

## Antología de textos

### 1. TOROS. LA TAUROMAQUIA DE BARJOLA

A propósito de ella, de la de Barjola, ha mucha razón Miguel Ferrer ("El Adelanto", Salamanca, 13 de marzo de 1971) al escribir: "Hace solamente dos meses ha aparecido una nueva "Tauromaquia", la de Juan Barjola. Desde este momento yo no vacilo en calificar este hecho, y aun en riesgo de caer en pedantería, como el acontecimiento más importante registrado en nuestra pintura en los últimos diez años. La crítica de arte ha tenido con la última exposición de Barjola esa rara unanimidad que sólo se da en los acontecimientos transcendentales, al enjuiciar su obra oleística, pero que yo sepa, no se ha ocupado de esta monumental "Tauromaquia".

También vale la pena transcribir algo de lo que más adelante sigue escribiendo en el mismo artículo: "El verso a la vez salitroso, pinturero y desgarrado del gaditano Rafael Alberti se ha conjugado espléndidamente con el neorrealismo expresivo de Barjola en esta genial "Tauromaquia" que quedará como clásica y que en el futuro será muy difícil de remontar. Las complejas armonías y relaciones, hombres, ambiente, animal, han sido llevadas a la piedra de grabar por los ojos y las manos de un hombre de nuestro tiempo para revelarnos un mundo degradado, oscuro y sin coherencia".

Sí debe considerarse un acontecimiento esta "Tauromaquia" de Juan Barjola. Sí es creación importante en la obra de este muy importante pintor que, en sus lienzos, lidia aún más de cerca el difícil toro de lo humano. Es importante porque muestra hasta la saciedad las dotes pictóricas del artista; no ya las de dibujante que son las que se suelen poner a prueba en la técnica litográfica. Es así de valiosa porque en la alada estampación, sobre el papel, no se pierde ni un ápice de la consistencia que le es habitual. La que, desde hace ya hartos y colmados años, exhibe Barjola en óleos. Y, casi exactamente igual, en sus dibujos.

Quien tan en pintor dibuja como Barjola, es lógico que se sienta muy a sus anchas en la litografía, adecuadísimo procedimiento para multiplicar mucho de lo que es propio del dibujo, aunque también—para los más que lo usaron— dispuesto a marginar lo pictórico. Toda la fuerza de dibujante de Barjola se halla por entero en la serie de estampas que compone su "Tauromaquia". Mas, asimismo, se encuentran por completo sus muchas facultades de pintor. Son estampas en color. Con rezumantes sabor a pintura. Con enérgicas potenciaciones cromáticas, de dominantes rojas que, cierta vez, dan paso a un arduo y arrebatado morado y, en otra ocasión, permiten un gris novísimo—barjoliano— en la arena del ruedo. Desde el doble punto de mira del dominio técnico y del de la factura, la Tauromaquia de Barjola es una obra maestra magníficamente preparada para impartir magisterios.

Desde el plano de lo estilístico, debe decirse que sus formas y modos de composición coinciden con los del estadio inmediatamente anterior al que en la última exposición, la de 1970, ha exhibido. No existen los espacios "vacíos", la perspectividad sobrerreal y onírica que procrea lontananzas de misterio en la superficie de los lienzos. Los primeros y segundos términos, la lidia y la barrera, se complacen en cierta contigüidad, para procurar al todo grafiado un casi mismo plano; por aquello que decía Denis de que la pintura, antes que nada, es una superficie plana recubierta de colores en cierto orden. El primer término se acerca con frecuencia a los bordes donde podríamos enmarcar. Posee corpulencia barroca tal como para dejar mermado trecho, incluso a los que ven los toros desde la barrera. Las formas, ya bastante concretas, carecen todavía de la mayor concreción que Barjola deliberada y progresivamente ha impuesto a sus últimos y otros personajes, hoy ya realizados con manera más enjuta, con planos menos expansivos y disciplinando las amplias y personalísimas incurvaciones, antes más características en el autor. Al color le falta el canto de un duro para ser festivo. Desde luego, es restallante y violento. Posiblemente, la Tauromaquia debe de ser certero colofón puesto por Barjola a su penúltima actitud de pintor. De pintor fiel a sí mismo, mas muy preparado para modularse de continuo. Para ir de superación en superación.



*Joaquín de la Puente: Barjola. Artistas Españoles Contemporáneos.  
Ministerio de Educación y Ciencia. 1971.*

Barjola



## 2. EL ARTE, LOS TOROS, EL INSTANTE

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 del que nos habló Nietzsche: «el que escucha las armonías superiores.»

Sirvan las claras palabras de José Bergamín, inscritas en el pórtico de «La música callada del toreo», como emblemático brindis a uno de los momentos expresivos de Juan Bargola en el que su magisterio brilla con una intensidad especial. Como la luz descendida sobre el ruedo y reflejada desde éste, sol y sombra de la pintura, música callada también. Ese momento es el de las tauromaquias.

«Con el tercer oído (que decimos del corazón) —prosigue Bergamín— es con el que escuchaba Carlyle su propio pensamiento cuando decía que «el pensamiento más profundo canta». Nos parece 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.»

Me demoro en la cita de uno de los más hermosos textos sobre el arte de torear porque justamente eso es lo que Bargola es capaz de sentir y hacernos sentir en el lienzo, mientras con el del toreo va desentrañando el arte de pintar. La música que se ve, la forma que se escucha, las vías sutiles de la percepción cuando el color, razón cromática, y la voz, el implacable silencio, invocan el alerta de todos los sentidos.

Juan Bargola lo vio y lo escuchó en «La Chata» de Carabanchel, apenas a un paso —un paseillo— de su estudio madrileño de Paulina Odiaga, tanta tardes de fiesta y drama. También lo percibió en una plaza más amplia, esa en la que la existencia, la lucha por la vida, nos hace a todos, o casi, nombres —signos— de un inacabable cartel para un imprevisible reparto

general de papeles, o de funciones, que finalmente se mimetiza con el que reparte la suerte de la gloria y el anonimato, del triunfo y el fracaso.

Se abre la puerta de cuadrillas y la vida comienza. Todo un ritual de actos que van de lo lógico a lo absurdo, del orden al caos, muriéndose lentamente, viviendo hacia ese excitante y acaso inalcanzable sueño que se aprecia al borde. La plaza puede no ser redonda. La plaza es una arista delgadísima, una alineación de lo apenas que nos va a emplazar en lo que —ficción, realidad— verdaderamente ocurre y dónde: lo inmenso y lo íntimo, de nuevo. El vértigo del hombre, del artista, ante lo que ha de hacer a solas, mientras el público que abarrota el graderío ausente se funde en un clamor sin ruido.

¿Dónde sucede el toreo?, ¿dónde la pintura? ¿Cuál es el lugar de ese lugar, del espacio que dinamiza el arte? Creo haberlo detectado en algo que, necesitando de un soporte técnico, lo sobrepasa. El espacio pictórico que acoge a las tauromaquias de Barjola, como el de la pintura en general, está en el cuadro y fuera de él. En el centro de gravedad del ruedo y en una equidistancia de lo al límite, donde no sólo se ve y se oye..., sino que no se precisaría. La música callada... A veces, no se requeriría ni abrir los ojos, ni aprestar los oídos, para abrazar la inquietante información del sentimiento. Pero, imaginado el dónde, ¿cuándo suceden la pintura y el toreo? En el instante. « ¿Qué gira cuando gira el capote, cuando dinamiza el torero, cuando se embebe el toro? ¿Qué es lo encontrado en el legítimo terreno del encuentro?» —me preguntaba y escribí en una ocasión, tratando de definir lo indefinible: la pintura y los toros en Barjola—. «El instante» — quise responderme—. «...Por ahí anda el arte. Templar eso es templar también uno de los elementos, un pase con temple. Y templar al toro, extraerle su trapío y su bravura (y su nobleza, añadido ahora). Y templarse el torero. No dispersarse lo uno y lo otro, sino acoplarse al arte, que es cuando los instantes dibujan el instante.»

La interpretación de ese tiempo podría estribar en lo en punto. «A las cinco de la tarde. Eran las cinco en punto de la tarde». Así, tan justa como inexorablemente, precisaba Federico García Lorca la localización temporal



de la cogida y la muerte de Ignacio Sánchez Mejías. «Las heridas quemaban como soles..., y el gentío rompía las ventanas, a las cinco de la tarde. ¡Eran las cinco en todos los relojes! ¡Eran las cinco en sombra de la tarde!».

**Miguel Logroño: *Barjola un testimonio ético. 1983.***

Barjola

### 3. BARJOLA Y SU DOBLE

La generación de Barjola, cuya formación se desarrolla durante las primeras décadas tras la guerra civil, no vivirá precisamente uno de los capítulos más suaves de ese destino. El triunfo de los segmentos más conservadores de la sociedad española, su crispación frene al carácter sospechoso adjudicado a toda opción progresista y el aislamiento internacional, crearon una atmósfera mucho más irrespirable en el ya de siempre raquítico paisaje de nuestra modernidad. El propio Barjola lo ha expresado así: "El panorama pictórico español de esos años era muy pobre, debido a la poca información que había. El concepto lo tenían muy pocos artistas, y los que lo habían adquirido estaban fuera. Aquí se pintaba todo en plan ibérico".

No quiero dejar pasar la ocasión, pues me parece altamente significativo, sin destacar el matiz que el pintor da en esta cita al término ibérico. Por supuesto, no se refiere ya a lo mismo que, en la mítica Sociedad de Artistas Ibéricos, había sido banderín de enganche del arte más vivo de preguerra. Más cerca parecería, en todo caso, al sentido de ese expresionismo ibérico que Figuerola Ferreti le atribuye en el 63, pero siempre que por tal entendamos, como sin duda haría Barjola, no una reivindicación castiza sino, bien al contrario, esa conciencia dramática de lo que acecha, terrible, en el propio contexto. En esos términos, la cita nos pone en la pista de un Barjola que, ya en 1957, hará las maletas precisamente, no para pintar ibérico, sino para aprender, en el espejo de una modernidad sin fronteras, una forma pertinente de pintar lo ibérico.

***Fernando Huici: Cat. Ex. MAPFRE VIDA. Madrid. 1993.***

#### 4. TAUROMAQUIA NEGRA. JUAN BARJOLA

Desde sus primeros dibujos infantiles, prácticamente inéditos, hasta sus cuadros más recientes, la continuidad de la temática taurina puede seguirse a lo largo de toda la obra de Barjola, dentro de la cual constituye un motivo casi obsesivamente recurrente y, al mismo tiempo, uno de los más característicos y generalmente apreciados de su producción. Con frecuencia se ha dicho que es sobre todo en su tauromaquia donde de la manera más aparentemente natural se da esa rara adecuación de forma y contenido que distingue los mejores momentos de su pintura. Como si la representación de lucha y movimiento, la mezcla fascinante de sensualidad plástica y de ferocidad que la fiesta ofrece, fuera la más adecuada a su temperamento, a su propia concepción del cuadro: a esa manera, tan suya, de articular dominio del oficio y sentido del riesgo en su acción directa sobre el lienzo; o incluso a la significación más profunda de su obra, sobrecogedoramente dramática. También se ha dicho, con toda justicia, que la maestría y el carácter que Barjola imprime a su interpretación del género son motivos más que suficientes para considerar su tauromaquia, junto a las de Goya, Picasso y Solana, entre las más importantes de la pintura española.

Y no son pocas, en efecto, las razones que lo avalan, ni las afinidades que relacionan a Barjola con tan ilustres predecesores. Pero, por encima de esas alusiones o similitudes, no cabe duda de que su tauromaquia responde a un concepto perfectamente diferente y esencialmente novedoso. Y no solo formalmente, aunque sus cuadros de toros se distinguen por su vigorosa plasticidad, por la estructura espectacularmente dinámica y el extraordinario sentido del ritmo que los caracteriza de modo tan inconfundible. Lo que más directamente impresiona de la tauromaquia barjoliiana es la vehemente intensidad que el pintor imprime al relato y el rudo tremendismo que lo caracteriza.

En los rostros bestiales y gozosos de su imaginería, en la estampa ruidosa de las multitudes que abarrotan palcos y tendidos; en el patético encuentro entre el toro y el caballo, que Barjola describe en un ámbito de confusión y brutalidad desmesuradas, confrontando agresores y víctimas en una





desgarradora imagen de destrucción y sufrimiento; en el pesimismo melancólico y sombrío que orienta su mirada crítica sobre la fiesta, una mirada que arraiga en la memoria, en la iconografía de la España Negra, pueden reconocerse esos valores. Valores que pertenecen a nuestra más genuina tradición artística, pero que ofrecen en su obra renovados por impulso de actualizadas exigencias formales e ideológicas.

En el fondo, la pintura de Barjola es de un iberismo irreductible y la suya una manera paradójica y absolutamente personal de articular tradición y vanguardia. Buena parte de su repertorio, su interés por los seres marginales, sus sangrantes bodegones con cabezas de toro, incluso la energía moral y el carácter alucinatorio que imprime a su figuración, recuerdan los modos más característicos de nuestro naturalismo barroco. Pero lógicamente, estos términos estéticos aparecen redefinidos en su obra, despojados de contenidos doctrinales, reinterpretados con honda y emotiva sensibilidad para ofrecerse, a la vez, como un documento exasperado sobre la infamia del mundo y como un vivo testimonio de su época.

Todo lo que debe la tauromaquia a Barjola, procede de esa actitud, de su manera tan intempestiva y temperamental de confrontar pasado y vanguardia, y en definitiva, de su propia capacidad para dar un valor de permanente actualidad a su modelo dotándolo de la más profunda significación trágica. Con un atrevimiento que no tiene precedentes, Barjola se desentiende en su peculiar concepción de la tauromaquia, de todas las suertes del torero y aun llega a prescindir del ruedo sangriento de la plaza, para describir la lidia como un turbio e indiscriminado combate y el escenario donde ocurre como un lugar sórdido y terrible. Todos los protagonistas de sus cuadros taurinos: caballos, toros, picadores y toreros, incluso espectadores y perros, acometiéndose en su furor y su barbarie, se confunden en un abigarrado tumulto del que, para asombro nuestro, acaba participando de toda una multitud. Y esta es, sin duda, también otra de sus más originales aportaciones a la interpretación del asunto.

La representación de las multitudes humanas es de origen moderno y frecuentemente adquiere dentro de la tradición artística contemporánea un



significado negativo apareciendo como servidoras inconscientes del fanatismo y crueldad colectiva. Al irrumpir sobre un modelo antiguo haciéndola el sujeto de su tauromaquia, Barjola se sirve de la agitación y el desorden que son propios de esa muchedumbre, de la violencia que protagonizan y que en la plaza tiene escenario y estatuto casi mitológico, para crear una expresión simbólica de la violencia más siniestra y ordinaria; una violencia que se reconoce en los códigos y en los lenguajes de nuestro presente y se corresponde con la más devastadora experiencia histórica contemporánea, pero que, como si de un instinto insaciable o de una fatalidad biológica se tratase, el pintor escenifica en una dramaturgia intemporal, alimentando su desesperanzada convicción del infortunio que afecta al hombre y su destino.

Probablemente, nunca con anterioridad a esta Tauromaquia negra había expresado Barjola de manera tan explícita y rotunda ese convencimiento suyo tan amargo y del que, por lo demás, todos los tiempos han dado testimonio.

***Antonio Franco Domínguez: Catálogo exp. "Barjola, Tauromaquias negras". MEIAC. Badajoz 1993.***

## 5. LA MIRADA SILENCIOSA

Pero si insistimos en las tauromaquias y establecemos, para entendernos dos grandes polos en los extremos como pueden ser la mirada espantada de Solana, que casi podría ser la de un inglés, y la divertida y juguetona de Picasso, Barjola representaría un punto intermedio que participa por igual de las dos. Si bien su tragedia no recuerda en nada la vertiente mitologizante y mediterránea de Picasso, tampoco recoge el drama cutre y duro de Solana y muchas veces, la propia debilidad como buen pintor, pintor de raza que se decía antes, resuelve la difícil ecuación en un alarde formal que incluso puede no pasar del deslumbrante azul de la corbata de un retrato de picador. Y vistas ahora, las tauromaquias suponen el conjunto de obras en el que se advierte mejor la intensidad del juego formal, el disfrute con la propia pintura que, en Barjola, queda perfectamente delimitado en dos conceptos complementarios: el dibujo perfectamente recortado en trazo negro y la poderosa fuerza del color que, a partir de los 70, va ganando en altura de tono. A esos dos elementos habrá que añadir, por supuesto, la valentía siempre de una composición que, cuando no está saturada emplea de forma magistral los espacios vacíos.

***Pablo Jimenez: Cat. Exp. MAPFRE VIDA. Madrid. 1993.***

## 6. EL GINECEO DE DON JUAN

Barjola, junto a otros pintores de su generación como Saura, Bacon, Alechinsky, Giacometti y De Kooning querían reivindicar la presencia de la figuración, conservando a la vez la poética informalista, especialmente aquella que se orientaba por el camino de la pintura de acción o el expresionismo abstracto. No cabe duda que la nueva figuración deriva plásticamente de las experiencias informales. Incluso se ha llegado a decir que el neofiguratismo no es otra cosa que un informalismo con narrativa. En efecto, estos pintores utilizan ciertas imágenes de la realidad para dar trascendencia a su afán comunicador. Sin embargo, como muy bien apuntaba Sánchez Marín, no es "narrar" lo que pretenden, sino argumentar, es decir, argüir: "No es argumento lo que hay en sus obras, sino argumentos". Argumentos de índole formalista o argumentos de contenido expresionista, de orden polémico, encaminados a realizar la descripción no sólo del individuo, sino también, o principalmente, de su relación con los demás.

Lo que empuja a Barjola es una realidad casi insostenible: figuras con rostros que estallan, mujeres de cuerpos monstruosamente dislocados, miserables, perdidos. Durante muchos años, el arte había mostrado al hombre tal como se veía, pero no tal como era. Barjola, como Bacon, nos muestra tal como somos en nuestros propios abismos. De ahí tal vez la fascinación que ejerce sobre nosotros. Para ello se vale de recursos procedentes del expresionismo. Este movimiento supone la proyección de las emociones y pensamientos del artista en determinadas deformaciones o acentuaciones de la figura; es, por lo tanto, un arte idealista que transmite un mensaje acerca del significado del mundo, de la misma forma que la exageración de los rasgos fisonómicos en una caricatura transcribe una determinada idea seria del personaje retratado. "Tan implicada está la caricatura en nuestro modo de representarnos -escribe Azara- que es legítimo suponer que las escuelas formalista, abstracta, geométrica o conceptual, Mondrian, De Stijl, Malevitch, el constructivismo, Rothko, la abstracción lírica, Gris, el cubismo, así como sus correspondientes parejas musicales, Webern, los serialistas, los aleatorios, o literarias, el nouveau



roman, el vorticismo, el letrismo, el oulipo... son un recurso desesperado del arte del siglo XX para sortear la caricatura, inevitable en cualquier representación figurativa".

La violencia del gesto pictórico y el efecto inmediato, de choque, que persigue en el espectador, conlleva un deseo del artista de comunicarle algo, de denunciar una situación dramática. La distorsión de la figura en los cuadros busca burlar las rutinas de la mirada, representar la experiencia vivida evitando las convenciones asociadas a la percepción, para así poner al espectador en condiciones de valorarla. "Distorsionar la estabilidad del punto de vista del espectador", decía Andrew Forge, ejercer sobre él un efecto catártico similar al que buscaba la tragedia griega, abatiendo las barreras que lo separan de la inmediatez de la experiencia.

***Carlos Catalán: Cat. Exp. Caja Navarra. Pamplona. 2001***

## 7. BARJOLA: LO BELLO Y LO TERRIBLE

En Barjola, con independencia de las propuestas temáticas o de representación, hay, en la visión y la organización globales del cuadro (lo que equivale a decir en su consistencia abstracta) una fuerza subversiva. No se trata aquí, lógicamente, de la subversión directamente dirigida al orden social, aunque las obras de Barjola comporten una excitación y unas exigencias referibles no sólo a la circunstancia existencial, sino también a la crueldad y la podredumbre sociales. Esta fuerza subversiva se manifiesta también y de modo quizá principal, en la *alteración de las pautas estéticas establecidas*. Ya lo insinuamos más arriba: lo visible puede, de alguna manera, ser representación de lo invisible...

Hay en la obra de arte (y debe quedar entendido que las obras sin calidad no son obras de arte) una transmutación casi alquímica. Ocurre en ellas que la representación del sufrimiento o la muerte —asuntos teóricamente poco estimulantes— son, en la experiencia sensible, causa e instrumento generadores de placer. Aquí estamos, otra vez, ante el principio de contradicción, aludido más arriba como un determinante estético. Terrible es en su representación del horror la tragedia grecolatina. Aristóteles nos dice que no debemos buscar en ella "otro placer que el que le es peculiar", y, con este postulado, deja muy claro que la finalidad de la "representación terrible" es la creación de placer. Dentro de las artes plásticas y más cerca de nosotros, con modulación realista, un yacente torturado (de Gregorio Fernández, por ejemplo), o, en trance quizá más patético, un crucificado de Grünewald, ponen en nuestra sensibilidad "un placer que les es peculiar". Pues otro tanto, en términos de absoluta contemporaneidad, ocurre con la obra de Barjola: la espantosa dentadura del caballo agonizante, el animal desollado, la prostituta grotescamente tatuada por el infortunio, son, a la vez y sin paliativos, testimonios de un sufrimiento que está ahí, en la realidad exterior a la pintura. No hay ninguna duda al respecto. Pero tampoco la hay ante el hecho de que, en que la organización visual que se nos ofrece, las interrelaciones del color percuten en nuestra sensibilidad, intensifican nuestra vida, excitan una misteriosa zona cerebral en "un modo peculiar", en un modo que se hace reconocible como una forma de placer.

***Antonio Gamoneda: Cat. Exp. Juan Barjola. Fundación Caja Vital  
Kutxa Fundazioa. Alava 2002.***

Barjola



## 8. DIESTROS, PUTAS, CRÁNEOS Y PERROS.

Y en concreto, se dirán, ¿qué pinta ese Barjola?. La verdad, no gran cosa. Hablando pronto y claro, pintar, lo que se dice pintar, solo diestros, putas, cráneos o perros; y poco más. Es cierto que, en etapas anteriores, las que integran la primera mitad de su andadura, el registro resultaba algo más amplio. Tal es, por ejemplo, el caso de las escenas que, al inicio de los años setenta, incorporan a su imaginario una épica testimonial de la resistencia a la opresión. Era, en rigor, cosa de la época e impregnaría por igual la obra de otros muchos creadores españoles del momento, ya fuera como reflejo condicionado por una militancia concreta o fruto de un posicionamiento ético de talante más subjetivo. Pero, incluso dentro de la tipología que le es en esencia más propia, el abanico iconográfico abarcó también derivas que, a la manera de los magistrados y curas de tenebroso hábito, o como el arquetipo del crucificado, aún retoñan, de tarde en tarde, algún un brote aislado. Pero la tónica dominante, al menos a partir del tránsito hacia esa mitad segunda que abre su curso en el umbral de los ochenta, apunta hacia la concisión depurada en ese escueto umbral de cuatro aristas.

Creo, en cualquier caso, oportuno centrar la atención en el tema de la reducción, radical y progresiva, de los motivos icónicos, pues a partir de él se dibujan sendas cuestiones, ligadas en definitiva íntimamente entre sí y que, a mi juicio, arrojan una luz decisiva sobre la lógica de evolución del cosmos de Juan Barjola. De un lado, la tipología que sintetice, ya desde el propio título que encabeza el texto en curso, con esa cadencia retórica de los "diestros, putas, cráneos y perros", apunta a una elección, en absoluto arbitraria o excéntrica, si no que por el contrario tiende a fijar su objetivo en torno a los arquetipos básicos, despojados de toda redundancia anecdótica, que integran el núcleo central de la estirpe dramática que nutre su poética. Por supuesto, con la atribución de "putas" fuerza, en rigor, la mano, ya que las escenas de prostíbulo concretan solo parte del cosmos femenino pintado por Barjola, mas busco en esa licencia otorgar mayor énfasis a la despiadada inmediatez compartida, en el vértigo de abismal carnalidad, por los desnudos de





mujer acechados en su pintura. Frente a la tan explícita disposición del cuerpo femenino como sima insondable de la pulsión del deseo, la efigie magra y erizada del perro, en la aterida inquietud de ese saco de huesos, se erige como espejo inmisericorde del propio desamparo. Algo semejante, de hecho, a lo que Antonio Saura acertó al adivinar, tras la fascinación obsesiva por la cabeza canina que asoma al vacío sin límite pintado por Goya, la sospecha espectral de un autorretrato. Por fin, cerrando el tránsito hacia el extremo opuesto, plenamente descarnada ya, surge la calavera como emblema literal de un destino de muerte. Y luego la tríada se enmaraña y confunde, enzarzándose en el azaroso ritual que la tauromaquia teje en ese exponerse de los cuerpos, cargando la suerte, al parar, templar y mandar la trayectoria trazada en un viaje entreverado de deseo y muerte.

***Fernando Huici: Cat. Exp. Juan Barjola. Barjola. Fundación Caja Vital Kutxa Fundazioa. Álava. 2002.***



## 9. JUAN BARJOLA: TAUROMAQUIAS

En primer lugar pienso que la obra de Barjola se enmarca en una visión crítica del contexto histórico español en el que se ha desarrollado su trabajo. No manifiesta o refleja su pintura una preocupación por el contexto político o siquiera artístico, como ocurrió en la obra de otros artistas coetáneos sino que su preocupación se centró en el drama de la realidad social y por extensión en la introspección filosófica sobre la idiosincrasia de lo español. Hay en esta visión un matiz galdoniano pero con una diferencia especial que es la ausencia del detalle en su mirada. Barjola no se recrea en el rito y en los modelos buscando la anécdota sino buscando la esencia. Sus Tauromaquias pero también todos sus otros temas recurrentes pretenden siempre redescubrir los aspectos más sintomáticos de la pasión, aquellas que la diferencian de las otras y, que encuentran su origen en la comedia griega y después en el circo romano.

Hay una visión que no es pesimista como la de Unamuno sino realista y comprometida. De alguna manera su posición e interpretación de lo dramático está más relacionado con aquellos otros artistas como Saura y Picasso que plasmaron de la realidad, los aspectos oscuros que descubrían una manera de ser diferente y que aquí se vincularon a la España negra.

Pero Barjola no ha dejado de ser nunca un pintor de su tiempo; muy al contrario él es representante de un estilo, de una manera de observar y posicionarse que lejos de situarle en los márgenes de la vivencia y la actualidad, le confieren más capacidad de inmersión en la misma. De ahí que su obra se haya vinculado por su proximidad estética a la nueva figuración inglesa pero en su mirada hay una posición más natural. Mientras Freud o Bacon desarrollan un aspecto metafísico o psicológico de la conducta humana y de su posición en el mundo, Barjola refleja la piel, las corrientes nerviosas que viajan de la médula a la piel. Hay un posicionamiento menos científico pero mucho más pasional. Barjola se deja naufragar como Goya y Hemingway en la sangre y la arena. Pero no hay en esta mirada una intencionalidad morbosa o escenográfica. La obra de Barjola es antes que ninguna otra cosa, sincera y respetuosa con la historia y con el tiempo.



En ocasiones esos aspectos expresionistas ocultan de alguna manera la dureza del acontecimiento: sus cabezas de toro no son como las de Luis Fernández, dramáticas por su realismo, sino dramáticas por su misterio. Recuerdo sólo un efecto semejante en unas fotografías de André Villers sobre el estudio y otras estancias de la casa de Picasso en Vallauris. Eran espacios donde no estaba el pintor sino su huella y por ello aumentaba el valor simbólico y el misterio. De igual manera las cabezas de Barjola cautivan más por cuanto sugieren que por lo que son. En esas cabezas hay un recuerdo de la vida y la muerte, de la supervivencia y el destino, del suceso que no se ha vivido pero que la propia cabeza evidencia. Ese misterio hace verdaderamente especial la mirada de Barjola y la convierte, posiblemente, en la más especial, contundente y radical del arte español después del Guernica. Sólo sería en este sentido comparable a lograda por Saura o quizá, actualmente, por la pasión y la vivencia a la de Barceló.

***Fernando Francés: Cat. Exp. Centro de Arte Museo de Almería. 2002.***



## 10. LA PINTURA COMO TAUROMAQUIA

No es casual que dos de los temas recurrentes en la pintura de Barjola sean los burdeles y las "corridas", relacionados también ambos por un secreto y estrecho vínculo (¿acaso no se llamaba "La corrida del amor" aquella memorable película de Oshima?) pues los dos son temas que giran en torno a dos actividades primordiales humanas, el amor y la lucha, sobre cuya reglamentación ha construido el hombre la envoltura, la delgada línea de su civilidad, pero sin suprimir del todo nunca (quizás tampoco ahora, pese a que todo parezca desmentirlo) la atracción abismal de su transgresión, el irresistible vértigo que ello suscita. Pero mientras el burdel representa la ruptura aceptada de cualquier clase de ritual, acota un recinto en el que se permite romper o subvertir, todas las normas usuales del cortejo amoroso y dar, "ensanche", rienda suelta a los instintos, la plaza acota también un recinto que supone por el contrario la meticulosa reglamentación de un combate, en el que sin embargo no es posible eliminar por completo el continuo e incontrolable acecho de la quiebra de esas reglas, sobre cuya más que probable posibilidad se sustenta precisamente su razón de ser, su provocada modalidad de "verdad".

Pese a su ferocidad, el dramatismo que se desprende de las imágenes de Barjola establece una proximidad, una complicidad con el espectador, que no ha pasado desapercibido a cuantos se han acercado a su pintura. Más que crítica distante o recriminatoria, más que aséptico registro del horror, hay en sus pinturas una interiorización de los aspectos más dramáticos de la realidad, admirablemente servidos a través de formas distorsionadas y colores hirientes. Barjola proyecta sobre esa realidad una mirada directa y vigorosa que no elude sus aspectos más sórdidos, más formal y mentalmente incontrolables, pero que no le impiden simultáneamente impregnarse y fundirse con ellos hasta ofrecernos el resultado de esta conmovida, lúcida y un poco estoica, asunción del drama, hasta obligarnos a sentirnos partícipes e incluso protagonistas de él. Como conmovedores y silenciosos gritos, la intensidad de sus imágenes brota de la percepción de esas situaciones en las que todas las normas se quebrantan, de ese momento límite en el que siempre se acaba perdiendo la eterna batalla



frente al caos, de ese momento en el que el grito de animales y hombres, surge ya ahogado, ya inútil. Aunque la corrida ofrezca a Barjola un territorio privilegiado de sugerencias, que se ajusta maravillosamente tanto sus preocupaciones formales como vitales, sus Tauromaquias no muestran los aspectos más armónicos de la fiesta, ni siquiera los más heroicos del enfrentamiento solitario del héroe con la bestia. Es significativo que sea justamente uno de los momentos menos apolíneos de la fiesta, el de la suerte de varas, el que ha atraído más su atención. En la suerte de varas, el caballo inocente y ajeno a todo, asiste a la ceremonia no como protagonista, voluntario como el torero o involuntario como el toro, sino como instrumento ciego del picador. Barjola nos lo muestra sin embargo con los aterrorizados ojos abiertos y abiertas también sus mandíbulas, mostrando su inofensiva dentadura de animal domesticado, al que no le sirve de nada su fidelidad, su civilidad. Es el momento además de máximo tumulto, de máximo desorden, en el que los mantenedores de las leyes del ceremonial, están siempre al borde de perder su control. Barjola se fija en esa escena dionisiaca, en ese punto álgido de tensión, de suspensión del orden, en la que entran en escena todos los actores de la singular representación, los héroes y las víctimas, los protagonistas y los secundarios, a los que su pintura dedica siempre una atención especial. El pintor transmite magistralmente ese momento de gran tensión, a través de un vertiginoso entrelazamiento de formas corporales entre la que se destacan en muchas ocasiones esas patéticas cabezas del caballo y el toro, individualizadas, humanizadas, como involuntarios enemigos, unidos por un destino incontrolable y fundidos en un desesperado abrazo.

Nadie que conozca y ame la Tauromaquia puede permanecer ajeno a la profunda crudeza de la fiesta y a los sentimientos contrapuestos que su contemplación provoca. Pero aunque sus normas pertenezcan ciertamente a otro tiempo, aunque su imaginario sea indiscutiblemente arcaico, mantiene intacta una carga simbólica de gran potencia y una innegable belleza, basada en mantener el dominio corporal del gesto, en situaciones casi imposibles. La Corrida, recrea cada tarde un espacio para el héroe, pero este espacio lleva incluidos, no sólo la peligrosidad y la muerte, sublimes, sino también la posibilidad del deslizamiento hacia el patetismo,



inseparables de un acontecimiento en el que el cuerpo es un instrumento primordial. Barjola insiste en sus Tauromaquias en la importancia de esta estremecedora presencia corporal, como para recordar que el valor, la compostura, los sueños de gloria, las ambiciones, el miedo, de animales y hombres, andan circulando por el ruedo metidos realmente dentro de unos cuerpos. Barjola entra en la vía abierta por Goya y lleva hasta el límite su poliédrico dramatismo, de tal modo que la misma cultura que hace posible la existencia de la Corrida, también enseña a pintar a cuerpo limpio. Cargando la suerte y jugándose todo valerosamente hasta el final, frente a las mismas astas del toro.

***María Escribano: Cat. Exp. Juan Barjola. Tauromaquias. Centro de Arte Museo de Almería. 2002.***

Barjola

## 11. PINTAR A FONDO

Lo que es y ha sido Juan Barjola: un pintor expresionista; o, lo que es lo mismo, un pintor que vive y representa la realidad como deformada. Deformar la realidad es enfatizar lo expresivo de la misma; es, en suma, humanizarla. Un pintor con intención analítica propende, sin embargo, a la visión inhumana de lo real, la visión que diluye lo subjetivo. Aunque no de forma exclusiva, la pintura española se ha caracterizado por frecuentar más el expresionismo, por la captación "intensa" de la realidad de la vida. Ha cuidado mejor los afectos y los efectos que las razones. La pintura española es exclamativa y, además, clama por cualquier cosa, ya que concede importancia dramática a todo, sin atender a jerarquías. Esta indiscriminación ante el dolor, lo más expresivo, junto con la risa, ha sido, desde luego, una constante del extremista arte español. Barjola se reconoce en ello, pero no sólo cuando se fija en un macilento perro que aúlla de hambre en un desmante urbano, sino cuando entrevé en la apoteosis carnal la acechante mueca grotesca del paso del tiempo, lo morible de la vida. En este punto, la trayectoria de Barjola no se ha concedido un desmayo, pero esa constancia moral en lo expresionista de la expresión no se ha alimentado sólo del pasado.

En las génesis históricas del arte contemporáneo está el español Goya, con su alargada secuencia de pintores así llamados "de veta brava". En nuestro siglo, dentro y fuera de lo vanguardista, han abundado también los expresionistas, de Zuloaga a Solana, o de Picasso en adelante. Con Goya y Picasso, la exclamación española ha retumbado por doquier. No sé hasta qué punto los poderosos ecos de este grito han condicionado hasta las interpretaciones retrospectivas de otros pintores de nuestro país, más encalmados, como le ocurrió a Bacon con el Inocencio X, de Velázquez. Tampoco se, por otra parte, de qué manera el expresionista Beckmann halló cobijo en el propio Picasso para dar rienda suelta a su sensualidad torturada. En todo caso, hay en lontananza un coro de voces estridentes entre las que Barjola ha encontrado su propia exclamación. Es una trama complicada, porque, hacia atrás, o hacia adelante, ha sostenido un permanente diálogo a través del espacio y del tiempo. ¿Cómo no pensar,



por ejemplo, en el que explícitamente mantuvo el propio Goya con Rembrandt?.

***Francisco Calvo Serraller: Galeria Leandro Navarro. 1999.***

Bartola



## 12. LOS PASOS DE LA MIRADA

Se puede mencionar, legítimamente, que la obra de Barjola constituye una pintura de cumbres de intensidad que se expresa a través de los altibajos y dientes de sierra de un sismógrafo emocional. Abismos subjetivos y un profundo desasosiego que pugna por salir al exterior. La poética del expresionismo va a configurar un arte que emerge desde las entrañas escarbando en un subsuelo poblado de obsesiones simbólicas y estallando hacia el exterior las emociones: tejido emocional que el pintor va a activar como fuente de sensaciones desinhibidas y violentos grafismos de color. Las declaraciones reiteradas de Francis Bacon apelando a un 'arte que se dirija directamente al sistema nervioso' pueden servir de paradigma de esta manera de entender la pintura. Conjurar traza un mapa de pulsiones sublimadas en la aventura del color y el gesto.

Seguir la evolución iconográfica de las tauromaquias de Barjola supone hacer un recorrido por el itinerario de convulsión que representa la pintura moderna.

Jean François Lyotard ha hablado de una "energética" que aflora en la pintura de la era moderna. En sus "dispositivos pulsionales" va a aludir a esa suerte de ergografía o escritura del cuerpo que representa la pintura entendida como sismógrafo emocional: energía cromática volcada en la superficie de representación a modo de acontecimiento. Si en las primeras obras de esta serie podía distinguirse claramente una multitud informe y las siluetas oscuras y dominantes de la guardia civil, el vertiginoso inventario se transforma en una taquigrafía convulsa de huellas biográficas. La urgencia expresiva vierte el magma de colores como necesario rito de afirmación y destrucción del tiempo. La representación deviene en un arremolinado mapa alzado, flotante, en un espacio donde todo gira.

Son evidentes las implicaciones simbólicas que va a tener la lidia a modo de metáfora cultural sedimentada en el imaginario colectivo: recorrido antropológico que nos habla de una celebración solar o de un antiguo pacto renovado en la lucha con el animal. Esa fusión magmática de los diferentes



elementos que se dan cita en las tauromaquias provoca -a partir de la herencia cubista como fértil punto de inflexión para el espacio pictórico- la aceleración exponencial de las formas en enloquecida órbita giratoria semejando una especie de Guernica barjoliano: el estallido del orden representacional a modo de violento torbellino impele un vértigo en medio del caos y abigarramiento generalizado. Un agitado horror vacui para unas dramáticas tauromaquias en las que parecen enfrentarse todos contra todos; una visión nada confortable de la llamada "fiesta" nacional, posición descarnada y profundamente crítica del polémico festejo.

**Noelia Suerio: Enfocarte N° 28.**

Bartola

### 13. BARJOLA. TAUROMAQUIA Y DESTINO

Por una parte, consolida algo que ya habíamos observado en las piezas de 1968: una compactación de las formas en contornos cerrados. Sin embargo, la dramaticidad no se deriva de ningún estatismo; la escenificación es, ya, arrebatada, encrespada y vertiginosa en la sugestión de movimiento. Son escenas de lucha en las que, casi constantemente, Barjola representa el "tercio de varas". Conviene que nos detengamos en esta particularidad.

La lucha, el encuentro feroz en que participa el caballo, es, dentro del ritual taurómico, el momento más numerosamente representado por Barjola. No es casualidad. Las tauromaquias de Barjola son siempre —permítaseme la fealdad de la palabra— "catastrofistas". Nunca encontraremos reflejado el momento triunfal, apolíneo, como convendría a un pintor del "género", sino escenas marcadas por la furia del embroque, por la instantaneidad terrible que se cumple en la cita dolorosa y mortal.

Y aquí, creo que siempre, el caballo tiene el papel de víctima suplicada, velozmente arrastrado hasta la muerte por una acción a la que es ajeno, una acción en la que el caballo es el "inocente". Por eso hay siempre gesto (de supremo dolor, de protesta, de súplica) en la emergencia de su cabeza, en la horrible crispación de la dentadura. Si en los cuadros de Barjola hay piedad (que sí la hay, estoy seguro) su representación está confiada a esas cabezas de caballo en su insoportable, clamorosa expresión.

La tendencia y la tensión de Barjola son la de un pintor histórico. Histórico de nuestros días, claro está. Por eso, precisamente y sin declinar su enorme personalidad, asume conscientemente zonas de codificación necesarias para su proyecto.

Y me refiero muy concretamente a esa representación constante en las tauromaquias, a esa cabeza de caballo emergente, que antes decía, y que es, ciertamente, un trasunto, incesantemente remodelado, de la que clama en el "Guernica", de Picasso. Creo firmemente, sin necesidad de consultarle, que Barjola la ha asumido con deliberación, como esquema formal y

significativo necesario para la expresión del dolor hijo de la violencia contemporánea.

***Antonio Gamoneda: Barjola. Tauromaquia y destino. Colección Retablo. Oviedo, 1980.***

Barjola



## 14. PASIÓN DE LA MIRADA. TAUROMAQUIAS.

“Seguir la evolución iconográfica de las tauromaquias de Barjola supone hacer un recorrido por el itinerario de convulsión que representa la pintura moderna. Jean François Lyotard ha hablado de una “energética” que aflora en la pintura de la era moderna. En sus “diapositivas 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 escindida 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). La construcción deviene flotante en un espacio donde todo gira. Arremolinado mapa alzado (denso territorio simbólico) con los ingredientes esenciales de la lidia. Surge un equilibrio inestable que brota de la colisión de los diferentes elementos. Son muchas las evocaciones simultáneas que va a postular el ciclo de obras que giran en torno al mítico mundo del toreo. Es evidente las implicaciones simbólicas que va a tener la lidia a modo de metáfora cultural sedimentada en el imaginario colectivo. Recorrido antropológico que nos habla de una celebración solar o de un antiguo pacto renovado en la lucha con el animal. Esa fusión magmática de los diferentes elementos que se dan cita en las tauromaquias provoca que más allá de los antecedentes de las propias incursiones picassianas en el tema: la aceleración exponencial de las formas (en enloquecida órbita giratoria) hace que las tauromaquias se conviertan en una especie de Guernica para el pintor extremeño. Con toda una indudable deuda a la concepción espacial heredada del cubismo como fértil punto de inflexión para el espacio pictórico del arte del siglo XX. Basta simplemente comparar en un análisis elemental una tauromaquia de algún apunte de primera época de Barjola (sometido aún a una servidumbre representacional) y ver el despliegue a



modo de violento torbellino de cualquiera de sus escenas de tauromaquia de los últimos años para constatar el vértigo de una evolución. El estallido del orden representacional, hace que en la atomización de las formas (a modo de trepidante puzzle salvaje) el espectador pueda reconstruir el rompecabezas que se propone a su mirada sobre la base de recurrencias estilísticas que emiten su vibrante mensaje en medio del caos y abigarramiento generalizado. A modo de heteróclito y entrecortado mosaico visual. Un agitado horror vacui para unas dramáticas tauromaquias en las que parecen enfrentarse todos contra todos. Como si fuera a morir hasta el apuntador (como se decía antes). Desde luego una visión nada confortable la que nos va a ofrecer el pintor de la llamada "fiesta" nacional. Una posición la de Barjola, descarnada y profundamente criticada con respecto al polémico festejo".

**Antón Patiño: *Pasión de la mirada.Cat.Exp. Juan Barjola.* IVAM.2006.**

Textos extraídos del catálogo *Juan Barjola. Obra Gráfica*, editado por el Museo Barjola en 2008

