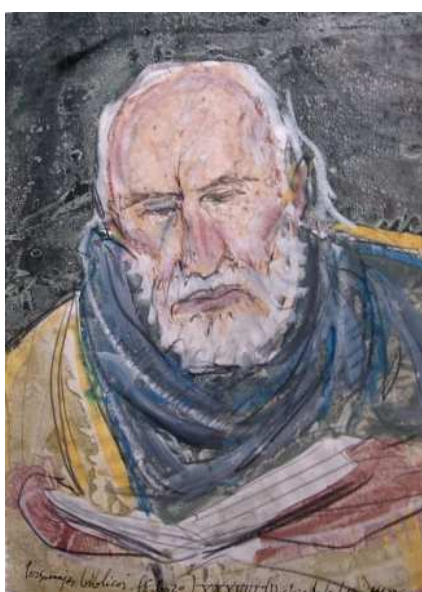
142. Retrato de Perelló La Cruz. 1995.



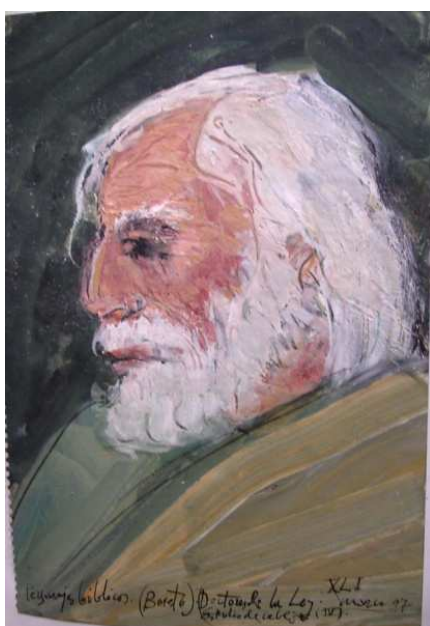
143. Personajes en el desierto (Bosquejos). 1996.



144. Personajes bíblicos. Doctor de la ley. 1997.



145. Personajes bíblicos. Doctor de la ley. 1997.



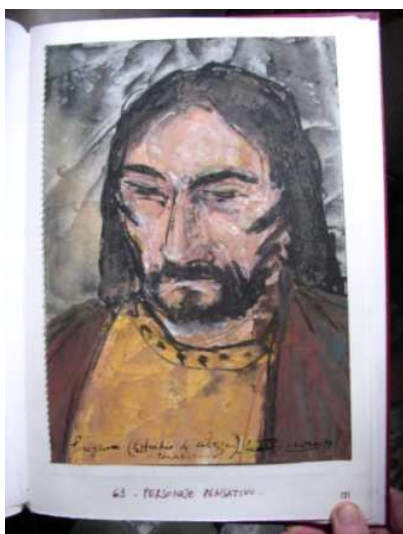
146. Personajes bíblicos (Bosquejos). 1998.



147. Personajes bíblicos (Bosquejos II). 1998.



148. Personajes bíblicos (Bosquejos, Peregrino). 1999.



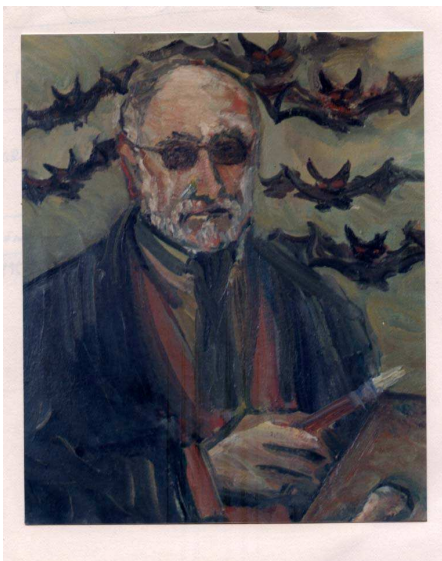
149. El misterio del niño perdido (Detalle). 1999.



150. El misterio del niño perdido (Detalle). 1999.



151. Como ciego sin lazarillo. 1999.



152. Vida fatigosa. 2001.



153. Matador. 2001.



154. La Moda, el espejo de la sociedad. 2001.

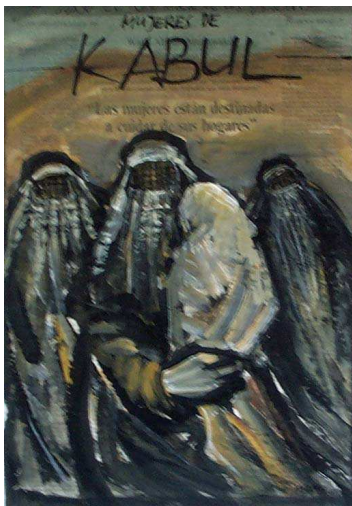




155. Prostituta decadente. 2001.



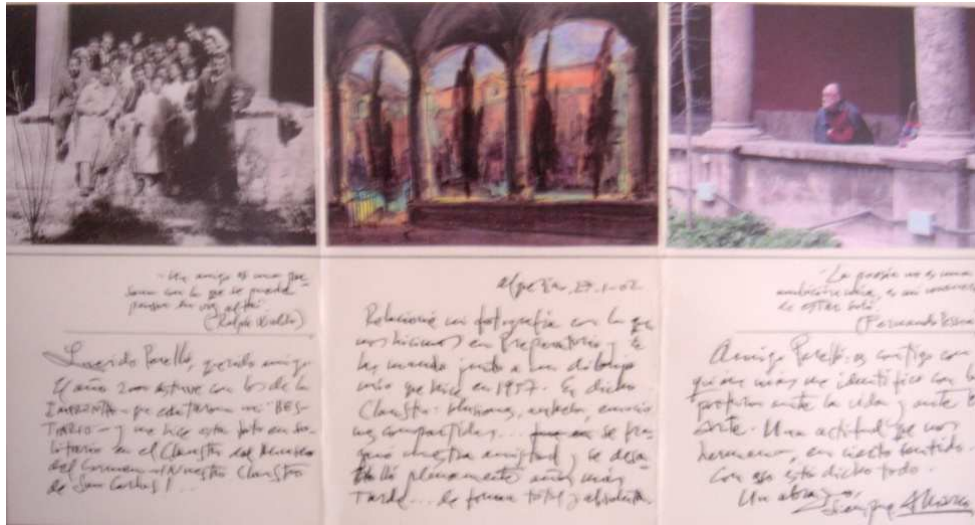
156. Mujeres de Kabul. 2001.



157. Homenaje a Chillida. 2002.



158. Dibujo Claustro BB.AA (carta). 2002.



159. Chapapote. 2002.



160. Máscara natural. 2002.



161. Cipreses. 2003.



162. Verdaderos depredadores. 2003.



163. Repartidor de Butano. 2003.



164. Obreros de desguace. 2003.



165. Un camino sin línea de horizonte. 2003.



166. Desmoronamiento anímico. 2003.



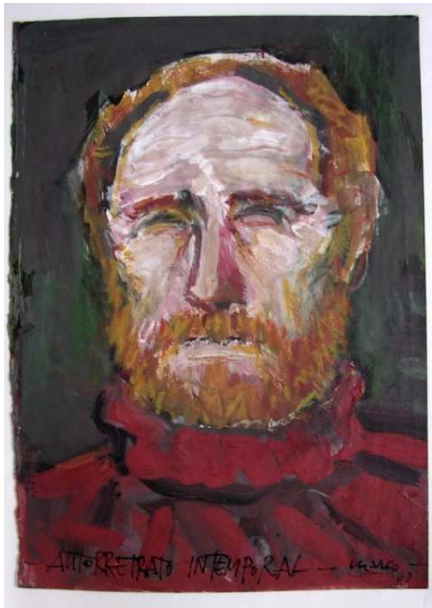
167. El paso del tiempo. 2003.



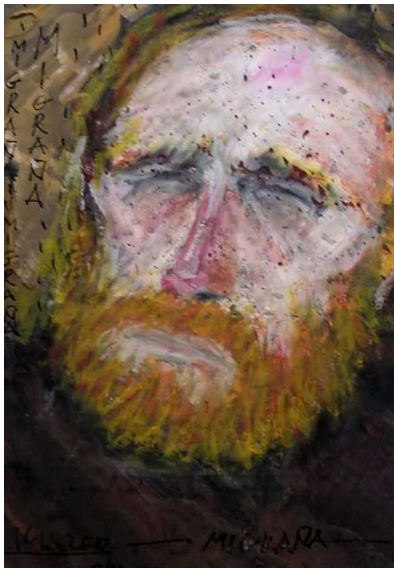
168. Desolación. 2003.



169. Autorretrato intemporal. 2003.



170. Migraña. 2004.



171. Rimel corrido. 2004.



172. Mirada triste. 2004.



173. Sarcástico. 2004.



174. Sufrir y sufrir. 2004.



175. Pérdida de ánimo (viejo). 2004.



176. Angustia o estado depresivo. 2004.



177. Depresión. 2004.





178. Minotauro. 2008.





## VICENTE PERELLÓ LA CRUZ.

1. Descendimiento de la Cruz. Taller plaza de la Bocha. Hacia 1955.



2. Piedad. Hacia 1956.



3. Virgen de la Paz. 1958.



4. Retrato de Sol Giner. Hacia 1958.



5. Vuelo. 1959.



6. Maternidad (Moncada). 1959.



7. El beso de Judas. 1959.



8. San José. 1959.



9. Estudio Opus 10 n° 3 de Chopin. 1959.



10. Figura de piedra artificial. 1959.



11. Cabeza de Cristo (escayola). 1959.



12. Estudio autorretrato. 1961.



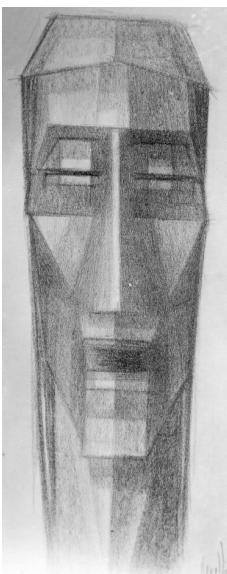
13. Estudio Cristo. 1961.



14. Estudio sobre autorretrato. 1961.



15. Cabeza de Cristo. 1962.



16. El buen samaritano. Hacia 1962.



17. Maternidad (Relieve). Hacia 1962.



18. Beso. 1962.





19. Pareja asomada al infinito, 1962.



20. Beso 2. 1963.



21. Crucifixión. Taller Cabañal. 1964.



22. Exposición Instituto francés (Valencia). 1964.



23. Apostolado (Detalle). 1964.



24. Apostolado. (Dibujo). 1964.



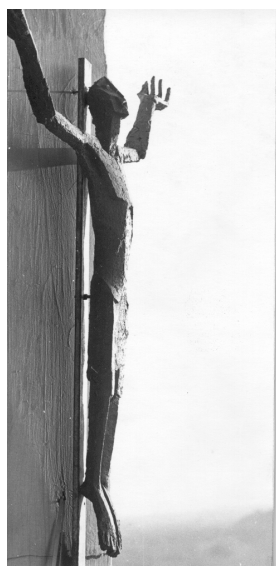
25. Maternidad (Alsasua).1965.



26. Cabeza de Cristo (Hierro). 1966.



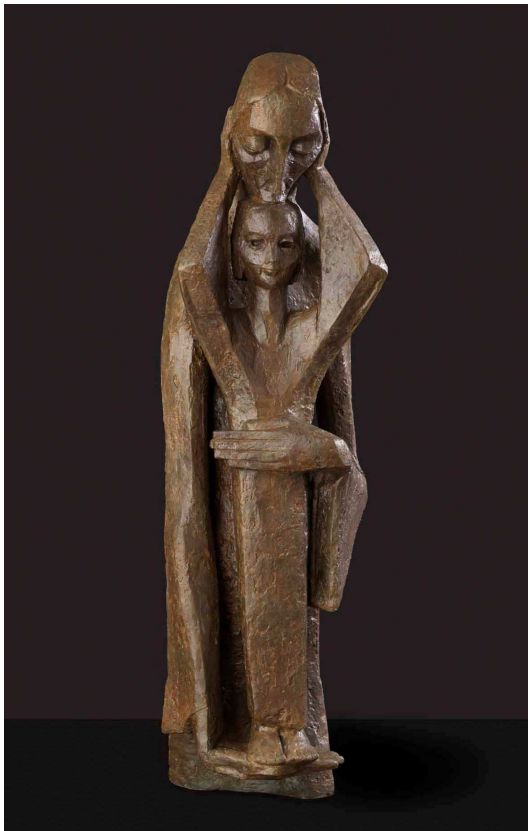
27. Crucifixión (Teruel). 1967.



28. Crucifixión (Moncada). 1968.



29. Ofrenda. 1968.



30. Anunciación. 1970.



31. Estudio (Cheste). 1970.



32. Resurrección. Relieve. Hacia 1970.



33. Cabeza. Hacia 1970.



34. Resurrección. 1970.



35. Resurrección II. 1972.



36. Transfiguración. Hacia 1973.



37. Maternidad. 1974.



38. Maternidad II. 1975.



39. Maternidad III. Hacia 1975.



40. Maternidad IV. Oferente. Hacia 1975.



41. Maternidad V. Busto. Hacia 1975.





42. Homenaje a Yehudi Menuhin. 1976.



43. Pareja de campesinos. 1977.



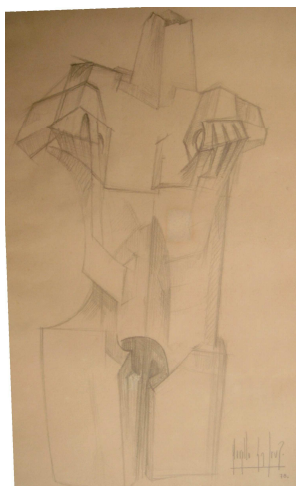
44. El grito a la libertad. 1977.



45. Diálogo. 1978.



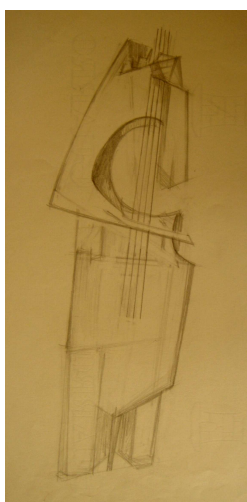
46. Preludio (Pianista). 1978.



47. Contrabajo gonzalesco. 1978.



48. Contrabajo esquemático. 1978.



49. Prostitutas. 1979.



50. Prostituta. 1979.



51. Contrabajos'80. 1980.



52. Contrabajo'82. 1982.



53. Contrabajo'82 II. 1982.



54. Ludwig Streicher. 1982.



55. Pequeño pianista. 1982.



56. Pequeño chelista. Hacia 1983.



57. Pequeño violinista. Hacia 1983.



58. Homenaje a Pau Casals. Hacia 1983.



59. Estudio Homenaje a Pau Casals. 1984.



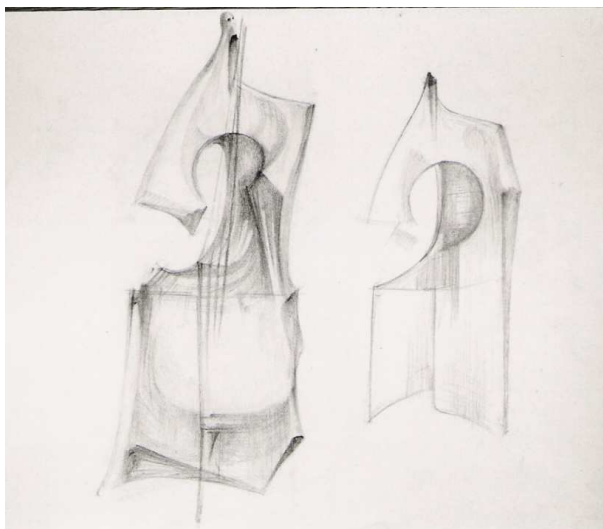
60. Estudio Homenaje a Pau Casals. 1984.



61. Pequeña cabeza de Pau Casals. 1985.



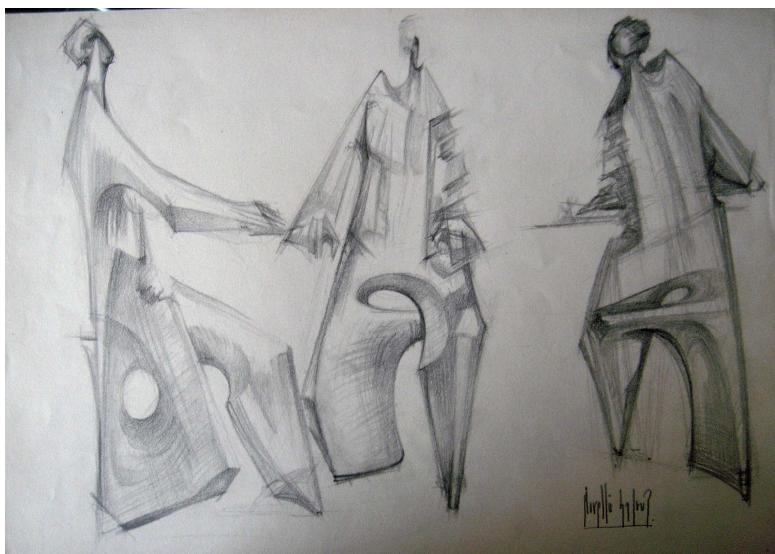
62. Variaciones sobre un tema de chello. Hacia 1985.



63. Estudio para un Rubinstein. 1985.



64. Rubinstein a tres. 1985.





65. Grito a la libertad. 1985.



66. Grito a la libertad (Dibujo). 1985.



67. Homenaje a Rubinstein. 1986.



68. Réquiem. 1986.



69. Estudio cabeza I. 1986.



70. Estudio cabeza II. 1986.



71. Estudio cabeza IV. 1987.



72. Homenaje a Jacqueline Du Pré. 1987.



73. Estudio J. Du Pré. 1987.



74. Estudio Cabeza IV. 1987.



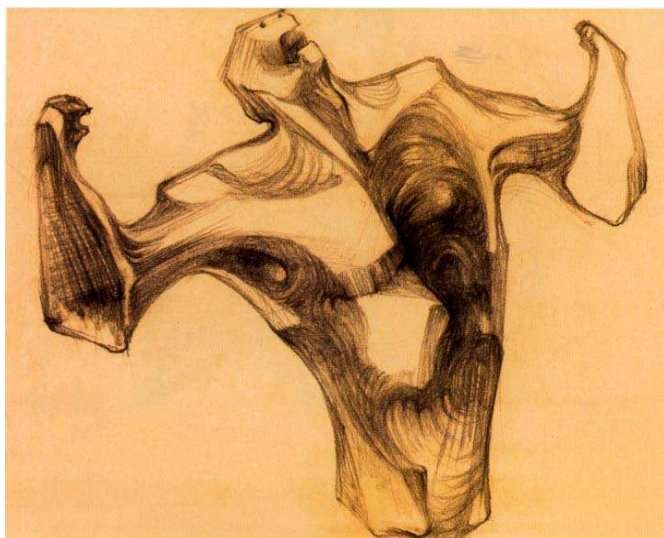
75. Estudio Cabeza VII. 1987.



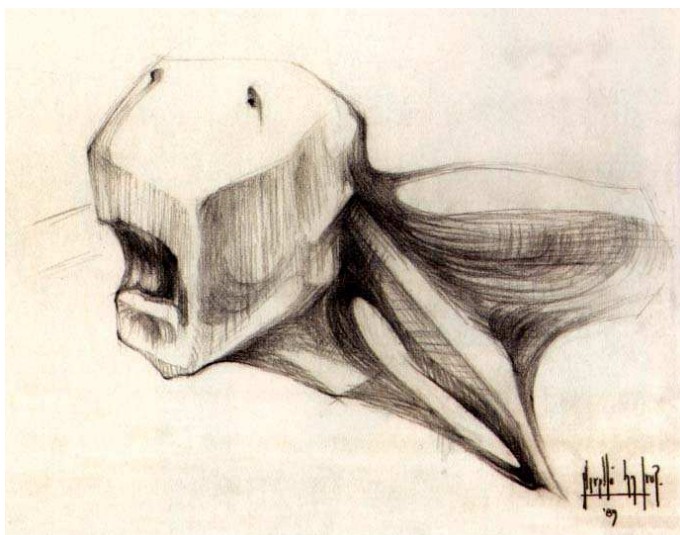
76. Descarnadura. 1989.



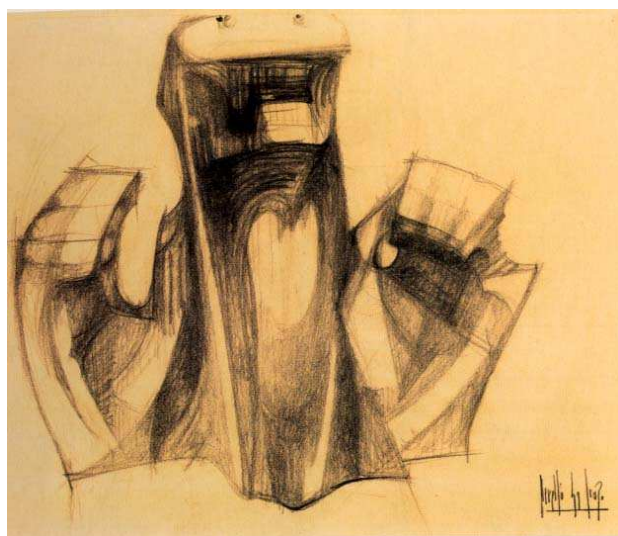
77. Momento incontenido. 1989.



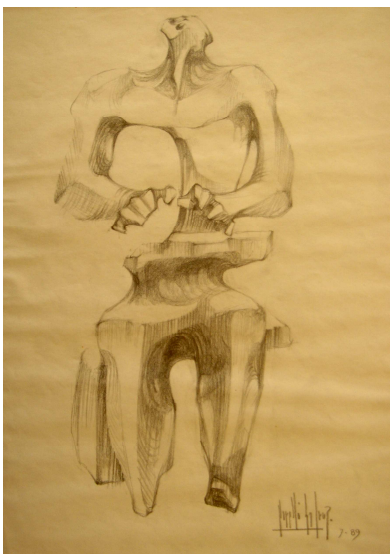
78. Cabeza metamórfica 1. 1989.



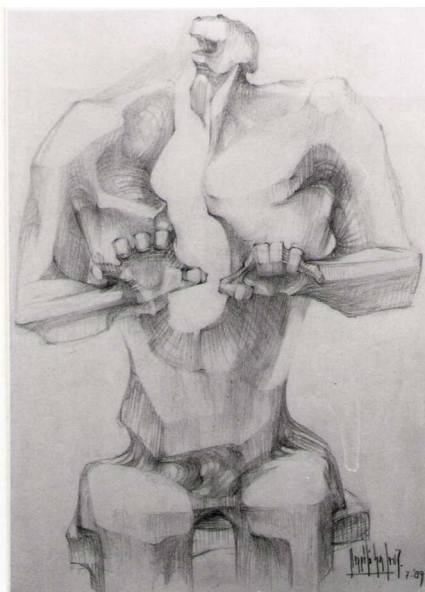
79. Cabeza suplicante. 1989.



80. Metamorfosis. 1989.



81. Estudios pianísticos *tempo forte*. 1989.



82. Pianista. 1989.



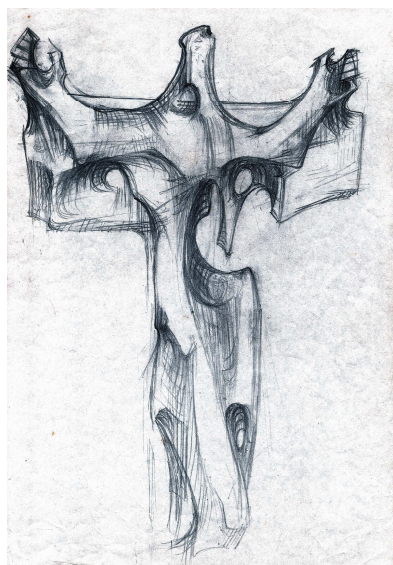
83. Violines esquemáticos. Hacia 1989.



84. Evocación (Preludio soñado). 1989.



85. Crucifixión. Estudio para una palabra. 1989.

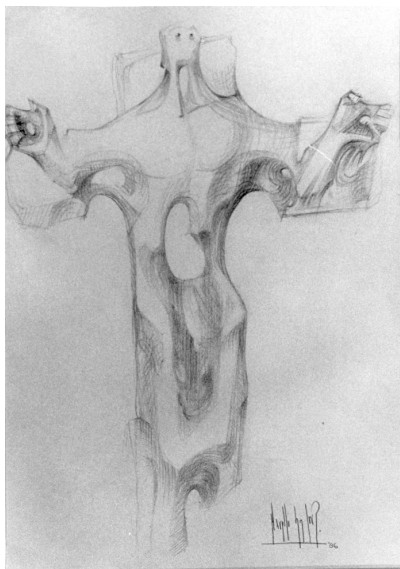




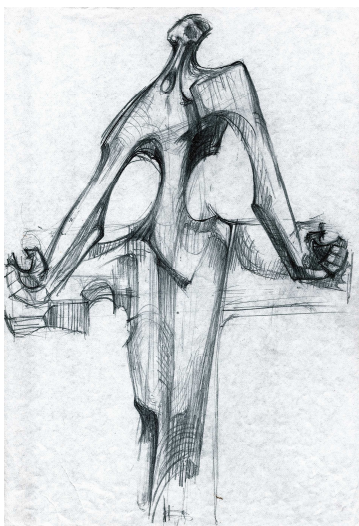
86. Súplica (Dibujo). 1989.



87. Crucifixión (Dibujo). 1989.



88. Estudio para una palabra III. 1989.



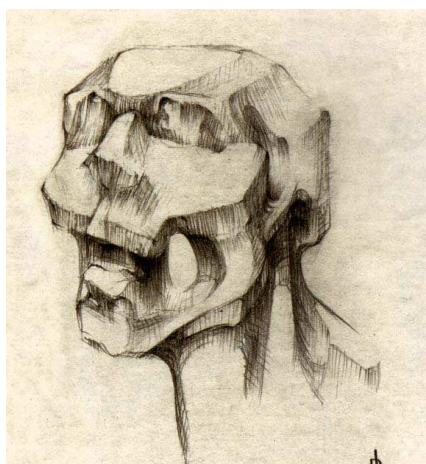
89. Invocación. 1989.



90. Estudio para una palabra. 1989.



91. 02-09-89 (Dibujo). 1989.



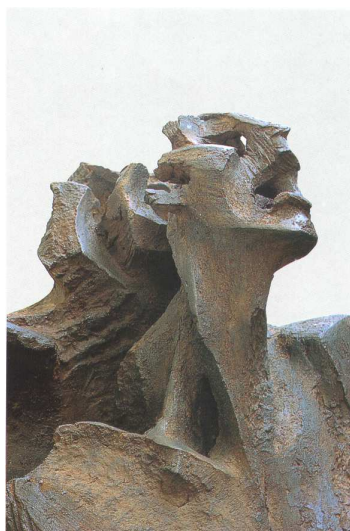
92. Torso ingrávido. 1989.



93. Perdónales porque no saben lo que hacen. 1990.



94. Tengo sed. 1990.



95. Hoy estarás conmigo en el paraíso. 1990.



96. Grito, estudio para una palabra (Cabeza gres 51x28x35). 1991.



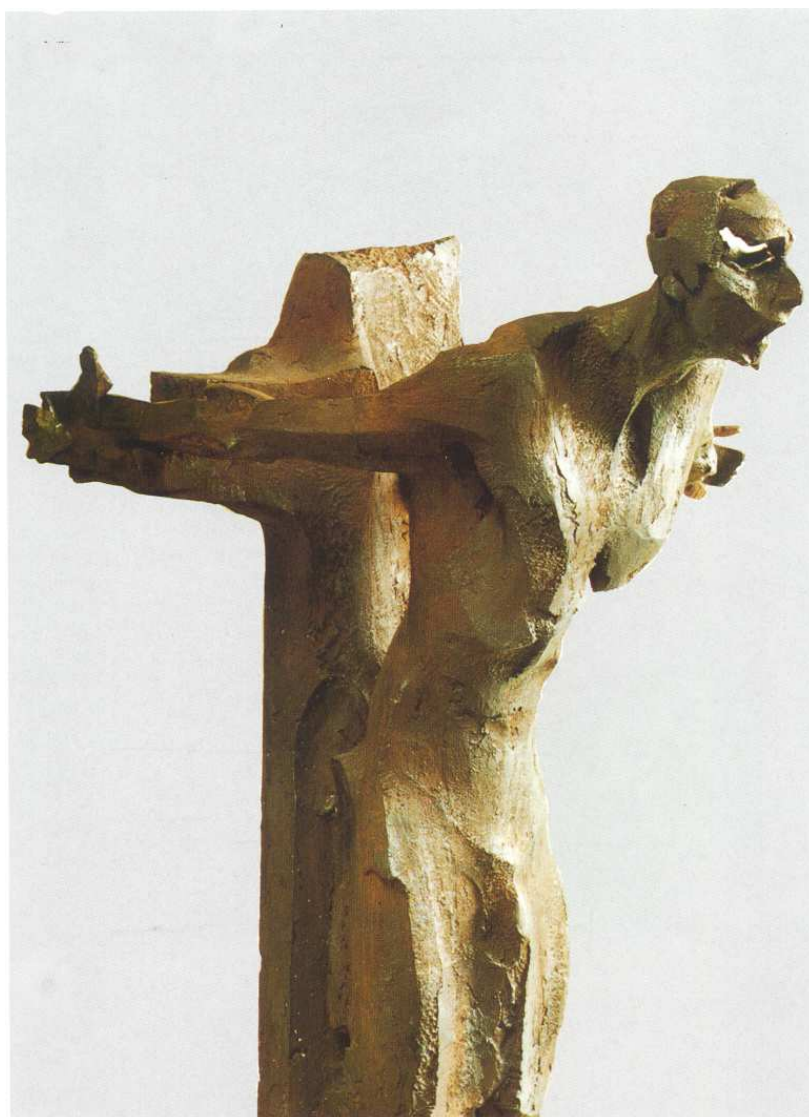
97. Estudio Cabeza VI. 1991.



98. Estudio cabeza X. 1991.



99. Madre he ahí a tu hijo. 1991.



100. ¿Por qué me has abandonado? 1991.



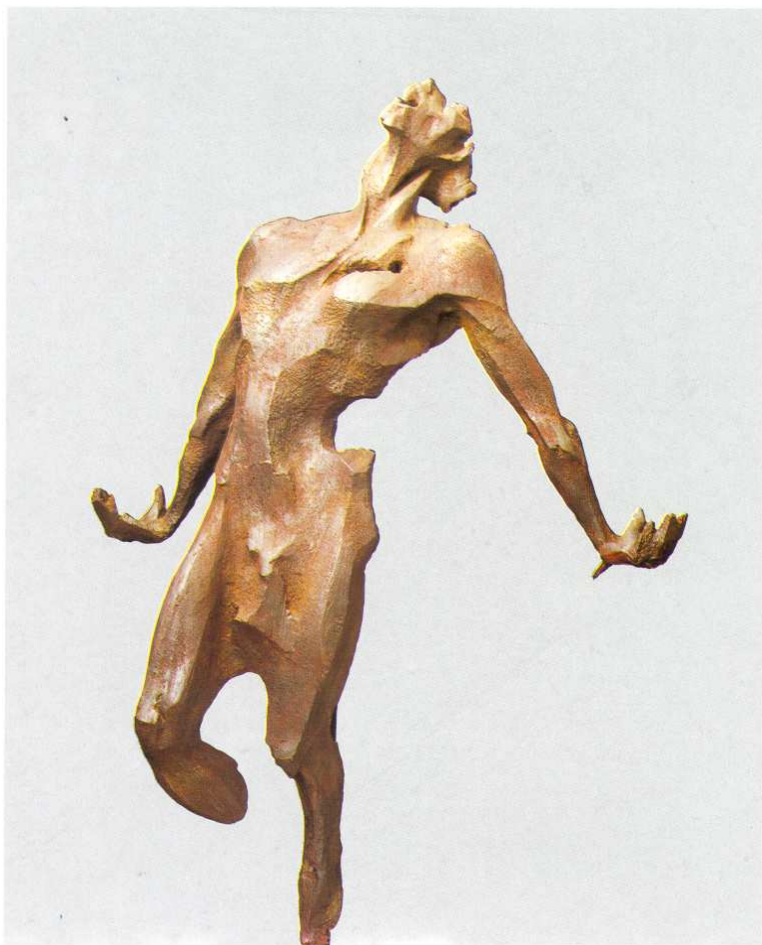
101. Todo está consumado. 1991.



102. En tus manos encomiendo mi espíritu. 1992.



103. En tus manos encomiendo mi espíritu II. 1992.



104. Partita para violín. 1993.



105. Partita para violín (Concertino). 1994.



106. Pequeña cabeza de Rubinstein. 1994.





107. Cuarteto de cuerda. Música callada. 1994.



108. Esbozo para un quinteto. 1994.



109. Apunte para un quinteto. 1994.



110. Suite para una vida interrumpida I. 1995.



111. Suite para una vida interrumpida II. 1995.



112. Suite para una vida interrumpida III. 1995.



113. Estudios sobre Dupré. 1995.



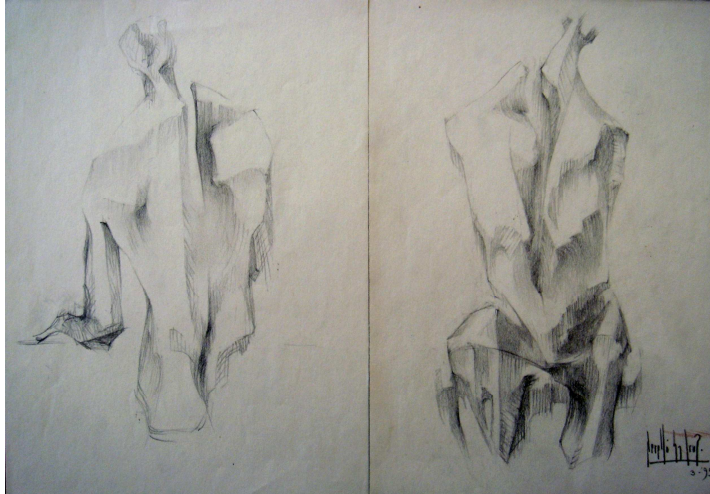
114. Andante Spianato. 1995.



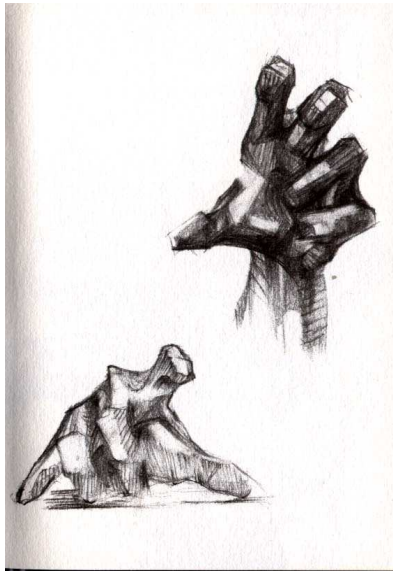
115. Variaciones pianísticas 1 y 2. 1995.



116. Variaciones pianísticas 1 y 2. 1995.



117. Manos para un pianista. 1995.



118. Beso (Dibujo). 1995.



119. Beso III. 1995.



120. Beso IV. 1996.



121. Cuarteto de música nocturna. 1996.



122. Invención para cuerdas 2. 1996.



123. Rubato in memoriam Jacqueline Du Pré. 1997.



124. Sor Isabel de Villena. 1998.



125. Perelló La Cruz trabajando en Sor Isabel (taller de Chiva). 1998.



126. Berenguer de Entenza. 1998.



127. Réquiem. 1999.





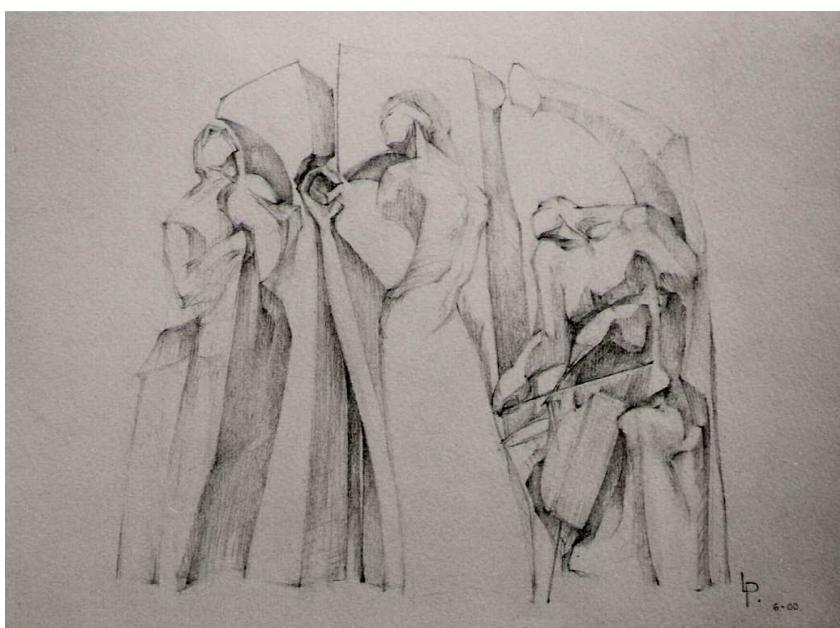
128. Suite para contrabajo nº 3. 2000.



129. Suite para contrabajo nº 4. 2000.



130. Trío de cuerdas. 2000.



131. Trío de cuerdas con piano. 2000.



132. Tríptico. 2001.



133. Dúo de violines. 2002.



134. Trío de cuerdas. 2003.



135. Piedad (descendimiento). 2003.



136. Piedad. Espero. 2005.



137. Piedad II. 2005.



138. Piedad III. 2005.



139. Sobre la violencia. Estudio "Piedad". 2005.



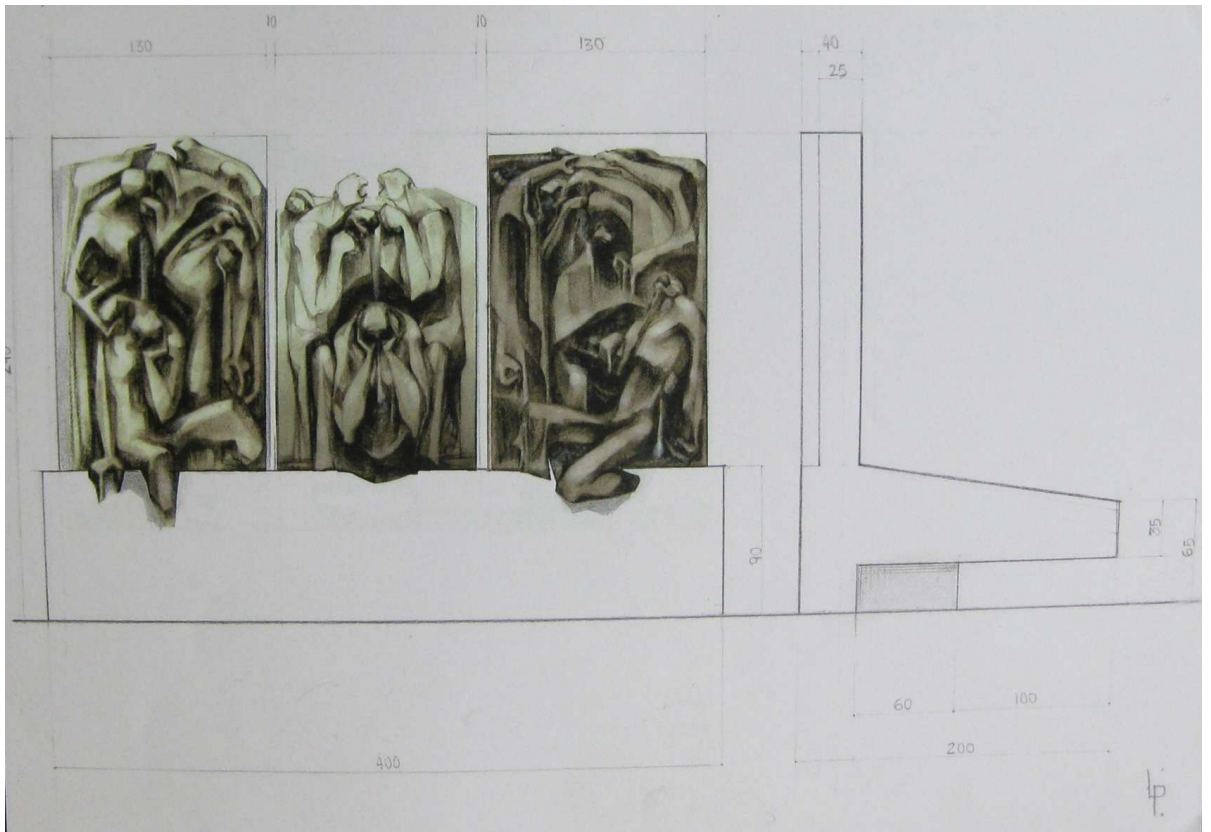
140. Sobre la violencia (Estudio "Choque"). 2005.



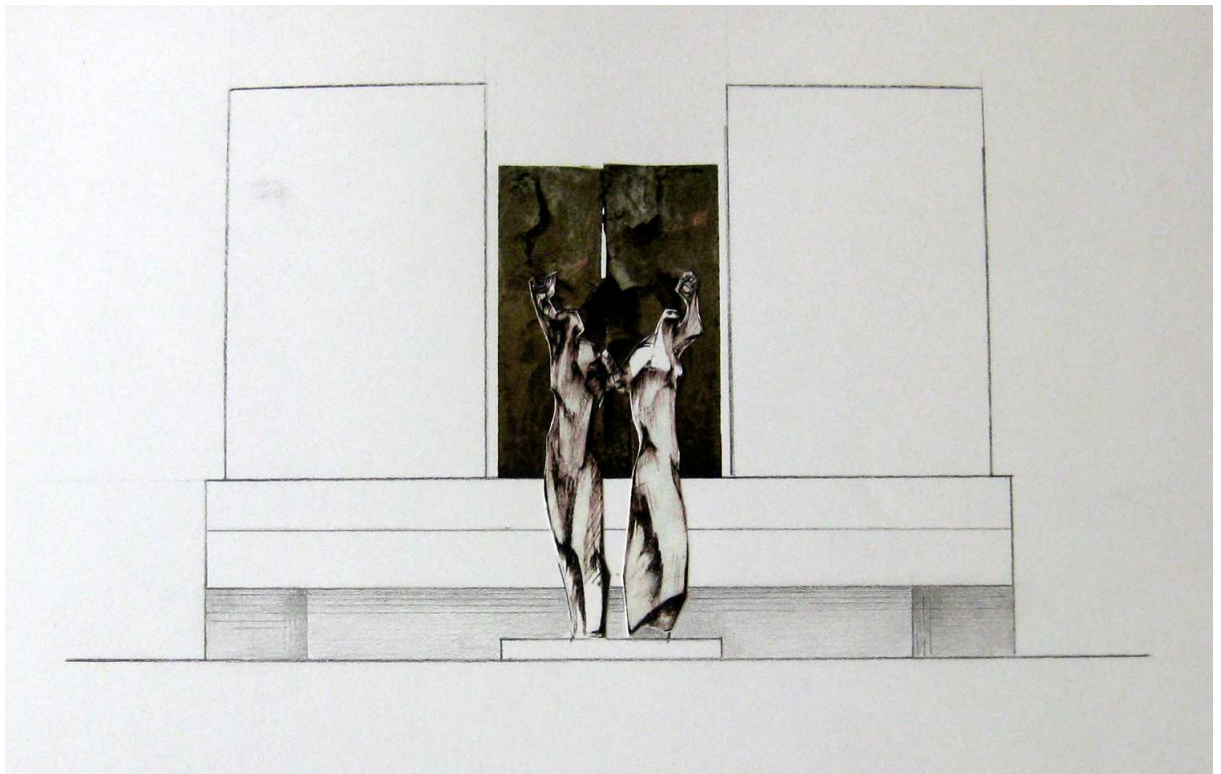
141. Sobre la violencia (Estudio "Choque" 2). 2005.



142. Sobre la violencia. Tríptico 11-M. 2005.



143. Sobre la violencia. Proyecto monumento 11-M (parte trasera). 2005.



144. Sobre la violencia (detalle panel izquierdo). 2005.



145. Sobre la violencia (detalle panel izquierdo). 2005.



146. Sobre la violencia (Estudio detalle panel derecho). 2005.



147. Sobre la violencia (Estudio “Deposición”). 2005.



148. Sobre la violencia (paneles derecho e izquierdo). 2005.



149. Sobre la violencia (Estudio panel izquierdo). 2005.





150. Sobre la violencia (Boceto panel central). 2005.



151. Sobre la violencia (Estudio panel central). 2005.



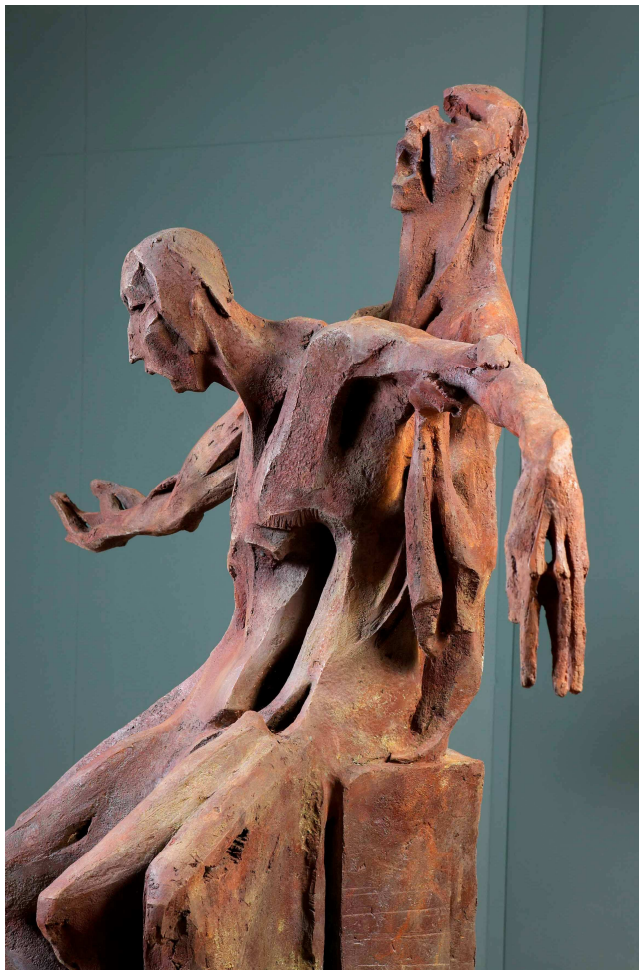
152. Sobre la violencia. Estudio. 2005.



153. Piedad IV. 2006.



154. Piedad ( Y después...). 2006.



155. Piedad V. 2007.



156. Variaciones sobre Casals. 2007.



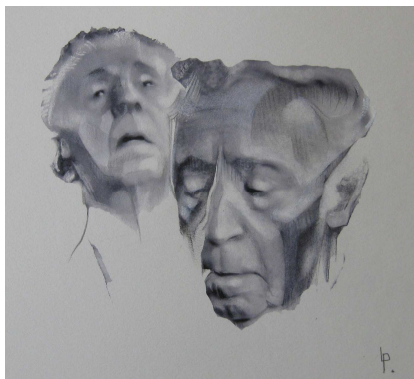
157. Variaciones sobre Casals II. 2007.



158. Variaciones sobre Rubinstein 1. 2007.



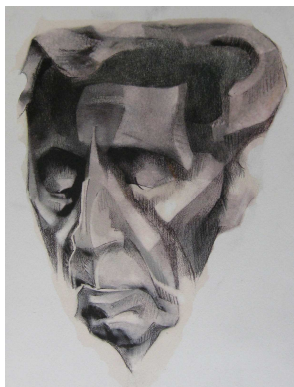
159. Variaciones sobre Rubinstein 2. 2007.



160. Variaciones sobre Rubinstein 3. 2007.



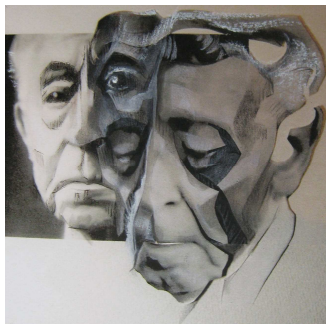
161. Variaciones sobre Rubinstein 4. 2007.



162. Variaciones sobre Rubinstein 5. 2007.



163. Variaciones sobre Rubinstein 6. 2007.



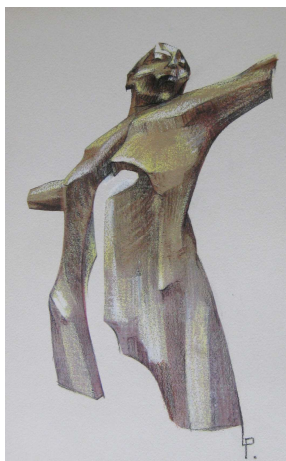
164. Variaciones sobre Rubinstein 7. 2007.



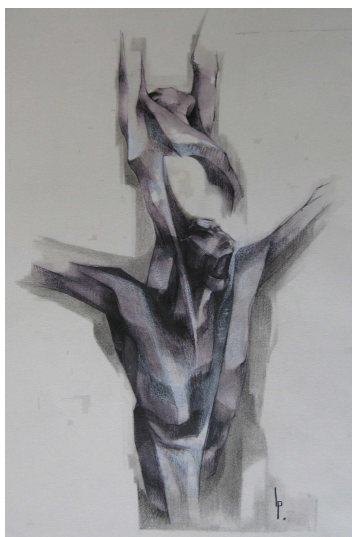
165. Variaciones sobre Rubinstein 8. 2007.



166. Crucifixión. 2007.



167. Tránsito. 2007.



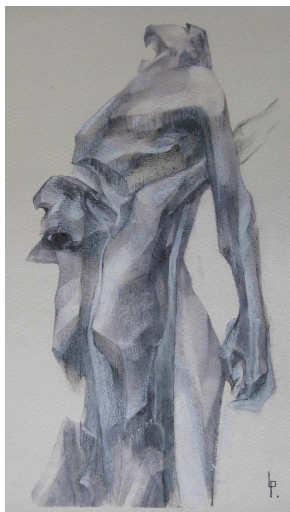
168. Tránsito 2. 2007.



169. Tránsito 3. 2007.



170. Tránsito 4. 2007.



171. Tránsito 5. 2007.



172. Tránsito 6. 2007.



173. Dualidad. 2007.



174. Dualidad. 2007.

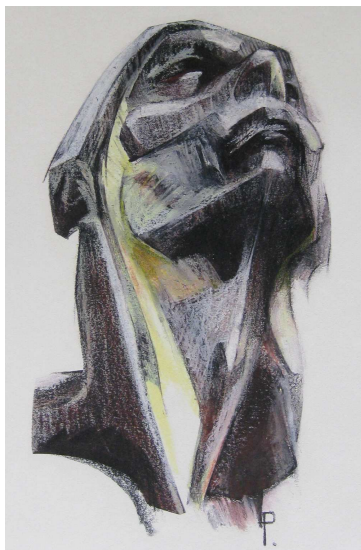




175. Dualidad. 2007.



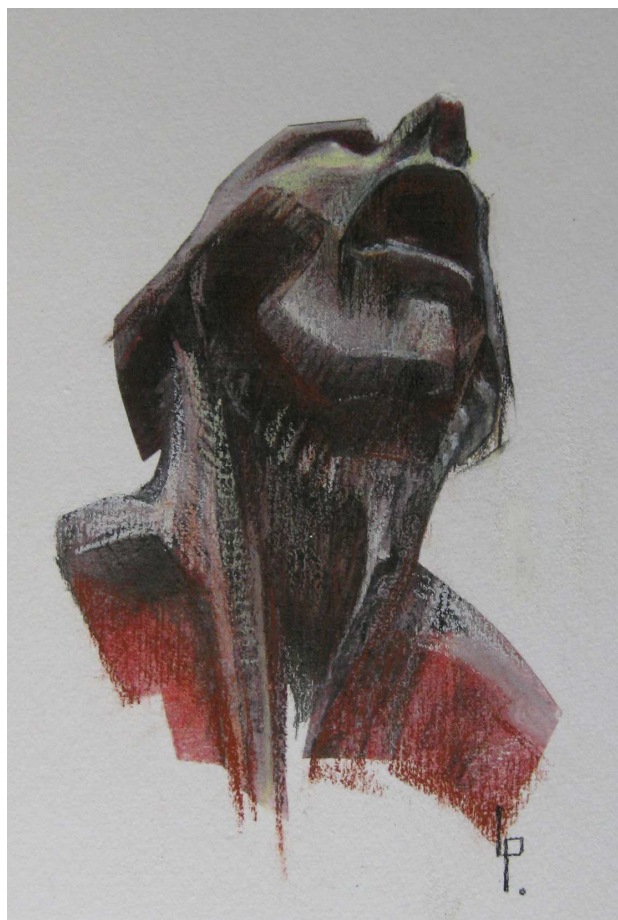
176. Dualidad. 2007.



177. Dualidad. 2007.



178. Autorretrato. 2007.



## **BIOGRAFÍAS.**



**1. ANTONIO MARCO MOLES (1929, Alquerías del Niño Perdido (Castellón)).**



1953-58. Estudios en la Escuela Superior de BB.AA. de San Carlos de Valencia.

1955. Beca del Patronato Escolar.

1957. Primer premio del Círculo de Bellas Artes de Valencia.

1959. Pensión de la Diputación de Valencia.

1962. Premio VIII Salón de Otoño del Ateneo de Valencia y el accésit Premio del VIII Salón de Otoño de Pintura del Ateneo Mercantil.

1964. Primera exposición individual en Valencia, en el Ateneo Mercantil.

1973. Premio Bypsa de Pintura. Desde esa fecha, no concursará en otros premios o concursos, permaneciendo retirado en su estudio de Alquerías.

Exposiciones individuales en: Sala Mateu, Centro de Estudios Norteamericanos, Ateneo Mercantil, Galería Estil, Niké, Galanis, El Ensanche (Valencia), Vayreda, Sarrió (Barcelona), Quatre Cantons (Burriana), D'Art-4 (Villarreal), Cànem (Castellón), Vichy (Francia), Palma de Mallorca, Ginebra (Suiza), también en Gandía o Almazora entre otros lugares. En los últimos años destaca la entrañable muestra antológica que le dedica el Ayuntamiento de Nules de diciembre de 2007 a enero de 2008 (*"A. Marco y Perelló La Cruz. La expresión existencial"*), en la que comparte espacio con su gran amigo Vicente Perelló. La obra de ambos también pudo verse en la

concatedral de Santa María de Castellón en 2008 y 2009, con motivo de la muestra “*La luz de las imágenes*”.

Exposiciones colectivas en: Ayuntamiento de Valencia, con el nombre de “*75 años de pintura Valenciana. 1901-1975*” (1976); Museo de BB. AA. de Castellón: “*80 Años de Arte Castellonense*”( 1980); Museo de BB.AA. San Pío V de Valencia: “*Artistas Castellonenses*” (1982); Centre Municipal de Cultura Antonio Maura de Castellón: “*I Mostra de Pintura Castellonença*” y “*I Bienal de Pintura de la Diputación de Castellón*” (1984); Sala Parpalló: “*Pensionados de Paisaje*” de la Diputación de Valencia (1986); Reales Atarazanas de Valencia: “*Exposición homenaje a la Sala Mateu*” (1998)

Se conserva obra suya en el Ateneo Mercantil, Ayuntamiento y Diputación Provincial de Valencia, en la Caja Rural de Alquerías de Niño Perdido (Ciclo de dieciséis cuadros sobre la recolección de la naranja) y en la iglesia de la localidad, además de en numerosas colecciones privadas en España, Andorra, Holanda, Suiza, Inglaterra, Dinamarca y Francia, entre otros países.



**Marco con algunos compañeros de promoción y profesorado. Valencia 1958.**

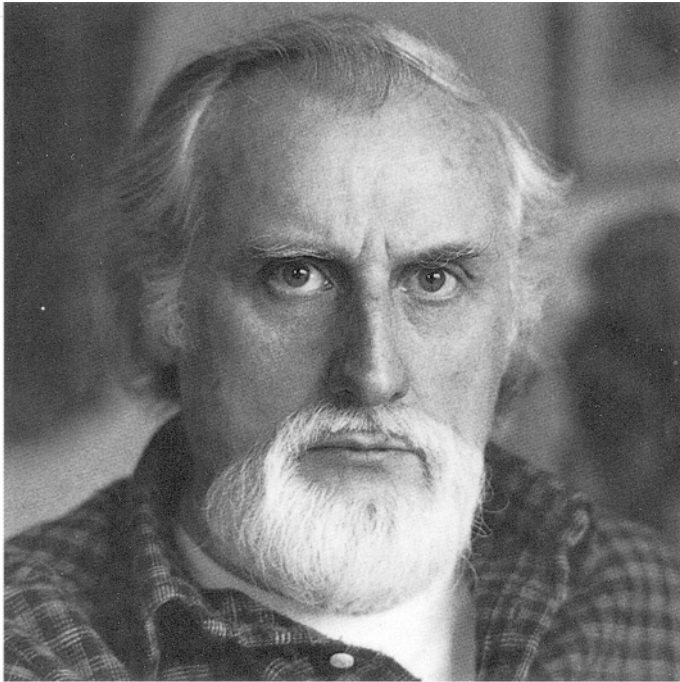


**Retrato con Marco. Alquerías, 1999.**





## 2. VICENTE PERELLÓ LA CRUZ (Valencia 1933-2008).



1953-1958. Estudios completos de escultura y profesorado de dibujo en la Escuela Superior de BB.AA. de San Carlos de Valencia, obteniendo su licenciatura en 1982.

1956 y 1957. Primera medalla en el XV Salón Universitario y medalla de oro en el IV Salón de Arte Benimar de Valencia, así como el premio honorífico “Senyera” del Ayuntamiento de Valencia.

1961. Pensionado de escultura por la Diputación Provincial de Valencia. Pensionado en París por el Gobierno francés, ampliando estudios en la Academie de la Grande Chaumier.

1966-67. Participa en la primera y segunda exposición de Escultura Mediterránea de Alicante y en el 1º Certamen Nacional de Escultura del Palacio del Retiro de Madrid.

1968. Exposición Nacional de Escultura de Bellas Artes.

A finales de los sesenta dejará de concursar en premios o concursos y se alejará de los circuitos comerciales.

Exposiciones individuales en: Instituto Francés de Valencia, galería de arte Tedesco (París), Seminario Metropolitano de Montcada (Valencia), Galería D’Art 4 de Villarreal (Castellón), Sala de exposiciones del Ayuntamiento de Alacuás (Valencia), Galería del Palau de Valencia, Casa de la Cultura de Chiva (Valencia) (“*Las siete palabras*”. 1994), Museo de Historia y Caja Rural de Nules (Castellón) (2004), Casa de

la Cultura de Nules (*“Marco-Perelló. La expresión existencial”*. 2007-2008), Catedral de Segorbe, etc.

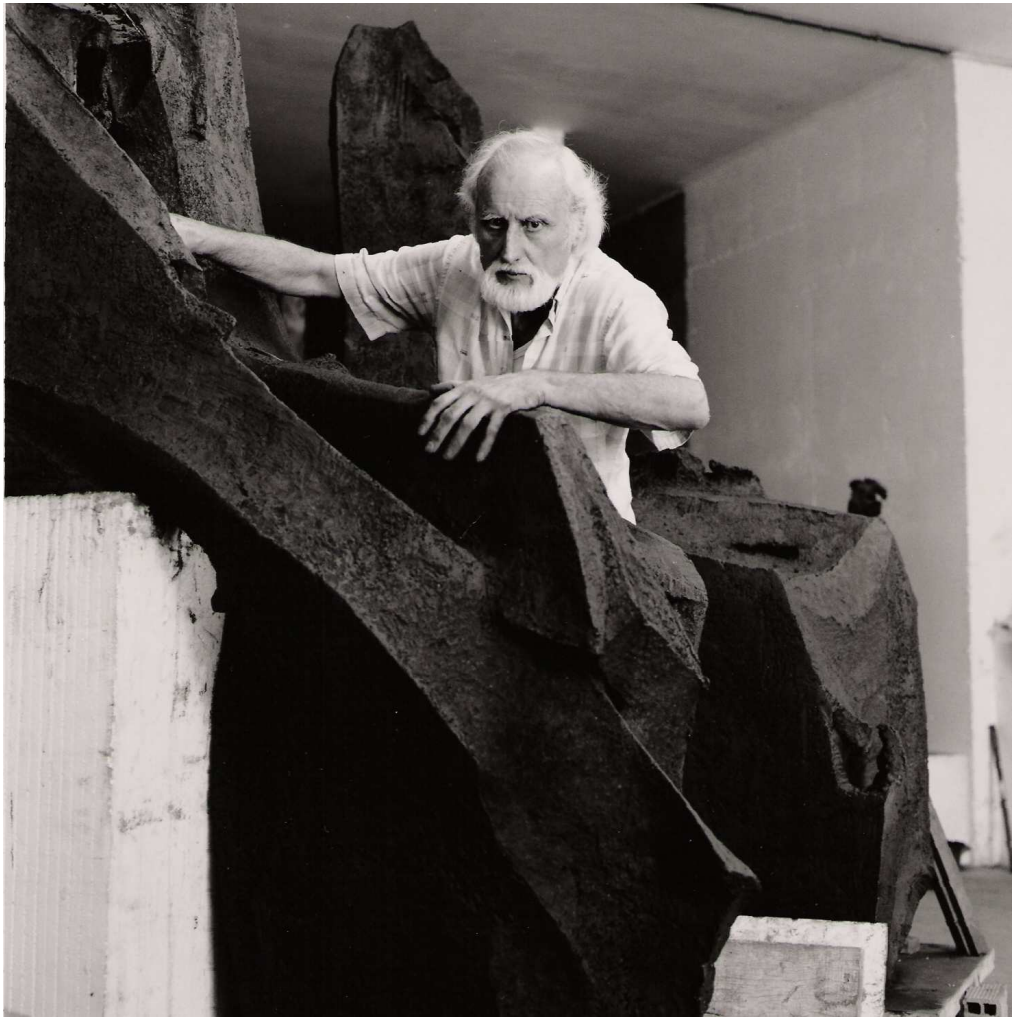
Exposiciones colectivas en: Castillo de Peñíscola (Castellón), Museo Nacional de Cerámica “González Martí” de Valencia, Casa de Valencia en Madrid, Real Casa de la Moneda (Madrid) (*“2/3 Dimensiones”*. 2006), Catedral de Castellón (*“La luz de las imágenes”*. 2008-2009), etc.

Tiene obra en diversas iglesias y colecciones particulares de Teruel, Segorbe, Montcada, París, Valencia, Linares, Barcelona, etc. También en diversos espacios públicos: Landau – Pfalz (Alemania), Alsasua (Navarra), Alboraiá (Valencia), Nules (Castellón), Chiva (Valencia), Ceutí (Murcia), así como en el Museo de Medallística “Enrique Giner” de Nules.

Ha ejercido labor docente en diversos centros de enseñanza: Instituto Laboral de Alsasua (Navarra), Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Teruel, Instituto de Enseñanza Media de Montcada (Valencia) y Universidad Laboral de Cheste (Valencia), y tiene el título de Hijo Adoptivo de la ciudad de Nules. Ha realizado la medalla que conmemora el décimo aniversario del Museo de Medallística “Enrique Giner” de Nules.



**Marco y Perelló con sus compañeros de promoción. Valencia, 1957.**



**Perelló La Cruz en su estudio de Chiva. 1998.**



**Perelló y Marco con su amigo el escultor Enric Mestre. 2001.**



**Perelló y Marco. 2004.**

## **BIBLIOGRAFÍA.**



## **Bibliografía general:**

- AA.V.V., *Historia del País Valenciano*. Planeta, Barcelona, 1980.
- AA.VV., *Historia del Arte ilustrada Sopena*. Ramón Sopena, Barcelona, 1982.
- AA.VV., *Valencia* (colección “Tierras de España”). Noguer. Madrid, 1985.
- AA.VV., *Arte y funcionalidad*. Universidad Politécnica de Valencia y AVCA, Valencia, 2002.
- AA. VV., *Historia de un arte. El dibujo*. Carrogio, Ginebra, 1979.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *Panorama del nuevo arte español*. Guadarrama, Madrid, 1966.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *Posibilidad e imposibilidad del arte*. Fernando Torres, Valencia, 1973.
- AGUILERA CERNI, Vicente (Director), *Diccionario de Arte moderno*. Fernando Torres, Valencia, 1979.
- AGUILERA CERNI, Vicente (Director), *Historia del arte valenciano*. Consorci d'Editors valencians S.A., Valencia, 1988.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *Iniciación al arte español de la postguerra*. Península, Barcelona, 1970.
- AGUILERA CERNI, Vicente y otros, *El arte en la sociedad contemporánea*. Fernando Torres, Valencia, 1974.
- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*. Albatros, Valencia, 1999.
- AINAUD, Juan y otros: *La pintura informalista a través de los críticos*. Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1961.
- ALBET, Montserrat, *La música contemporánea*. Salvat Editores, Barcelona, 1973.
- ÁLVAREZ VIDORRETA, Fernando y otros, *Historia de los estilos*. CEAC, Barcelona, 1984.
- AMORÓS BLASCO, Lorena, *El abismo de la mirada: ruptura y muerte con la identidad pasada desde la práctica del autorretrato contemporáneo*. Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, Alicante, 2005.
- ARACIL, Alfredo y RODRÍGUEZ, Delfín, *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*. Istmo, Madrid, 1983.
- AREÁN, Carlos, *Treinta años de arte español*. Guadarrama, Madrid, 1972.

- AREÁN, Carlos, *La pintura expresionista en España*. Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1983.
- ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno: 1770-1970*. Fernando Torres, Valencia, 1975.
- ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno*. Akal, Madrid, 1991.
- ARNALDO, Javier y otros, *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2003.
- ARNAU, Joaquín y otros, *La gran música, paso a paso. Joaquín Rodrigo*. Polygram, Madrid, 1994.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza, Madrid, 1999.
- ARISTÓTELES, *Acerca del alma*. Calvo Martínez. Biblioteca Clásica. Gredos, Madrid, 1978.
- ARTAUD, Antonin, *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de Dios*, Fundamentos, Madrid, 1999.
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*. Retórica, Buenos Aires, 2002.
- AZARA, Pedro, *El ojo y la sombra*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- AZCÁRATE, José M<sup>a</sup> de, *Panorama del arte español del siglo XX*. UNED, Madrid, 1978.
- AZCÁRATE, José M<sup>a</sup> de, PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A., *Historia del Arte*. Anaya, Madrid, 1987.
- AZNAR ALMAZÁN, Sagrario y otros, *La memoria pública*. UNED, Madrid, 2003.
- AZNAR, ALMAZÁN, Sagrario y otros, *Actas del X Congreso del CEHA*. UNED, Madrid, 1994.
- AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, *El arte de acción*. Nerea. Hondarribia (Guipúzcoa), 2000.
- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*. Fondo de Cultura económica, México, 1975.
- BAHR, Hermann, *Expresionismo*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1998.
- BECKETT, Samuel, *Obra poética completa*. Poesía Hiperión, Madrid, 2000.
- BERENGUER PALAU, Lorenzo, *Artistas valencianos contemporáneos*. Archival, Valencia, 1998.
- BERGAMÍN, José, *La música callada del toreo*. Turner, Madrid, 1981.
- BERLÍN, I., *Karl Marx*. Alianza, Madrid, 1973.



- BEUTLER, Ernst y otros, *Goethe. Textos de homenaje. 1749-1949*. Ed. Gráfica Panamericana. México D.F., 1949.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel y otros, *El arte valenciano en la década de los ochenta*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1993.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel, “Escultura”, *Historia del Arte Valenciano*, Vol. 6 (“El siglo XX hasta la guerra del 36”). Consorci d’Editors Valencians, Valencia, 1986.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*. RBA Ed., Barcelona, 2005.
- BOROVICH, Beatriz, *Los caminos de Borges*. Lumen, Buenos Aires, 1999.
- BOZAL, Valeriano, *Modernos y posmodernos*. Historia 16, Madrid, 2000.
- BOZAL, Valeriano. *El tiempo del estupor*. Siruela, Madrid, 2004.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel, *La escultura valenciana en la segunda república*. Valencia, Ajuntament de Valencia, 1988.
- BOZAL, Valeriano, *Pintores y escultores españoles del siglo XX*. Espasa Calpe, Madrid, 1992.
- BOZAL, Valeriano, *Goya y el gusto moderno*. Alianza, Madrid, 1994.
- BOZAL, Valeriano, *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*”. Espasa Calpe, Madrid, 1995.
- BOZAL, Valeriano y otros, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I y II. Antonio Machado Libros, colección “La Balsa de la medusa”. Madrid, 2004.
- BOZAL, Valeriano y otros, *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*. Universidad Pública de Navarra, Pamplona, 2006.
  
- BRUNO, Giordano, *Mundo, magia, memoria*. Taurus, Madrid, 1987.
- CAILLOIS, Roger, *El hombre y lo sagrado*. Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *España, medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Alianza, Madrid, 1990.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *La senda extraviada del arte*. Biblioteca Mondadori, Madrid, 1992.

- CALVO SERRALLER, Francisco, *Pintores españoles entre dos siglos: 1880-1990*. Alianza, Madrid, 1988.
- CALVO SERRALLER, Francisco, GONZÁLEZ, Ángel, MARCHÁN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*. Istmo, Madrid, 1999.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Columnario*. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 1999.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Las cien mejores obras del siglo XX: Historia visual de la pintura*. Tf Editores con la colaboración de Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2001.
- CARRIÓN MIRÓ, Juan, *El clamor de las entrañas*. Ayuntamiento de Nules, Nules (Castellón), 1995.
- CASALS, Josep, *El Expresionismo*. Montesinos, Barcelona, 1982.
- CASARES RODICIO, Emilio, *Música y actividades musicales*. Everest, León, 1985.
- CASTANEDA, Carlos, *Fuego interno*. Gaia, Madrid, 1994.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Historia de la Arquitectura occidental*. Dossat, Madrid, 1981.
- CHEVALIER, Denis, *Aujourd'hui Arte et Architecture*, Rowell, París, 1962.
- CIORAN, Emil Michel, *Del inconveniente de haber nacido*. Taurus, Madrid, 1995.
- CIORAN, Emil Michel, *Breviario de podredumbre*. Taurus, Madrid, 1998.
- CIORAN, Emil Michel, *La caída en el tiempo*. Tusquets, Barcelona, 1998.
- CIORAN, Emil Michel, *El ocaso del pensamiento*. Tusquets, Barcelona, 2000.
- CIORAN, Emil Michel, *Ese maldito yo*. Tusquets, Barcelona, 2000.
- CIRLOT VALENZUELA, Lourdes, *Historia del Arte. Últimas tendencias*. Planeta, Barcelona, 1994.
- CLAIR, Jean, *De inmundo*, Galièe, París, 2004.
- CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista*. Visor, Madrid, 1998.
- CLAIR, Jean, *Elogio de lo visible*. Seix Barral, Barcelona, 1999.
- CLARK, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX*. Akal, Madrid, 2000.
- COHEN, Eduardo, *Hacia un arte existencial*. Anthropos, Barcelona, 2004.
- COMBALÍA, Victoria, *Comprender el arte moderno*. De Bolsillo, Barcelona, 2003.
- CRISPOLTI, Enrico, *Cómo estudiar el arte contemporáneo*. Celeste, Madrid, 2001.
- CROW, Thomas, *El esplendor de los sesenta*. Akal, Madrid, 2001.
- COLUNGA CUETO, A., NACAR FUSTER, E., *Sagrada Biblia*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1984.
- COBALEDA, Mariate, *El simbolismo del toro*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.

- COPLESTON, Frederick. *Sócrates y Platón. Vida, pensamiento y obra* (colección grandes pensadores). Centro Editor PDA, S.L., nº 1, Navarra, 2007.
- D'ANGELO, Paolo. *La estética del romanticismo*. Visor, Madrid, 1999.
- DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte*. Paidós, Barcelona, 1999.
- DANTO, Arthur, C., *El abuso de la belleza*. Paidós, Barcelona, 2005.
- DE CHIRICO, Giorgio, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1990.
- DE CHARDIN, Theilard, *El porvenir del hombre*, Taurus, Ensayistas de hoy, Madrid, 1964.
- DE LA CALLE, Román y otros, *El arte valenciano en la década de los ochenta*. AVCA, Valencia, 1993.
- DE LA CALLE, Román, *Senderos entre el arte y lo sagrado*. Diputación de Valencia, Valencia, 2003.
- DE LA CALLE, Román y otros, *El arte necesita de la palabra*. Institución Alfons el Magnànim-Diputació de València, Valencia, 2008.
- DE LA CALLE, Román, *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*. PUV, Valencia, 2009.
- DE LA CRUZ, Juan, *Llama de amor viva y poesía espiritual*. EDAF, Madrid, 1994.
- DE LOS SANTOS AUÑÓN, M<sup>a</sup> José, *Neoexpresionismo alemán*. Nerea, San Sebastián, 2004.
- DE MICHELI, Mario, *La escultura del siglo XX* (parte I), *Los grandes escultores*. Viscontea, Buenos Aires, 1980.
- DEL VALLE DE LERSUNDI, Gentz, *En ausencia del dibujo*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 2002.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros, Madrid, 2009.
- DERRIDA, Jacques, *La verdad en pintura*. Paidós, Buenos Aires, 2001.
- DIETMAR, Elger, *Expresionismo*. Taschen, Colonia, 1990.
- DORAN, P. M., *Conversations avec Cézanne*. París, 1978.
- DORFLES, Gillo, *Últimas tendencias del arte de hoy*. Labor, Barcelona, 1965.
- DORFLES, Gillo, *Las oscilaciones del gusto*. Lumen, Barcelona, 1974.
- D'ORS, Eugenio, *Arte vivo*. Espasa-Calpe, Madrid, 1979.
- DUMOULIÉ, Camille, *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*. Siglo veintiuno, Madrid, 1996.

- ECO, Umberto, *Los lenguajes del rostro*. Lumen, Barcelona, 1985.
- ECO, Umberto, *El nombre de la rosa*. Lumen, Barcelona, 1988.
- ECO, Umberto. *Obra abierta*. Ariel, Barcelona, 1990.
- FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*. Península, Barcelona, 2001.
- FOUCAULT, Michel, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza, Madrid, 2001.
- FOUCAULT, Michael, *El orden del discurso*. Tusquets, Barcelona, 1999.
- FREELAND, Cinthia, *Pero ¿Esto es arte?* Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 2003.
- FROMM, Erich, *El lenguaje olvidado*. Librería Hachette, Buenos Aires, 1972.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*. Labor, Madrid, 1992.
- FERNÁNDEZ ARENAS, A., *Concilio: Arte Sacro Moderno*. OPE, Pamplona, 1964.
- FIERRO BARDAJÍ, Alfredo, *El hecho religioso*. Salvat, Barcelona, 1981.
- FINK, E., *La filosofía de Nietzsche*. Alianza, Madrid, 1973.
- GALLEGO, Antonio, *Historia de la Música*. Historia 16, Madrid, 1997.
- GARCÍA CORTÉS, José Miguel (Coord.) y otros, *El tiempo sagrado: La mitificación del arte contemporáneo*. IVAJ, Generalitat Valenciana, Valencia, 1991.
- GÁLLEGO, Julián, *Pintura contemporánea*. Salvat, Estella (Navarra), 1971.
- G. CORTÉS, José Miguel, *El cuerpo mutilado (La angustia de la muerte en el arte)*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.
- G. CORTÉS, José Miguel y otros, *Intertextos y contaminaciones. Contemporaneidad y clasicismo en el arte*. Signo Abierto, Valencia, 1999.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.), *El surrealismo*. Taurus, Madrid, 1982.
- GARCÍA LEAL, José, *Arte y conocimiento*. Universidad de Granada y Diputación Provincial. Granada, 1995.
- GARCÍA-VIÑÓ, Manuel, *Pintura española neofigurativa*. Guadarrama, Madrid, 1968.
- GAUGUIN, Paul, *Escritos de un salvaje*. MCA, Valencia, 2001.
- GAYA, Ramón, *Naturalidad del arte y artificialidad de la crítica*. Pre-textos, Valencia, 1996.
- GOMBRICH, Ernst H., BLACK, M. y HOCHBERG, J., *La máscara y la cara*. Paidós, Barcelona, 1973.
- GOMBRICH, Ernst H., *Historia del arte*. Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- GOMBRICH, Ernst H., *Los usos de las imágenes*. Debate, Barcelona, 2003.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, Guadarrama, Madrid, 1975.

- GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.), *Estrategias del dibujo contemporáneo*. Cátedra, Madrid, 1999.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.), *Las lecciones del dibujo*. Cátedra, Madrid, 1999.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Museo de BB. AA. Bilbao/MNCARS. Bilbao-Madrid, 2000.
- GONZÁLEZ VICARIO, M. T., *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*. UNED, Madrid, 1987.
- GRACIA, Carmen, *Història de l'art valencià*. Alfons el Magnànim. Valencia, 1995.
- GUASCH, Ana M<sup>a</sup>., *Los manifiestos del arte postmoderno*. Akal, Madrid, 2000.
- HAHL-KOCH, Jelena y ZELINSKY, Hartmut, *Arnold Schoenberg y Wassily Kandinsky. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Alianza, Madrid, 1987.
- HAUSER, Arnold: *Introducción a la Historia del Arte*. Guadarrama, Madrid, 1968.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*. Guadarrama, Madrid, 1969.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich., *Estética II*. Península, Barcelona, 1991.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Introducción a la estética*. Península, Barcelona, 1997.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre estética*. Mestas Ediciones, Madrid, 2003.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (Ed.), *Estéticas del arte contemporáneo*. Universidad de Salamanca, 2002.
- HERNANDO, Javier. *El pensamiento romántico y el arte en España*. Cátedra. Madrid, 1995.
- HOSPERS, John, *Significado y verdad en el arte*. Fernando Torres, Valencia, 1980.
- HUYGHE, René y RUDEL, Jean, *El arte y el mundo moderno*. Planeta, Barcelona, 1973 (dos vol.).
- IBEAS, Nieves y MILLÁN, M<sup>a</sup> Ángeles (ed.)m *La conjura del olvido*. Icaria, Barcelona, 1997.
- IGLESIAS, Carmen, *Razón, sentimiento y utopía*. Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores. Barcelona, 2006.
- IVARS, José Francisco, *El espacio intermedio*. Albatros, Valencia, 2.000.
- IVARS, José Francisco, *Al tiempo del arte*. Albatros, Valencia, 2.000.

- JALIL, Gibran, *Los tesoros de la sabiduría*. Biblioteca Edaf, Madrid, 1996.
- JALIL, Gibran, *Jesús, el hijo del hombre*. Biblioteca Edaf, Madrid, 1996.
- JALIL, Gibran, *El jardín del profeta*. Biblioteca Edaf, Madrid, 1996.
- JANKELEVITCH, Wladimir, *La ironía*. Taurus, Madrid, 1982.
- JENNY, Laurent, *El fin de la interioridad*. Cátedra. Madrid, 2003.
- JIMÉNEZ, José, *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Tecnos, Madrid, 1986.
- JOVER, Manuel, *Cristo en el arte*. Regina, Barcelona, 1995.
- KARIN, Thomas, *Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas en el Siglo XX*. Del Serbal, Barcelona, 1998.
- KÁROLYI, Otto, “*Introducción a la música*”. Alianza, Madrid, 1965.
- KIRILI, Alain, *Estatuaria*. IVAM, Valencia, 2003.
- KUSPIT, Donald, *Signos de psique en el Arte Moderno y Posmoderno*. Akal, Madrid, 2003.
- LACARRIÈRE, J., *Los hombres ebrios de Dios*. Aymá, Barcelona, 1964.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *La fundamentación, los problemas de la Historia del arte*. Instituto de España, Madrid, 1985.
- LECALDANO, Paolo, *La obra pictórica de Picasso azul y rosa*. Planeta, Barcelona, 1988.
- LE CORBUSIER (Charles-Edouard Jeanneret), *Hacia una arquitectura*. Poseidón, Buenos Aires, 1958.
- LÓPEZ ARANGUREN, José Luis, *La filosofía de Eugenio D’Ors*. Espasa-Calpe, Madrid, 1981.
- LÓPEZ-CHÁVARRI, Eduardo, *Compositores valencianos del siglo XX*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1992.
- LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Visor, Madrid, 1995.
- LYOTARD, Jean François, *La condición postmoderna*. Cátedra, Madrid, 1994.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Movimientos artísticos desde 1945*. Destino, Barcelona, 1991.
- MACHADO, Antonio, *Prosas Completas*, Espasa Calpe, Madrid, 1988.
- MARANGONI, Matteo, *Para saber ver. Cómo se mira una obra de arte*. Óptima, Barcelona, 2002.
- MARANGONI, Matteo, *Para saber ver*. Espasa Calpe, Madrid, 1951.

- MARCHÁN FIZ, Simón, *Contaminaciones figurativas*. Alianza, Madrid, 1986.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal, Madrid, 2001.
- MARCHÁN FIZ, Simón y otros, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Istmo, Madrid, 1999.
- MARÍN VIDAL, Ricardo, *Utopies Àcides*. Fundació General Universitat de València. 2000.
- MARÍN VIADEL, Ricardo, *El realismo social en la plástica valenciana (1964-75)*. Nau llibres, Valencia, 1981.
- MARTÍN REINOLDS, Donald, *Introducción a la historia del arte. El siglo XIX*. Universidad de Cambridge. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985.
- MARTÍN TRIANA, José María, *El libro de la ópera*. Alianza, Madrid, 1987.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Montesinos, Valencia, 2004.
- MARTÍNEZ CERREZO, Antonio, *La Escuela de Madrid*. Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1977.
- MAYOS SOLSONA, Gonçal, *Ilustración y romanticismo: introducción a la polémica entre Kant y Herder*. Herder, Barcelona, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*. Paidós, Barcelona, 1986.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1970.
- MIRET MAGDALENA, Enrique, *El nuevo rostro de Dios. El porvenir de la religión*. Temas de hoy, Madrid, 1989.
- MIRÓ, Gabriel, *Corpus y otros cuentos*. Castalia, Madrid, 2004.
- MOLINUEVO, José Luis y otros, *¿Deshumanización del arte?* Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996.
- MOLTSMANN, J., *El Dios crucificado*. Sígueme, Salamanca, 1977.
- MONTERROSO, Augusto, *Cuentos y fábulas y lo demás es silencio*. Alfaguara, Madrid, 1996.
- MORALES, R., *Poemas del toro*. Hispánica (Colección Adonais), Madrid, 1943.
- MORALES SEGOVIA, Marily, *Órbita de la arcilla*. (inédito).
- MORENO SÁEZ, Francisco y otros, *Arte del siglo XX en Alicante*. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, Diputación de Alicante y CAM, Alicante, 2003.
- MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *La pintura contemporánea del País Valenciano (1900-1980)*. Diputación de Valencia, Valencia, 1981.

- MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel y otros, *El arte valenciano en la década de los ochenta*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1993.
- MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Cátedra, Madrid, 2006.
- NANCY, Jean-Luc, *La mirada del retrato*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.
- NANCY, Jean-Luc, *La mirada del retrato*. Amorrortu, Buenos Aires, 2006.
- NIETO ALCAIDE, Víctor, *La luz, símbolo y sistema visual*. Cátedra, Madrid, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratrusta*. Alianza, Madrid, 1980.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El anticristo*. Alianza, Barcelona, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*. Alianza, Madrid, 1981.
- NOUWEN, Henri J. M., *El regreso del hijo pródigo. Meditaciones ante un cuadro de Rembrandt*. PPC, Madrid, 1994.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Estudios sobre el amor*. Salvat, Estella (Navarra) 1971.
- OSTERWOLD, Tilman, *Pop art*. Taschen, Colonia, 1992.
- OPIE, Mary-Jane, *Escultura*. Blume, Barcelona, 1994.
- PANIAGUA TÉBAR, José Luis, *Amazonas y guerreros. Viaje interior ante el tercer milenio*. Temas de hoy S.A., Madrid, 1994.
- PÁNIKER, Salvador, *Cuaderno amarillo*. Plaza & Janés, Barcelona, 2000.
- PAQUET, Marcel, *Zúñiga. La abstracción sensible*. Del Equilibrista. México, 1989.
- PARMELINE, Jelène, *Habla Picasso*, Gustavo Gili, Barcelona, 1968.
- PARRA, Nicanor (recopilador), *Poesía soviética rusa*. Progreso, Moscú, 0.
- PARREÑO, José María, *Un arte descontento*. Cendeac, Murcia, 2006.
- PATUEL Chust, Pascual, *Salones valencianos de arte (1955-1990)*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1999.
- PÉREZ, David, *Malas Artes. Experiencia estética y legitimación institucional*. Cendeac, Murcia, 2003.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Alianza, Madrid, 1993.
- PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*. A. Machado Libros, Madrid, 2001.
- PLASENCIA, Carlos y Rodríguez, Santiago, *El rostro humano*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1988.
- PLAZAOLA, Juan, *El arte sacro actual*. Católica S.A., Madrid, 1965.
- PLAZAOLA, Juan, *Historia y sentido del arte cristiano*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1996.



- PRIETO, Gregorio, *Poesía en línea*. Rialp, Madrid, 2000.
- RÀFOLS, J. F., *Historia del Arte*. Óptima, Barcelona, 2001.
- RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio, *Historia del arte*. Anaya, Madrid, 1987.
- RAMÍREZ, Juan Antonio y otros, *Tendencias del arte. Arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra, Madrid, 2004.
- RAMÍREZ, Pablo, *El Grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2000.
- READ, Herbert, *La escultura moderna*. Destino, Barcelona, 1998.
- READ, Herbert, *Arte y alienación*. Ahimsa, Valencia, 2000.
- READ, Herbert, *Al diablo con la cultura*. Ahimsa, Madrid, 2000.
- READ, Herbert, *Arte y sociedad*. Península, Barcelona, 1977.
- REAL ALARCÓN, Manuel, *Historia de los libros de oro de las tertulias de pintores y escultores valencianos*. Ajuntament de València, Valencia, 1985.
- REGAMEY, Pie-Raymond, O.P., *Art sacré du XX siècle?* Du Cerf, París, 1952.
- RENAU, Josep, *Función social del cartel*. Fernando Torres, Valencia, 1976.
- REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra, Madrid, 1999.
- ROJAS, Carlos, *El mundo mítico y mágico de Picasso*, Planeta, Barcelona, 1984.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*. Península, Barcelona, 1973.
- RUSELL, Bertrand, *La conquista de la felicidad*. DeBolsillo, Barcelona, 2005.
- SABATO, Ernesto, *La resistencia*. Seix Barral, Barcelona, 2005.
- SABATO, Ernesto, *Antes del fin*. Seix Barral, Barcelona, 2005.
- SALAZAR, Adolfo, *Conceptos fundamentales en la historia de la Música*. Alianza, Madrid, 1988.
- SALABERT, Pere, *La redención de la carne*. Cendeac, Murcia, 2004.
- SALGADO, Enrique, *Radiografía del odio*. Guadarrama, Madrid, 1969.
- SARAMAGO, José, *Las maletas del viajero*. De Bolsillo S.A., Barcelona, 1998.
- SARAMAGO, José, *El evangelio según Jesucristo*. Alfaguara, Madrid, 2003.
- SARRÓ, Miguel, *Pinturas de guerra. Dibujantes antifascistas en la guerra civil española*. Mutis, Madrid, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul, *Los caminos de la libertad*. Alianza, Madrid, 1982.
- [SARTRE, Jean-Paul](#), *El existencialismo es un humanismo*. Edhasa. Barcelona, 1999.
- SAVATER, Fernando y otros, *Arte y tauromaquia*. Turner, Madrid, 1983.

- SAURA, Antonio y otros, *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*. Mondadori, Madrid, 1990.
- SAURA, Antonio, *Note Book (memoria del tiempo)*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1992.
- SAURA, Antonio, *Fijeza*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 1999.
- SAURA, Antonio, *Visor sobre artistas*. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2001.
- SAURA, Antonio, *Crónicas*. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2001.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Espacio y símbolo*. Departamento de Arte Universidad de Córdoba, Córdoba, 1976.
- SEDLMAYR, Hans, *La revolución del arte moderno*. Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990.
- SCHOENTJES, Pierre, *La poética de la ironía*, Cátedra, Madrid, 2003.
- SCHURIAN, Walter. *Arte fantástico*. Taschen. Colonia, 2005.
- SOLANS, Piedad. *Accionismo vienés*. Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2000.
- SOLER, Josep, *La música*. Montesinos, Esplugues de Llobregat, 1982.
- SONTANG, Susan, *Contra la interpretación*. Seix Barral, Barcelona, 1969.
- SOPEÑA, Federico, *Poetas y novelistas ante la música*. Espasa Calpe, Madrid, 1989.
- STANGOS, Nikos, *Conceptos de Arte Moderno*.(Compilación). Alianza, Madrid, 1989.
- STEINER, George, *Presencias reales*. Destino, Barcelona, 1992.
- STOICHITA, Víctor I., *El ojo místico*. Alianza, Madrid, 1996.
- STROMBERG, Roland N., *Historia intelectual europea desde 1789*. Debate, Madrid, 1988.
- SUBIRATS, Eduardo, *El final de las vanguardias*. Anthropos, Barcelona, 1989.
- TAMAYO ACOSTA, Juan José y otros, *10 palabras clave sobre Jesús de Nazaret*. Verbo divino, Estella (Navarra), 1999.
- TAYLOR, Brandon, *Arte Hoy*. Akal, Madrid, 2000.
- TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*. DeBolsillo. Barcelona, 2006.
- UBERQUOI, Marie-Claire, *¿El arte a la deriva?* DeBolsillo, Barcelona, 2004.
- UNAMUNO, Miguel de, *Obras escogidas*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1987.
- UNAMUNO, Miguel de, *Obras completas*, vol. 7. Escelicer, Madrid, 1966.
- UREÑA, Gabriel, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española, 1940-1959*. Istmo, Madrid, 1982.

- VALENTE, José Ángel. *Elogio del calígrafo*. Galaxia Gutemberg,-Círculo de Lectores, Barcelona, 2002.
- VALENTE, José Ángel, *El fulgor. Antología poética (1953-1996)*. Galaxia Gutemberg,-Círculo de Lectores, Barcelona, 1998.
- VALLS GORINA, Manuel, *Aproximación a la música*. Salvat, Madrid, 1970.
- VATTIMO, Gianni, *Crear que se cree*. Paidós, Barcelona, 1996.
- VERNET, Juan, *Introducción, traducción y notas de "El Coran"*. Planeta, Barcelona, 1983.
- VICENS, Francesc. *Arte abstracto y arte figurativo*. Salvat, Barcelona, 1973.
- VILAR, Gerard, *Las razones del arte*. A. Machado, Madrid, 2005.
- VILLALPANDO, J. M., *Manual moderno de estética*. Porrúa, México, 1994.
- VIÑUALES GONZÁLEZ, Jesús, *Iniciación al Arte Contemporáneo*. UNED, Madrid, 1988.
- VIÑUALES, J. *El comentario de la obra de arte*. UNED, Madrid, 1986.
- VYGOTSKY, Lev, *Psicología del arte*. Paidós, Barcelona, 2006.
- WHITFORD, F., *Retratos expresionistas*. Destino, Barcelona, 1987.
- WILLET, John, *El rompecabezas expresionista*. Guadarrama, Madrid, 1970.
- WITTKOWER, Rudolf, *La escultura, procesos y principios*. Alianza, Madrid, 1997.
- WOLFE, Tom, *La palabra pintada*, Anagrama, Barcelona, 1989.
- WORRINGER, *La esencia del estilo gótico*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- XIRAU, Ramón y otros, *Estética* (Col. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía). Trotta y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003.
- ZAMBRANO, María, *Obras Reunidas*. Aguilar, Madrid, 1971.
- ZUFFI, Stefano y CASTRIA, Francesca, *La pintura moderna*. Electa, Milán, 1998.

### **Bibliografía específica.**

- AZCÁRRAGA, Adolfo de, *Arte y artistas valencianos*. Caixa de Valencia, Valencia, 1988.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel, *Escultura valenciana del siglo XX*. Federico Doménech, S.A., Valencia, 2004.
- CARRIÓN MIRÓ, Juan, *Perelló La Cruz. El sentido natural de lo religioso en su escultura*. Riialla, Valencia, 2000.
- CARRIÓN MIRÓ, Juan, *El clamor de las entrañas*. Ayuntamiento de Nules, 2005.
- GRACIA, Carmen. *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia*. Edicions Alfons el Magnànim. IVEI. Valencia, 1987.
- RAMBLA ZARAGOZÁ, Wenceslao, *Seis poéticas figurativas en la plástica de Castellón (1955-1985)*. Diputación de Castellón, Castellón, 1990.
- ROIG, Alfons, *Art viu del nostre temps*. Diputación de Valencia, Valencia, 1982.

## Monografías:

- AA.VV., *El mundo de los grandes Genios. Kandinsky*. El Mundo con la colaboración de Orbis-Fabri, Madrid, 1989.
- AA.VV., *Munch*. Globos, Madrid, 1994.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *Julio González*. Polígrafa, Barcelona, 1973.
- AGUILERA CERNI, Vicente, *Julio González*. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971.
- ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, *José Esteve Edo. Artistas españoles contemporáneos*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975.
- ARNALDO, Javier, *Yves Klein*, Nerea. Hondarribia (Guipúzcoa), 2000.
- ARTOLA, Isabel, *José María*. J. Mora e I. Artola, Torrent (Valencia), 1998.
- ASSOULINE, Pierre, *En el nombre del arte. Biografía de D. H. Kahnweiler*. B, S.A., Barcelona, 1990.
- AUB, Elena, *Antonio Ballester. Recuerdos de infancia, guerra y exilio*. IVAM, Valencia, 2000.
- BARENBOIM, Daniel. *Una vida para la música*. Javier Vergara editor. Buenos Aires, 1992.
- BERNÁRDEZ, Carmen, *Joseph Beuys*. Nerea, San Sebastián, 2000.
- BEUTLER, Ernst y otros, *Goethe. Textos de homenaje. 1749-1949*. Gráfica Panamericana. México D. F., 1949.
- BRASAS EGIDO, José Carlos, *Victorio Macho. Vida, arte y obra*. Diputación Provincial de Palencia, Palencia, 1987.
- BORRÀS, Maria Lluïsa (Reunión de textos, prefacio y comentarios), *Picabia. Escritos en prosa 1907-1953*. IVAM y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Valencia-Murcia, 2003.
- CALCRAFT, Raimond, *Joaquín Rodrigo. 90 aniversario*. SGAE, Madrid, 1991.
- CASTRO ARINES, José de, *Barjola*. Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1974.
- CORREDOR MATHEOS, José, *Subirachs*. Polígrafa, Barcelona, 1975.
- DESCARGUES, Pierre, *Hartung*. Polígrafa, Barcelona, 1977.
- FAERNA GARCÍA-BERMEJO, José M<sup>a</sup> y otros, *Oskar Kokoschka*. Polígrafa, Barcelona, 1995.
- FICACCI, Luigi, *Bacon*. Taschen, Colonia, 2003.

- FISCHER, Wolfgang Georg, *Schiele*. Taschen, Colonia, 2004.
- FRANZKE, Andreas, *George Baselitz*. Polígrafa, Barcelona, 1989.
- GAUTHIER, André, *Beethoven*. Espasa Calpe, Madrid, 1983.
- GSELL, Paul, *El arte. Auguste Rodin*. Síntesis, Madrid, 2000.
- KARCHER, Eva, *Dix*. Taschen, Colonia, 1992.
- LEIRIS, Michel, *Francis Bacon*. Polígrafa, Barcelona, 1983.
- LOGROÑO, Miguel, *Barjola, un testimonio ético*. IVAM, Valencia, 2006.
- LOZANO, M<sup>a</sup> del Mar, *Vostell*. Nerea. Hondarribia (Guipúzcoa), 2000.
- MACHO, Victorio, *Memorias*. G. Del Toro Editor. Madrid, 1972.
- MARCO, Antonio, *Bestiario*. Ed. La Imprenta Comunicación Gráfica S.L., Valencia, 2.000.
- MERKERT, Jörn, *Julio González. El inventor de la escultura en hierro*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1994.
- MITCHINSON, D., SALLABRASS, J., *Henry Moore*. Polígrafa, Barcelona, 1991.
- MON, Fernando, *Victorio Macho*. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971.
- PERELLÓ, Vicente, *A propósito de Jacqueline*. La Imprenta Comunicación Gráfica S.L., Valencia, 2002.
- PICABIA, Francis, *Escritos*. IVAM y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Valencia-Murcia, 2003.
- READ, Herbert, *Henry Moore. Sculpture and Drawings*. Londres, 1957.
- RÍOS, Julián, *Las tentaciones de Antonio Saura*. Mondadori, Madrid, 1991.
- RILKE, Rainer María, *Augusto Rodin*. El Ateneo, Buenos Aires, 1947.
- ROJAS, Carlos, *El mundo mítico y mágico de Picasso*. Planeta, Barcelona, Madrid, 1984.
- ROMERO ESCASSI, José, *Ángel Ferrant*. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1973.
- SÁNCHEZ, José Luis, *La escultura de José Luis Sánchez de 1952 a 1993*. Ayuntamiento de Almansa, Almansa, 1993.
- SAURA, Antonio, *Goya. El Mundo de los grandes genios, Vol. 4. El Mundo y Orbis-Fabbri*, Madrid, 1989.
- SULLIVAN, J. W. N., *Beethoven: His Spiritual Development*. A. A. Knopf, Nueva York, 1927.
- SYLVESTER, David, *Entrevistas con Francis Bacon*. Polígrafa, Barcelona, 1977.
- TAYLOR, Joshua C., y otros, *Fritz Scholder*, Polígrafa, Barcelona, 1984.

- TRAPIELLO, Andrés, *José Luis Sánchez: El rescate de los signos*. Rayuela, Madrid, 1976.
- WALTHER, Ingo F., *Vincent Van Gogh*. Taschen, Ginebra, 1987.
- WALTHER, I. F. y METZGER, R.: *Marc Chagall*. Taschen, Ginebra, 1987.
- WESTERDHAL, Eduardo, *La escultura de Pablo Serrano*. Polígrafa, Barcelona, 1977.

## Catálogos :

- AA.VV., *Exposición pensionados del Gobierno francés* (catálogo). Ministerio de Asuntos Extranjeros y Ministerio Nacional de Educación, París, junio, 1961.
- AA.VV., *I Certamen nacional de artes plásticas* (catálogo). Servicio Nacional de Educación y Cultura. Madrid, 1962.
- AA.VV., *Exposición Nacional de BB. AA. 1968* (catálogo). Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1968.
- AA.VV., *75 años de pintura valenciana (1901-75)* (catálogo). Valencia, diciembre 1976.
- AA.VV., *80 años de arte castellonense* (catálogo). Museo de BB. AA. de Castellón, Diputación de Castellón, Castellón, 22-09 a 15-10 de 1980.
- AA.VV., *Artistas Castellonenses* (catálogo). Museo de Bellas Artes de Valencia, mayo 1982.
- AA.VV., *I Mostra de Pintura Castellonenca* (catálogo). Centre Municipal de Cultura, Castellón, marzo 1984.
- AA.VV., *Exposición homenaje a Amparo Moliner* (catálogo). Círculo de BB. AA, Valencia, mayo 1992.
- AA.VV., *Vicente Perelló La Cruz. Esculturas* (catálogo). Ayuntamiento de Chiva, Chiva (Valencia), 9 a 29 de julio de 1994.
- AA.VV., *Pensionados de Paisaje de la Diputación de Valencia* (catálogo). Sala Parpalló, Valencia 22-07 a 10-09 de 1996.
- AA.VV., *A. Marco* (catálogo). Galería 4 Cantons, Burriana (Castellón), 1974.
- AA.VV. (Barañano, Kosme de, comisario), *Chillida en sus manos* (catálogo). Bancaja, Valencia, enero-abril 2004.
- AA.VV. *Máscaras, camuflaje y exhibición* (catálogo). Fundación provincial de las artes plásticas “Rafael Botí” y Fundación El Monte, Córdoba, 2003.
- AA.VV. (Barañano, Kosme de, comisario), *El fuego bajo las cenizas (de Picasso a Basquiat)* (catálogo). IVAM, Valencia, 2005.
- ANÓNIMO, *Pinturas de Antonio Marco* (catálogo). Galería Estil, Valencia, 18 al 31 de mayo de 1967.
- ANÓNIMO, *A. Marco* (catálogo). Galería Niké, Valencia, 21-02 a 03-04-1975.
- ARROYO, Eduardo y otros, *Calidoscopio español. Arte joven de los años 80* (Catálogo). Laredo S.A., Madrid, 1984.



- AZCÁRRAGA, Adolfo de, *Antonio Marco, expresionista genuino* (catálogo). Almazora (Castellón), 1977.
- AZCÁRRAGA, Adolfo de, Galería Nike (catálogo), Valencia, 1974.
- BARAÑANO, Kosme de (comisario), *Zoran Music* (catálogo). IVAM. Valencia, 2001.
- BERTRÁN, Juan Bautista, “Presentación” (catálogo). Galería Soriano, Barcelona, noviembre 1972.
- BERTRÁN, Juan Bautista, “Presentación” (catálogo). Galería Galanis, Valencia, 1972.
- BERTRÁN, Juan Bautista, “Presentación” (catálogo). Galería Niké, Valencia, 1976.
- BLANCO, Venancio, *Dibujos* (catálogo). Diputación de Salamanca, Salamanca, 2001.
- BOUSOÑO, Carlos y otros, *Vaquero Turcios* (catálogo). Girarte, Ayuntamiento de Almansa (Albacete), 1996.
- CALVO SARRALLER, Francisco y otros, *El espejo y la máscara* (catálogo). Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 06 febrero a 20 mayo de 2007.
- CASADO, Luis y otros, *Catálogo Nacional de Arte contemporáneo 91-92*. Ibérico 2Mil, Barcelona, 1991.
- CASARIEGO, Pedro y otros, *Desencuentro en Oporto* (catálogo). Gobierno de Canarias y RENFE, Oporto, 1999.
- CIRLOT, Lourdes y otros, *Catálogo Nacional de Arte contemporáneo 89-90*. Ibérico 2Mil, Barcelona, 1989.
- DE LA CALLE, Román y otros, *Mora Yuste. El pintor de Chiva* (catálogo). Graphic-3, Valencia, 2003.
- DÍAZ PADILLA, Ramón y otros, *Hablando de dibujos* (catálogo). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1998.
- DOPATEO, Rafael, *Proyecto de Museo-Taller Vicente Perelló La Cruz* (catálogo). Ayuntamiento de Chiva, Chiva (Valencia), 1995.
- FAUCHEREAU, Serge y otros, *Forjar el espacio. La escultura forjada en el siglo XX* (catálogo). CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1998.
- FUSTER, Joan y otros, *Alfons Roig i els seus amics* (catálogo). Diputación de Valencia, Valencia, julio 1988.
- GIL SALINAS, Rafael, *La colección artística del Ateneo Mercantil de Valencia* (catálogo). Generalitat Valenciana, Valencia, 1998.

- GINER, M<sup>a</sup> Sol y otros, *Las siete palabras según Perelló Lacruz* (catálogo). Ajuntament de Nules, Nules (Castellón), 2004.
- HIERRO, José y otros, *Ribera Berenguer. El mar y la materia (1953/1996)* (catálogo). Autoridad Portuaria de Valencia, Valencia, 1996.
- JARQUE, Vicente y CLEMENTE, José Luís, *Autor-retratos. José Morea* (catálogo). Generalitat Valenciana, Valencia, 2006.
- MARCO, Antonio, *Catálogo Galería Terra*. Castellón, diciembre 1979.
- MARCO, Antonio, *Catálogo Galería Nike*. Valencia, enero, 1979.
- MARCO, Antonio, *Catálogo Galería Terra*, Castellón, diciembre 1979 a enero 1980.
- MARCO, Antonio, *Catálogo Alquerías* (Castellón), 1983.
- MARCO, Antonio, “El artista y su obra”, *Catálogo Galería Arts 29*, Valencia, 1982.
- MARCO, Antonio, “El artista y su obra”, *Catálogo Galería Terra*, Castellón, 1981.
- MARCO, Antonio, *Catálogo Galería Terra*. Castellón, 1984.
- MARCO, Antonio, *Catálogo Galería Puchol*, Valencia, abril 1986.
- MARCO, Antonio, *Catálogo Galería d’Art 4*, Vila-real (Castellón), 07 a 29 abril de 2000.
- MARCO ARNAL, José, *Catálogo Caja Rural San Jaime*. Alquerías Niño Perdido (Castellón), octubre 1984.
- MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro y otros, *Julio González. Dibujos* (catálogo exposición dibujos en Palau Meca, Barcelona- enero-febrero 1983). Ayuntamiento de Barcelona y Ministerio de Cultura, Barcelona, 1983.
- MIRALLES, Francesc y otros, *Catálogo Nacional de Arte contemporáneo 90-91*. Barcelona, Iberico 2Mil, 1990.
- MORENO CUADRO, F. y MUDARRA BARRERO, M., *Colección Capa*. Ayuntamiento de Alicante, Alicante, 1998.
- NANCY, Jean-Luc, Prat Jean Louis, *Miquel Barceló. Mapamundi*. Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, 2002.
- PALOMERO ALMELA, Josep Manuel, *Antonio Marco* (catálogo). Galería Quatre Cantons. Burriana (Castellón), 1974.
- PATIÑO, Antón y otros, *Juan Barjola: Colección del artista (1959-1986)* (catálogo). Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1986.
- PAU, Enric y RAMBLA, Wenceslao, *Antonio Marco, un expresionista visual de la realidad* (catálogo). Burriana (Castellón), Del 26-01 al 17-02-1996.
- PEPPIATT, Michael y otros, *Francis Bacon* (catálogo). IVAM, Valencia, 2003.

- RADIC, Sally y otros, *A través del claroscuro* (catálogo). Bancaja, Valencia, 1996.
- READ, Herbert, *Henry Moore. Sculpture and Drawings*. Londres, 1957.
- REAL ALARCÓN, Manuel, *Antonio Marco. Pinturas* (catálogo). Galería Cànem. Castellón, 1975.
- RICO, Pablo J. y otros, *Catálogo +-25 años de arte en España. Creación en libertad* (catálogo). Generalitat Valenciana, Valencia, 2003.
- RUSSOLI, Franco y otros. *Henry Moore. Exposición retrospectiva* (catálogo exposición Madrid, mayo a agosto 1981). Ministerio de Cultura, Madrid, 1981.
- SÁNCHEZ José Luis, *La escultura de José Luis Sánchez de 1952 a 1993*. Almansa (Albacete), Ayuntamiento de Almansa, 1993.
- SENTÍ ESTEVE, Carlos, *Catálogo A. Marco* Galería Niké, Valencia, 1973.
- SERRANO, Luis y otros, “*Homenaje Maestro Cervera Lloret. Una vida para la música*” (catálogo). Casa de la Cultura, Chiva (Valencia), marzo-2001.
- TOMÁS, Facundo y otros, *Equipo Crónica. No acervo do IVAM* (catálogo). IVAM, Valencia, 2006.
- TUSELL, Javier y otros, *Paisaje y figura del 98* (catálogo). Fundación Central Hispano, Madrid, 1997.
- VALCÁRCEL, Isidoro y otros, *Óscar Mora* (catálogo exposición Espai d’Art “La Llotgeta”). CAM, Valencia, Del 14 de octubre al 13 de Noviembre de 2003.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Ana (comisaria) y otros, *La huella del 98 en la pintura española contemporánea* (catálogo). Cajastur, Gijón, 24 de noviembre de 1998 a 9 de enero de 1999.
- VERDES, J. Luis, *Rosana Zaera, Vivir*. Ayuntamiento de Burriana, Burriana (Castellón), 3 a 30 de enero de 1998.

## Hemerografía general:

- AA.VV., *Amadeus*. RBA Editores, nº 1 a 92, Madrid.
- AA.VV., *ARA, Arte religioso actual*. Movimiento Arte Sacro, nº 42. Madrid, octubre, noviembre y diciembre de 1974.
- AA.VV., *Arte, individuo y sociedad*. Universidad Complutense, nº 10, Madrid, 1998.
- AA.VV., *Arte, individuo y sociedad*. Universidad Complutense, nº11, Madrid, 1999.
- AA.VV., *Arte, individuo y sociedad*, Universidad Complutense, nº 14, Madrid, 2002.
- AA.VV., *Arte y Parte*. Edit. Arte y parte, S.L., nº 54, Santander, 2005.
- AA.VV., *Bellas Artes*, Jardín S.L, nº 43, Madrid, 1997.
- AA.VV., *Boletín informativo*. Fundación Juan March, nº 335. Madrid, diciembre 2003.
- AA.VV., *Cimal, cuadernos de cultura artística*. Cimal, nº 18, Valencia, 1982.
- AA.VV., *Cimal, cuadernos de cultura artística*. Cimal, nº 21, Valencia, 1983.
- AA.VV., *Cimal. Arte internacional*. Cimal, nº 35-36, Valencia, octubre de 1988.
- AA.VV., *Contrastes*. Contrastes culturales, nº 25, Valencia, dic.-enero, 2003.
- AA.VV., *Contrastes*. Contrastes culturales, nº 27, Valencia, abril-mayo, 2003.
- AA.VV., *Espacio, Tiempo y Forma*. UNED, Serie VII, 10, Madrid, 1997.
- AA.VV., *Grandes intérpretes de la música clásica*. Planeta, Vol. II, nº 21, Barcelona, 1990.
- AA.VV., *Grandes intérpretes de la música clásica*. Planeta, Vol. II, nº 22, Barcelona, 1990.
- AA.VV., *Guadalimar*. M.F.-B, nº 114, Madrid, año XVII, diciembre-enero 1992.
- AA.VV., *Guadalimar*. M.F.-B, nº 122, Madrid, 1994.
- AA.VV., *Lápiz. Revista internacional de arte*. Publicaciones de Estética y Pensamiento S.L., nº. 225, Madrid, 2006.
- AA.VV., *La caña gris: Revista de poesía y ensayo*. Ed. Renacimiento, nº 4-5, Valencia, otoño 1961.
- AA.VV., *La Tertulia*. La Tertulia chivana, nº 1, 2, 3, 4, Chiva (Valencia), 2.000-2004.
- AA.VV., *La Tierra*. Ed. Nevada Comunicación, nº 6, Buñol (Valencia), junio 1997.
- AA.VV., *La Tierra*. Ed. Nevada Comunicación, nº 47, Buñol (Valencia), noviembre 2000.
- AA.VV., *National Geographic*, RBA Ed., nº 2, Barcelona, Noviembre de 1997.

- AA.VV., *Revista Científica de la Universidad Blas Pascal*. Universidad Blas Pascal, nº 10, Córdoba (Argentina), 1997.
- AA.VV., *Revista de Occidente*. Fundación José Ortega y Gasset, nº 74-75, Madrid, Julio-Agosto 1987.
- AA.VV., *Revista de Occidente*. Fundación José Ortega y Gasset, nº 46, Madrid, [1985](#).
- AA.VV., *Ritmo*. Lira Editorial S.A., nº 1 a 728, Madrid.
- AA.VV., *Trama & Fondo*. Ed. Asociación Cultural Trama y Fondo, nº 19, Getafe (Madrid), 1996.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., “*Teoría del Arte I*”. Madrid, Historia 16, 1996.
- BOZAL, Valeriano, *Modernos y postmodernos*, Historia 16 (Colección Historia del Arte). Historia viva S. L., nº 36, Madrid, 2000.
- GALA, Antonio, “El instrumento”, *El País Semanal, El País*, Madrid, 1996.
- GARCÍA FELGUERA, M. S., *El arte después de Auschwitz*. Historia 16 (Colección Historia del Arte). Historia viva S. L., nº 49. Madrid, 1989.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, “El obstinado rigor de Antonio Saura”, *El País de las Artes, El País*, Madrid, 17-05-1980.

### **Hemerografía específica:**

- ALBALAT, Antoni, “La Diputación presentó cuatro nuevos libros de investigación”, *Mediterráneo*, Castellón, 24-05-1990.
- ALFARO, Rafael, “Antonio Marco en Galería Nike”, *Hoja del Lunes*, Valencia, 1976.
- ALFARO, Rafael, “Antonio Marco en Galeria Nike”, *Hoja del Lunes*, Valencia, 15-01-1979.
- ANÓNIMO, “Notas de Arte”, *Levante*. Valencia, 1959.
- ANÓNIMO, “El premio del VIII Salón de Otoño de pintura, dividido en tres accésits”, *Jornada*, Valencia, octubre, 1962.
- ANÓNIMO, “Tertulia artística”, *Levante*, Valencia, octubre 1962.
- ANÓNIMO, “Antonio Marco Molés, pintor”, *Levante*, Valencia, 1964.
- ANÓNIMO, “Exposiciones de Gimeno Guinot, Adelantado, Bronchú, Marco, Palomar y Cubells”, *Las Provincias*, Valencia, 21-05-1967.
- ANÓNIMO, “Antonio Marco, en Estil”, *Levante*, Valencia, 24-05-1967.
- ANÓNIMO, “Exposición de obras de Antonio Marco”, *Las Provincias*, Valencia, 02-06-1967.
- ANÓNIMO, “Óleo de Antonio Marco, adquirido por el Ayuntamiento”, *Levante*, Valencia, 04-06-1967.
- ANÓNIMO, “Antonio Marco en galería Galanis”, *Levante*, Valencia, 01-03-1972.
- ANÓNIMO, “Galería de exposiciones”, *Las Provincias*, Valencia, 15-03-1972.
- ANÓNIMO, “El premio BYPSA –dotado con 100.000 pesetas- ha sido otorgado al pintor Antonio Marco”, *Las Provincias*, Valencia, 28-06-1973.
- ANÓNIMO, “Fallo del concurso del premio Bypsa”, *Levante*, Valencia, 28-06-1973.
- ANÓNIMO, “Antonio Marco, una pintura de rango popular”, *Bonastre*, Alquerías del niño Perdido (Castellón), Febrero 1979.
- ANÓNIMO, “Antonio Marco y su producción artística”, *Bonastre*, Alquerías del niño Perdido (Castellón), Febrero 1980.
- ANÓNIMO, “Artistas castellonenses en el Museo de Bellas Artes de Valencia”, *Mediterráneo*, Castellón, 15-05-1982.
- ANÓNIMO, “Antonio Marco, presente en Galería Terra”, *Castellón Diario*, Castellón, 17-01-1984.
- ANÓNIMO, “Exposición sobre la Paz y la Libertad en el CUC”, *Mediterráneo*, Castellón, 28-05-1986.

- ANÓNIMO, “Arte actual en el “Sos Baynat”, *Mediterráneo*, Castellón, 1987.
- ANÓNIMO, “Doce artistas exponen en D’Art-4 su colección de primavera”, *Mediterráneo*, Castellón, 08-04-1988.
- ANÓNIMO, “Exposición retrospectiva de Antonio Marco en D’Art-4”, *Mediterráneo*, Castellón, 13-06-1988.
- ANÓNIMO, “Pintores de Castellón”, *Levante*, Valencia, 21-02-1997.
- ANTONIO, Pedro, “Diálogo con Antonio Marco”, *Levante*, Valencia, 19-05-1967.
- ANTONIO, Pedro, “Diálogo con Antonio Marco. Expone en Mateu”, *Levante*, Valencia, 21-02-1971.
- ARAZO, M<sup>a</sup> Ángeles, “Media hora con Antonio Marco, hablando de pintura”, *Las Provincias*, Valencia, 1972.
- ARAZO, M<sup>a</sup> Ángeles, “Antonio Marco”, *Las Provincias*, Valencia, 1976.
- AZCÁRRAGA, Adolfo de, “Antonio Marco, expresionista genuino”, *Las Provincias*, Valencia, 11-01-1976.
- BALAGUER, Doro, “S/T”, *Levante*, Valencia, 14-05-1999.
- CÁMARA, A., “Antonio Marco en el Ateneo Mercantil”, *Levante*, Valencia, febrero 1964.
- CASTAÑOS ALÉS, Enrique, “Pintura abstracta y romanticismo (Reflexiones sobre Kandinsky, Malévich y Mondrian)”, *Diario Sur*, Málaga, 16-07-1988.
- CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo L., “Exposiciones de Antonio Marco, Vicens, E. Segrelles y Valdemí”, *Las Provincias*, Valencia, 07-02-1971.
- CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo L., “Exposición de Marco”, *Las Provincias*, Valencia, 09-03-1972.
- CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo L., “Antonio Marco, en Nike”, *Las Provincias*, Valencia, 07-01-1976.
- CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo L., “Antonio Marco”, *Las Provincias*, Valencia, 14-01-1979.
- CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo L., “Los personajes realistas de A. Marco y los entrevistados de Ramos”, *Las Provincias*, Valencia, 09-08-1989.
- CHORDÁ, Silvia, “Antonio Marco”, *Mediterráneo*, Castellón, 1986.
- CHORDÁ, Silvia, “Interessant col.loqui a Alqueries dels pintors Bellés, Traver Calzada i Marco”, *Mediterráneo*, Castellón, 22-06-1986.
- DICENTA DE VERA, Fernando, “Pintura castellonenca”, *Castellón Diario*, Castellón, 12-09-1984.

- DE LA CALLE, Román, “La diversificación del “realismo” plástico”, *Las Provincias*, Valencia, 03-06-1982.
- DEL CASTILLO, A., “Antonio Marco en Galería de Arte Sarrió”, *Diario de Barcelona*, Barcelona, 25-11-1972.
- D. V., “Antonio Marco en Galería Nike”, *Las Provincias*, Valencia, 23-10-1973.
- E. F., “Antonio Marco en Sala Vayreda”, *Hoja del Lunes*, Barcelona, 23-11-1970.
- EFE, “Las Atarazanas reúnen un centenar de obras firmadas por 48 artistas”, *Levante*, Valencia, 23-06-1998.
- EQUIPO KUATRO, “Antonio Marco, pintor de sentimientos humanos”, *c.q.d. Cómo podemos demostrar*, Periódico de la Universidad Politécnica de Valencia, Curso IV, nº 15, Valencia, abril-mayo-junio de 1974.
- FELIP SAMPER, Vicente, “Falleció Vicente Perelló La Cruz, Hijo adoptivo de la Villa de Nules”, *Noulas. Bolletí d’informació municipal*. Ayuntamiento de Nules, nº 301, Nules (Castellón), 2008.
- FERNÁNDEZ, Marcelo Daniel, “Un gran escultor valenciano donará una obra a Corrientes”, *Magazín. El litoral*. Corrientes (Argentina), 28-01- 2001.
- F. H. “Expresionismo y romanticismo”. *El País*, Madrid, 11-06-1984.
- FONT, Lina, “Crítica Radio Barcelona”, Barcelona, 28-11-1970.
- FOSAR Y MUÑOZ, Enrique L., “El arte en la pintura de Genovés, en la Galería Theo y Galería cuatro”, *Las Provincias*, Valencia 10-12-1981.
- FOSAR Y MUÑOZ, Enrique L., “El sentimiento social, como reflejo de la obra de Antonio Marco, en la Galería Arts 29”, *Las Provincias*, Valencia, 25-02-1982.
- G-4, “Exposiciones. Serra D’Or”, *Abadía de Montserrat*, nº 160, Barcelona, 15-01-1973.
- GARNERÍA, José, “Antonio Marco”, *Gazeta del Arte*, Valencia, 25-01-1976.
- GASCÓ SIDRO, Antonio, “A. Marco presente en galería Terra”, *Castellón-Diario*, Castellón, enero 1984.
- GASCÓ, Antonio, “Exposición de Antonio Marco en la galería Terra”, *Castellón Diario*, Castellón, 07-04-1987.
- GASCÓ, Antonio, “Antonio Marco o el expresionismo de las íntimas tragedias del ser humano”, *Castellón Diario*, Castellón, 27-06-1988.
- GASCÓ, Antonio, “Memorable exposición retrospectiva de la obra de Antonio Marco en D’ARt-4”, *Mediterráneo*, Castellón, 13-06-1988.



- GASCÓ, Antonio, “Exposición de Antonio Marco en la galería “El Ensanche””, *Castellón Diario*, Castellón, 1989.
- GASCÓ, Antonio, “Magnífica exposición de pinturas de A. Marco en Tretze”, *Castellón diario*, Castellón, 20-04-1990.
- GASCÓ, Antonio, “Antonio Marco expone en Tretze hasta el próximo 2 de mayo”, *Mediterráneo*, Castellón, 23-04-1990.
- GASCÓ, Antonio, “La insoportable levedad del ser”, *Levante*, Castellón, 16-03-1994.
- GODOY, Manuel, “La Exposición”, *Mediterráneo*, Castellón, 16-03-1984.
- GODOY, Manuel, “Antonio Marco triunfó con sus óleos en Les Alqueries”, *Mediterráneo*, Castellón, 18-10-1984.
- GODOY, Manuel, “Sostenida calidad, vibrante adecuación y absoluta exigencia de A. Marco”, *Mediterráneo*, Castellón, 09-04-1987.
- GODOY, Manuel, “Interesante exposición colectiva de primavera en la Galería D’Art 4 de Vila-real”, *Mediterráneo*, Castellón, 1988.
- GODOY, Manuel, “Once pintores castellonenses conviven en Benassal invitados por el Ayuntamiento”, *Castellón Diario*, Castellón, 12-09-1988.
- GODOY, Manuel, “Marco expone en la galería valenciana “El Ensanche””, *Mediterráneo*, Castellón, 17-04-1989.
- GONZÁLEZ, Paco, “Un grupo de artistas legará sus pinturas al Patrimonio Municipal de Benassal”, *Mediterráneo*, Castellón, 10-09-1988.
- GONZÁLVEZ, Pedro C., “Entrevista con Antonio Marco”, *Levante*, Valencia, 31-10-1962.
- GUTIÉRREZ, Fernando, “Antonio Marco en Sala Vayreda”, *La Vanguardia*, Barcelona, 29-11-1970.
- GUTIÉRREZ, Fernando, “Antonio Marco en Galería Sarrió”, *La Vanguardia*, Barcelona, 02-12-1972.
- GUTIÉRREZ, Fernando, “Marco expone en la galería valenciana “El Ensanche””, *Mediterráneo*, Castellón, 17-04-1989.
- HERNÁNDEZ, Cristina, “Antonio Marco expone su obra en la galería d’Art de Vila-real”, *Mediterráneo*, Castellón, 01-04-1990.
- HERNÁNDEZ, Cristina, “Una retrospectiva de gran brillantez con A. Marco”, *Mediterráneo*, Castellón, 22-03-1994.
- HERNÁNDEZ, Mercedes, “Las galerías abren ya tras el verano que se ha acabado”, *Mediterráneo*, Castellón, 26-09-1999.

- HERNÁNDEZ, Mercedes, “Apariencias escondidas”, *Mediterráneo*, Castellón, 16-04-2000.
- J. C., “El ábside de la iglesia tendrá pinturas de Antonio Marco”, *Mediterráneo*, Castellón, 22-06-1997.
- J. V. R., “Sala Vayreda”, *Telexpres*, Barcelona, 20-11-1970.
- LLUCH, Pau, “Vicente Perelló: “Sor Isabel de Villena representa per a mi un abans i un després”, *El periòdic de Alboraià*. Ayuntamiento de Alboraià, Año VI, nº 46, Alboraià (Valencia), marzo de 1999.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo, “Arte. Crónica exposiciones”, *Las Provincias*, Valencia, 20-05-84.
- MARCO MOLES, Antonio, “Charla-coloquio sobre pintura”, *Castellón Diario*, Castellón, 22-06-1986.
- MARÍ, Rafa, “El consejo de Cultura organiza en las Atarazanas la muestra “Desde Sala Mateu””, *Las Provincias*, Valencia, 23-06-1998.
- MARSÁ, Ángel, “A. Marco. Sala Vayreda”, *El Correo Catalán*, Barcelona, 05-12-1970.
- MELGAR, Julio, “La cuarta locura”, *Las Provincias*, Valencia, abril 1989.
- NINOT, Joan, “Los artistas Traver, Amat y Marco pintarán las medianeras de la ciudad”, *Mediterráneo*, Castellón, septiembre 1988.
- OLMEDO DE CERDÁ, María Francisca, “Galería Arts 29. Antonio Marco”, *Hoja del Lunes*, Valencia, 01-03-1982.
- PENELAS, J., “Marco expone los bocetos que cubrirán el ábside de la iglesia”, *Levante*, Valencia, 21-06-1997.
- PRATS RIVELLES, Rafael, “Crónica de Exposiciones”, *Valencia-fruits*, Valencia, 28-02-1982.
- PUERTO, Gonzalo, “Magnífica exposición de Antonio Marco en la Galería Quatre Cantons de Burriana”, *Mediterráneo*, Castellón, 1974.
- PUERTO, Gonzalo, “Antonio Marco expone óleos en la Cànem Galería”, *Mediterráneo*, Castellón, 31-01-1975.
- PUERTO, Gonzalo, “Mañana clausurará Antonio Marco su exposición de óleos en La Cànem Galería”, *Mediterráneo*, Castellón, 12-02-1975.
- PUERTO, Gonzalo, “Antonio Marco en Galería Terra”, *Mediterráneo*, Castellón, 30-12-1979.
- PUERTO, Gonzalo, “Marco en Galería Terra”, *Mediterráneo*, Castellón, 01-12-1981.

- Rafael, “Antonio Marco en Galería Galanis, *Jornada*, Valencia, 11-03-1972.
- Rafael, “Antonio Marco en Galería Niké”, *Jornada*, Valencia, 19-10-1973.
- RAMBLA ZARAGOZÁ, Wenceslao, “Antonio Marco”, *Reüll*, Departamento de Estética de la Universidad Literaria de Valencia, con la colaboración de la Diputación Provincial de Valencia, nº11, Valencia, 1986.
- REAL, Olga, “Perelló La Cruz. Pasión y gesto”, *Levante*, Valencia, 13-05-1988.
- R. M., “La evolución de la ciudad de Valencia, en la exposición “Pensionados de Paisaje”, *Las Provincias*, Valencia, 24-07-1996.
- R. R., “Entrevista”, *Buris-ana*, Burriana (Castellón), 1964.
- R. R. C., “Antonio Marco”, *Obra*, nº 382, Castellón, del 14 al 20 de enero de 1980.
- SANTOS TORROELLA, Rafael, “Antonio Marco”, *Noticiero Universal*, Barcelona, 05-12-1972.
- SENTÍ ESTEVE, Carlos, “Crítica Radio Nacional de España”, RNE, Valencia, Mayo 1967.
- SENTÍ ESTEVE, Carlos, “Galería Galanis y la obra de un pintor castellonense”, *Levante*, Valencia, 05-03-1972.
- SENTÍ ESTEVE, Carlos, “El expresionismo humanista de Antonio Marco”, *Levante*, Valencia, 03-07-1973.
- SENTÍ ESTEVE, Carlos, “Antonio Marco en Galería Nike”, *Levante*, Valencia, 24-10-1973.
- SENTÍ ESTEVE, Carlos, “Antonio Marco en Galería Nike”, *Levante*, Valencia, 11-01-1976.
- SENTÍ ESTEVE, Carlos, “Nike: Oleos de Antonio Marco”, *Levante*, Valencia, 17-01-1979.
- SENABRE, Carmen, “Galería Galanis y la obra de un pintor castellonense”, *Levante*, Valencia, 05-03-1972.
- SENABRE, Carmen, “Antonio Marco en Galería Galanis”, *Levante*, Valencia, 08-03-1972.
- SENABRE, Carmen, “Antonio Marco en Niké”, *Levante*, Valencia, 24-10-1973.
- SENABRE, Carmen, “Antonio Marco en Galería Nike”, *Levante*, Valencia, 11-01-1976.
- SENABRE, Carmen, “Nike: Oleos de Antonio Marco”, *Levante*, Valencia, 17-01-1979.
- SENABRE, Carmen, “Antonio Marco en Arts”, *Levante*, Valencia, 26-02-1982.

- VALLÉS ROVIRA, José, “Antoni Marco (Galería de Arte Sarrió)”, *Tele-expres*, Barcelona, 1972.
- VERDÚ CANDELA, José Hilarión, “La ciudad de Chiva cobijará la obra de Perelló La Cruz”, *Archivo de Arte Valenciano*. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Valencia, 1973.
- VICENT, Amparo, “Quince obras de Antonio Marco adquiridas por la Caja Rural San Jaime”, *Castellón Diario*, Castellón, 13-10-1984.
- VIDAL SERRULLA, Francisco, “En torno a 40 años de pintura castellonense 1940-1980”, *Castellón Diario*, Castellón, 11,18 y 25 marzo de 1983.
- VILAR VICENT, Carlos, “Antonio Marco expone en el Pintor Sorolla”, *Castellón Diario*, Castellón, 30-09-1983.
- VILAR VICENT, Carlos, “Entrevista con Antonio Marco”, *Programa de Fiestas Alquerías del Niño perdido*, Alquerías del Niño Perdido (Castellón), 1983.
- VILAR VICENT, Carlos, “Exposición del pintor Antonio Marco”, *Mediterráneo*, Castellón, 29-09-1983.
- VILAR VICENT, Carlos, “Antonio Marco, expone en el Pintor Sorolla”, *Castellón Diario*, Castellón, 08-10-1983.
- VILAR VICENT, Carlos, “El pintor Antonio Marco expone en Alquerías”, *Mediterráneo*, Castellón, 08-10-1983.

## **Filmografía:**

- DÍEZ, Javier (Director y prod.), *Cerámica mediterránea. Enric Mestre*. Manises (Valencia), 1996.
- RUNCIE, James (Director y prod.), *Henry Moore. Esculpiendo una reputación. 1898-1945*. BBC, Londres, 1998.
- RUNCIE, James (Director y prod.), *Henry Moore. Esculpiendo una reputación. 1945-1986*. BBC, Londres, 1998.



## SINOPSIS.

En este trabajo se intenta reivindicar una serie de valores que consideramos muy importantes y que cada vez se van haciendo más escasos en la práctica artística, a través de la obra de dos creadores contemporáneos, Antonio Marco Moles (Alquerías del Niño Perdido (Castellón), 1929) y Vicente Perelló La Cruz (Valencia 1933-2008). Unos artistas que, avanzando a contracorriente, han conseguido unas realizaciones de gran densidad significativa y profundidad, que son una sugestiva aportación a la clarificación de la topografía del alma. Permaneciendo ajenos a las sacudidas estéticas, a las modas, a los ismos, a lo etiquetado y a lo superficial; prestando sólo atención a los intereses más elevados del espíritu; sublevándose contra el arte de un tiempo perverso, que va a remolque del mercado y de la tecnología, que se limita a reproducir los aspectos más obtusos y banales de la realidad; contra un arte que ha ido perdiendo, poco a poco, su capacidad de sorprender, de conmover, de emocionar, de hacer vibrar la fibra sensible del espectador.

Ante el hecho constatado del triunfo generalizado de un arte materialista, que se pliega a intereses mercantilistas y que genera diariamente productos mediocres y pobres de contenido, fruto de una sociedad industrializada y alienada, es importante y esperanzador descubrir cómo todavía existen creadores que, aún conscientes de pagar un fuerte precio, como es la marginalidad, se oponen a esta realidad y hacen de su obra un espacio para la reflexión, una invitación al diálogo, como todo gran arte, *“una pregunta, una interpelación a un corazón que resuena, una llama da a los ánimos y a los espíritus”* (Hegel). Artistas que son capaces de enriquecer nuestra percepción del mundo, de nosotros mismos. Que son capaces de concebir unas realizaciones de honda profundidad filosófica, que alcanzan una importante dimensión social y donde se aúnan los principales valores del arte: experiencia, sinceridad y expresión. Que apuestan por la libertad, por la resistencia, por la utopía.

La actitud ante el arte y ante la vida de ambos creadores (que fueron compañeros de promoción en Bellas Artes, y más tarde, grandes amigos), será pues puramente romántica. Sus obras, de una gran violencia expresiva, manifiestan un interés sincero por patentizar las ansiedades de su tiempo, sus propias ansiedades, conservando esos valores espirituales que tantas veces echamos de menos en el arte contemporáneo. Vemos pues como nuestros autores mantienen viva la preocupación social y crítica; también la preocupación por la recuperación del “yo”, en esa constante obsesión por la existencia humana que se opone a esa eliminación del sujeto que propone cierto

posmodernismo dominante, al servicio del sistema. Así, su propuesta plástica apostará románticamente por el arte, nos hablará de valores vitales, será un lenguaje de emociones que se transforma, como aquí vemos, en una aventura existencial.

Como se evidencia en esta tesis, estos dos humanistas mantendrán unas posiciones que vinculamos a una especie de “romanticismo existencialista”, una prolongación del “Romanticismo”, ese movimiento artístico y filosófico que desde el siglo XIX, tanta importancia ha tenido, a todos los niveles, sobre todo en el arte, y de uno de sus vástagos el “Existencialismo”. En consecuencia, en este trabajo se intenta ir enlazando esas características formales y conceptuales que los emparenta entre sí, a través del nexo expresionista, y yendo más allá, dentro de esa condición, con el “romanticismo”, que en realidad, no es sino un humanismo que se alza ante el poder corrompido del mundo, contra los valores aceptados por la sociedad civilizada, contra la conciencia de un mundo estable, contra lo instituido; reivindicando al hombre, a aquellas propiedades espirituales que lo dignifican.

El arte de Marco y Perelló se convierte en uno de los últimos reflejos de un “romanticismo existencialista”, que se preocupará por la subjetividad; el influjo de una doctrina de acción, de libertad, de compromiso, que deriva en un humanismo. Como hemos podido ver aquí, su profundo afán de introspección, de investigación interior, su constante inquietud, su eterna insatisfacción y espíritu tenaz de superación o su perseverante hambre y sed de verdad, así como el ímpetu de su lenguaje, su fantástica imaginación y su rebeldía ética y estética, les convierte en auténticos ejemplos de expresionistas post-románticos.



## SINOPSI.

En aquest treball s'intenta reivindicar una sèrie de valors que considerem molt importants i que cada vegada es van fent més escasos a la pràctica artística, a través de l'obra de dos creadors contemporanis, Antonio Marcos Moles (Alquerías del Niño perdido (Castelló), 1929) i Vicente Perelló La Cruz (València 1933-2008). Uns artistes que avançant-se a contracorrent, han aconseguit unes realitzacions de gran densitat significativa i profunditat, que en són una suggestiva aportació a l'aclariment de la topografia de l'ànima. Romanent aliens a les sacades estètiques, a les modes, a els "ismes", a l'etiquetat i a allò superficial, prestant només atenció als interessos més elevats de l'esperit; revoltant-se contra l'art d'un temps pervers, que hi va a remolc del mercat i de la tecnologia, que es limita a reproduir els aspectes més obtusos i banals de la realitat; contra un art que ha anat perdent, a poc a poc, la seua capacitat de sorprendre, de commoure, d'emocionar, de fer vibrar la fibra sensible de l'espectador.

Davant del fet contrastat del triomf generalitzat d'un art materialista, que es plega a interessos mercantilistes i que genera diàriament productes mediocres i pobres de contingut, fruit d'una societat industrialitzada i alienada, és important i esperançador descobrir com encara existiesen creadors que, malgrat conscients de pagar un fort preu, com és la marginalitat, s'oposen a aquesta realitat, i fan de la seua obra un espai per a la reflexió, una invitació al diàleg, com tot gran art, "*Una pregunta, una interpel·lació a un cor que resona, una flama dóna als ànims i als esperits*" (Hegel). Artistes que són capaços de concebre unes realitzacions de fonda profunditat filosòfica, que abasten una important dimensió social i on s'ajunten els principals valors de l'art: Experiència, sinceritat i expressió. Que aposten per la llibertat, per la resistència, per la utopia.

L'actitud davant de l'art i la vida d'ambdós creadors (que van ser companys de promoció en Belles arts, y més tard, grans amics), serà doncs purament romàntica. Les seues obres, de gran violència expressiva, manifesten un interès sincer per palesar les ansietats del seu temps, les seues pròpies ansietats, conservant aquells valors espirituals que tantes vegades tirem a faltar en l'art contemporani. Això doncs, observem com els nostres autors mantenen viva la preocupació social i crítica; també la preocupació per la recuperació del "jo", en eixa constant obsesió per l'existència humana que s'oposa a eixa eliminació del subjecte que proposa cert postmodernisme dominant, al servei del sistema. Així, la seua proposta plàstica apostarà romànticament per l'art, ens parlarà de valors vitals, serà un llenguatge d'emocions que es transforma, com ací veiem, en una aventura existencial.

Com s'evidència en aquesta tesi, aquests dos humanistes mantindran unes posicions que vinculem a una espècie de "romanticisme existencialista", una perllongació del "Romanticismo", eixe moviment artístic i filosòfic que des del segle XIX, tanta importància ha tingut, a tots els nivells, sobretot a l'art, i d'un dels seus llucs "l'Existencialisme". En conseqüència, a aquest treball s'intenta anar enllaçant eixes característiques formals i conceptuals que els emparenta entre si, a través del nexa expressionista, i anant més enllà, dins d'eixa condició, amb el "romanticisme", que en realitat, no és sinó un humanisme que s'alça davant del poder corromput del món, contra els valors acceptats per la societat civilitzada, contra la consciència del món estable, contra allò instituit; reivindicant a l'home, a aquelles propietats espirituals que el dignifiquen.

L'art de Marco i Perelló es converteix en un dels darrers reflejes d'un "romanticisme existencialista", que es preocuparà per la subjectivitat; l'influx d'una doctrina d'acció, de llibertat, de compromís, que deriva en un humanismo. Com hem pogut veure ací, el seu profund afany d'introspecció, d'investigació interior, la seua constant inquietud, la seua eterna insatisfacció i esperit tenaç de superació o la seua perseverant fam i set de veritat, així com l'ímpetu del seu llenguatge, la seua fantàstica imaginació i la seua rebel·lia ètica i estètica, els converteix en autèntics exemples d'expressionistes post-romàntics.

## SYNOPSIS.

With this work the intention is to vindicate values that we consider important although they are less and less often found in contemporary artistic expression. They are the motivation behind the work of Antonio Marco Moles (*Alquerías del Niño Perdido* (Castellón), 1929) and Vicente Perelló La Cruz (Valencia 1933-2008). These are two artists who pushed forward against the tide and have been able to express in-depth and through many-layered meaning their own very suggestive contribution to the work of outlining the topography of the soul. Whilst maintaining their distance, one step removed from fashionable aesthetic convulsions, from the 'ism's' and from the labeled and the superficial currents of their age they have focused their attention on the more elevated aspects of the human spirit. Rising up against the artistic norms of these perverse times where art is so often hitched to the bandwagons of technology and market demand, where art is often no more than a reflection of the obtuse and banal aspects of reality, theirs is a rebellion against an art world which has slowly but surely lost its capacity to surprise or to resound in the depths of the spectator's soul.

These current times have witnessed the solid triumph of materialistic art, an art which is generated daily but is mediocre and empty, and the slave of market interests. This kind of art best expresses the industrialized and alienated feel of the times. It is very refreshing and exciting to discover that there are creators who although aware that the price they pay for their liberty is marginalization from the centre of the art world are still prepared to oppose this reality and make the purpose of their work the creation of a vital space in which to reflect and to discuss – very much in the spirit of Hegel who said that great art is “..a question, an appeal to a heart that resonates, a light to animate and encourage our spirits..” Any artist who is able to enrich our understanding of the world enriches us, and these artists have demonstrated a capacity for deep philosophic expression which is seated in an important social dimension. It is here that the principal values of good art - experience, sincerity and expression - are united. They are prepared to go out on a limb for freedom, resistance and for their utopic vision.

The attitude of these two creators (originally colleagues at Belles Artes and later firm friends) towards art and towards life is best defined as purely romantic. Their work, marked by a violent expressiveness, is a manifestation of their sincere desire to make patent the anxieties of their times along with their personal anxieties whilst, at the same time, remaining loyal to the necessary spiritual values that are so often lacking in contemporary art. These artists manage to keep alight the flame of social and critical

concerns. They are also conscious of the need to salvage the “I” from a world in which there is a constant pressure to eliminate the individual subject, the particular obsession of a Postmodern philosophy that is servile to the dominant system. Their artistic proposal is then a romantic proposal for art and speaks through the language of emotions that transforms it into an existential adventure.

As this thesis demonstrates these two Humanist artists have adopted a stance that clearly aligns them with “Existential Romanticism”, a movement which is an extension of Romanticism, that artistic and philosophical movement that has had such importance on all levels since the 19<sup>th</sup> century but particularly so in art. It is the movement that also gave birth to Existentialism. As a consequence this work is an attempt to bind together the formal and conceptual characteristics which bring these movements together via expressionist mean. Expressionism is taken even further to include Romanticism which, in reality, is nothing more than Humanism rising up to confront the corruption of the world and to challenge values accepted by civilized society and to defy the complacent consciousness of an apparently stable world by rebelling against institutionalization. It is a re-vindication of the spiritual values that dignify humanity.

The art of Marco and Perello is thus converted into in-depth one of the most recent reflections of Romantic Existentialism and is especially concerned with the subjective “I”. It is a reflection of a doctrine for action, for freedom and for commitment that is expressed as Humanism. As we have seen, their great capacity for introspection and inner searching is coupled with a constant restlessness of spirit and an enduring dissatisfaction. Their tenacious spirit, intent on continually overcoming obstacles and their persevering thirst for truth are complemented by the vigor of their expression, their fantastic imaginations and their aesthetic and ethical rebellion. Taken as a whole they are authentic examples of Post-Romantic Expressionism.

*Qué penoso resulta andar entre la gente  
Y simular que no estamos perdidos  
Y contar el fuego de las trágicas pasiones  
A aquellos que no han vivido aún.*

*Y mirando fijamente en nuestra nocturna pesadilla  
Descubrir un orden en el torbellino caótico del  
sentimiento,*

*Para que conozcan el incendio mortal de la vida,  
A través de los pálidos reflejos del arte.*

Aleksandr Blok<sup>1530</sup>

---

<sup>1530</sup> BLOK, Aleksandr, “Que difícil es caminar entre la gente...”. En PARRA, Nicanor (recopilador), *Poesía soviética rusa*. Progreso, Moscú, 0. A este poema, que elegimos para cerrar el trabajo, hacemos referencia en la nota nº cuatro del capítulo 1.1.

