

"A pesar de que las Academias no quieren que haya otra clase de pintura, tiene que haberla".

CORTIJO: PINTAR EN SEVILLA

Un día de 1967, cuando Cortijo expuso en la desaparecida galería sevillana La Pasarela, Moreno Galván escribió: "¿Cómo me gustaría hablar, si este fuera el lugar, de la tradición de Sevilla! La tradición es la reincidencia en un problema... mientras ese problema continúe vivo. ¿Es que continúa vivo, en la pintura de Cortijo y desde los tiempos de Velázquez, el problema de la pintura de cohesión centripetra? No: lo que continúa vivo en esa ciudad —en mi ciudad, me complazco con considerarla también en mí— es el problema de la incommunicabilidad, de la incompreensión, de la soledad".

Ahora, al cabo de los años, Cortijo ha vuelto a exponer en Sevilla, esta vez en la galería Juana de Aizpuru. En aquel, en cierto modo, único enclave de la pintura progresiva en el Sur, Cortijo ha colgado sus andaluces con pijama y chaquetilla torera de corrida nocturna, sus niñas de Primera Comunión sobre la soledad del faro de Chipiona, los paisajes de la razón y del alma de los conjuntos de arquitectura popular urbana que sistemáticamente van derribando. A Cortijo y a mí nos pasa como a Moreno Galván: que a pesar del monopolio que se ejerce sobre el patriotismo local (sólo se puede defender a una ciudad desde una determinada concepción, lo otro es la "anticiedad"), sentimos a Sevilla como algo nuestro. Sobre Sevilla nos pusimos a hablar en casa de Cortijo, sentados al brasero, en la mesa de camilla.

—¿De qué forma ha influido en tu obra vivir y trabajar en Andalucía?

CORTIJO.—Yo lo que creo que ha influido en mi obra es haber nacido pobre, que mi familia siga siendo pobre y que yo, de verdad, también siga siendo pobre. El pintor, en la situación actual, es lo mismo que un albañil o un metalúrgico. Ahora mismo se está demostrando que España está entrando en Europa, en cuanto que los cuadros se están vendiendo más caros y que hay un afán tremendo por parte de todos los ricos de comprar cuadros como inversión. En ese sentido estamos muy europeos. Pero el pintor está claramente clasificado como un trabajador.

—¿Por qué en anteriores exposiciones en Sevilla no habías vendido tanto como en ésta?

C.—Porque ya he expuesto mucho en Madrid y hacía mucho tiempo que no exponía en Sevilla. La gente ha venido al pensar que era una inversión.

—Pero tu obra no complace a los que la compran...

C.—Esto es una cosa que a mí antes me preocupaba y ya no me preocupa nada. Yo pinto los cuadros, procuro que me gusten, que les gusten a mis amigos, y ya el hecho de que alguien los compre o no me preocupa menos. Eso está muy claro. Ahora, yo pienso que no deben gustar, que no los deben entender, porque lo lamentable además es que la mayoría de las personas que tienen galería tampoco entienden, lo mismo en Madrid, que en Sevilla, que en Barcelona. Ahora

igual que un albañil o que un metalúrgico.

—Hacer un determinado tipo de pintura como la que tú haces en Sevilla ¿puede tener un protagonismo a la hora de cambiar unas estructuras artísticas?

C.—Yo creo que no, que el arte que nosotros hacemos, lo mismo sea escribiendo que pintando, no. No, el cambio de estructuras de un país no puede ir por ahí de ninguna manera.

—¿Y el cambio de la mentalidad estética de ese país? Aunque sigan existiendo las Academias en

—¿Sigue entonces Andalucía anclada en un sentido barroco del arte?

C.—Yo creo que sí, y que es una cosa muy interesante. Pienso que está pasando en literatura igual. Resulta que Sevilla es una ciudad muy mariana, muy pía y muy tradicional. Entonces, ¿qué entienden los sevillanos ilustres por tradicional? Pues lo que pintan otros sevillanos ilustres contemporáneos suyos. ¿Han entendido alguna vez a Murillo o a Velázquez? No, en absoluto, porque Velázquez fue un pintor de verdad importante en su



Ana Mérida Maestre, vestida de torero.



Bernabé Cortijo Gómez, vestido de torero.

se están inaugurando galerías todos los días, creo que en Madrid hay ciento y pico, una locura. En Sevilla, por lo visto, va a empezar esto inmediatamente. Es el negocio que está de moda; otras veces fueron los motocarros, ¿te acuerdas que todo el mundo tenía motocarro? Ahora son las galerías. Y yo creo que ni les gusta, ni entienden, ni nada, sino que piensan que es una inversión.

—En esta situación, ¿qué papel civil puede tener un pintor en la sociedad andaluza?

C.—El papel civil, que es lo fundamental en cualquier persona, sea pintor o no, debe ser exactamente

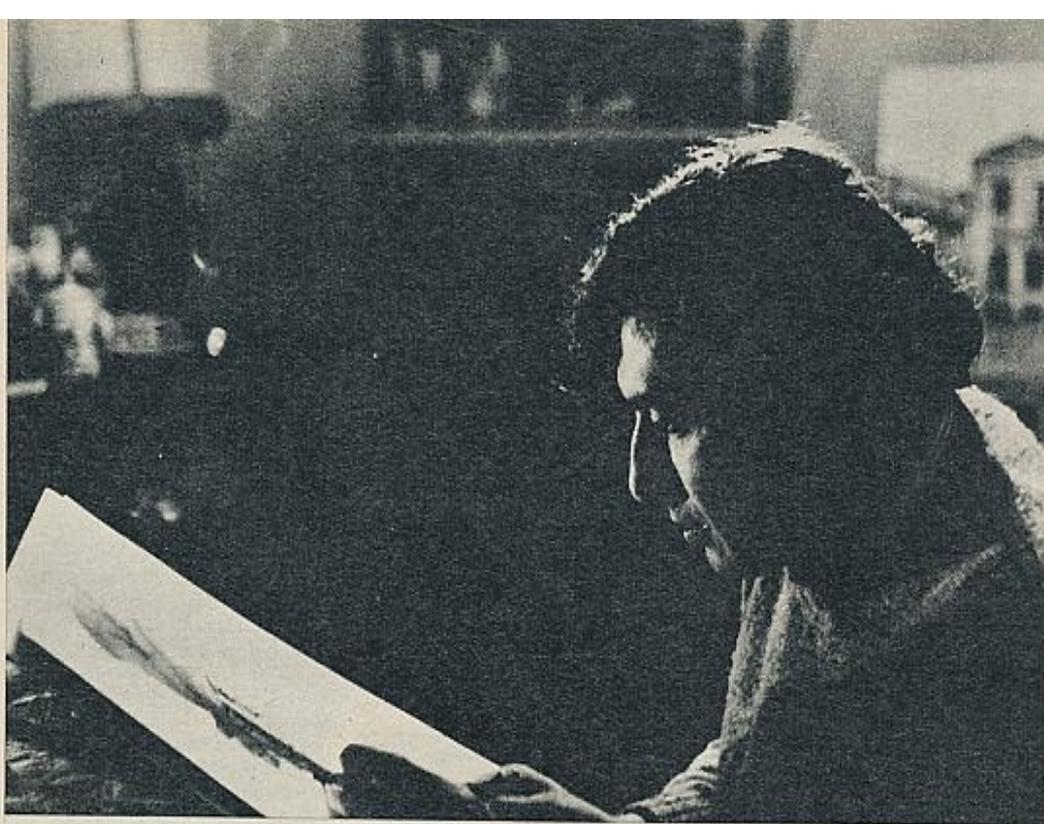
Andalucía, ¿el hecho de que tú pintes así puede ir produciendo el cambio?

—Yo pienso que no. Yo pienso que España, a pesar de todo, se mueve. A pesar de que no creemos que se mueva. A pesar de que las Academias no quieren que haya otra clase de pintura, tiene que haberla. Pero esto no influye en nada. El poder sigue estando en manos de unos cuantos (la Academia, los museos y una serie de cosas así), y nuestra influencia es muy pequeña. Además, como ninguno de nosotros estamos en una escuela dando clases, entonces la influencia es mínima.

siglo; lo sigue siendo ahora porque lo fue entonces. Es tradicional en ese sentido. Ahora, por ejemplo, Velázquez no haría la pintura que hace cualquier pintor de éstos, muy mariano, muy pío, muy tradicional. No la haría en absoluto. Porque lo que hacen no es pintura tradicional; es pintura mala. Una pintura suave, una pintura bobalicona, una pintura amable, una pintura tonta. Sí, creo que se han quedado anclados ahí, en el barroco. En su barroco, además.

—¿Por qué la mayoría de los pintores andaluces se han tenido que ir a trabajar fuera de su tierra?

C.—Hay un hecho evidente y cla-



Francisco Trinidad Cortijo nació en Sevilla en 1936. Hizo estudios de Bellas Artes en la Escuela Santa Isabel de Hungría, de Sevilla. Desde 1957 ha expuesto en numerosas salas de Madrid (Biosca, Quixote) y de otras ciudades. Cortijo vive en Sevilla y defiende una opción progresiva de la pintura en el Sur.

ANTONIO BURGOS

ro, que es que en Andalucía no se compran cuadros. Si en Sevilla el problema es grave, en Córdoba es mucho más difícil; en Málaga, ahora con los extranjeros quizá se esté vendiendo algo. Pero ya en Granada, en Almería, en Jaén... En Sevilla, de verdad, nunca se han vendido cuadros. Se han vendido cuadros a cuatro señoritos; entonces se ha vendido el bodegón, el cuadro de casa, cuatro porquerías de éstas. Entonces, el muchacho que empieza no puede vivir aquí. Y el hecho de irse (aparte de que la incultura aquí es mayor, porque las Academias dominan más en una ciudad pequeña como Sevilla que no en Madrid o en Barcelona) es fundamental por el dinero, que no hay dinero. Yo puedo estar aquí porque vivo de cosas que pinto para fuera. Y en literatura me imagino que pasará lo mismo. Aquí no hay editoriales.

—Y al que se quiere quedar, a pesar de todo, ¿qué se le ofrece?

C.—Se le ofrece un contrato con una galería o un contrato con el extranjero, como tengo yo ahora, o trabajar en otra cosa. Dar clases...

—¿Y la posibilidad de hacer un arte prostituido?

C.—Bueno, con eso sí se podría vivir, pintando los típicos bodegones de señoritos o de cacerías. Desgraciadamente hay muchos que caen en eso. Lo que pasa es que, a pesar de todo, a la juventud le queda un cierto respeto por ella misma, y se van a Madrid a pasar hambre o a Barcelona. Unos salen adelante, otros no, otros se meten de profesores. Vamos, los que hacen la carrera, casi todos —un noventa y nueve por ciento, diría yo—, acaban siendo profesores de las Escuelas o de los Institutos. Es una solución que ha dado la si-

tuación a este problema de los pintores, y casi todos acaban en los Institutos.

—¿Se aprecia en los pintores andaluces algún vicio de origen por la enseñanza academicista que recibieron en las Escuelas de Bellas Artes?

C.—Yo creo que sí. Es un defecto con el que nacemos todos los pintores sevillanos, eso está muy claro. En principio, durante muchos años somos todos muy clásicos, en el buen sentido unos y en el mal sentido otros, porque es lo que hemos mamado siempre. Después va costando más trabajo separarse, y unos se separan y otros no. Pero todos salimos así.

—Tú hiciste en un tiempo grabado expresionista, en los tiempos en que en literatura se hacía realismo social. En lo que haces ahora, ¿qué queda de todo aquello?

C.—Queda mi respeto por el ser humano, que es fundamental, porque lo que pinto ahora es exclusivamente a mis amigos. En la exposición esta de ahora por lo menos hay cinco cuadros de Fernando Palomo Cantalejo, que es peón de albañil. Eso sí queda. Me gustan las personas, y las pinto. De pensar que vuelva a luchar contra las estructuras con el arte, eso es lo que no es. Eso es lo que pensaba entonces, que antes podía despertar a alguien pintando unos temas determinados. Pero la experiencia ha demostrado que como las personas que hay que despertar no van a las exposiciones —no por culpa de ellos—, por eso no he seguido ese camino, he evolucionado.

—¿Cómo puede un pintor influir en ese cambio?

C.—Primero, dándose cuenta de que es un trabajador, de que no es

exactamente ningún señorío, porque toda persona que tiene su señorío ya no es un señorío, ¿me entiendes? Nosotros lo tenemos de una forma muy clara: nuestro señorío es la galería. Yo me he podido librar de la galería, yo hago ahora mis exposiciones particulares. Pero tenemos que darnos cuenta de que somos unos trabajadores.

—¿Se dan cuenta de esto todos los que pintan, todos los que enseñan, todos los que escriben?

C.—Creo que no. Un señor catedrático es un señor catedrático, y no se da cuenta a quién está sirviendo, ni quién le está pagando, y los pintores, por supuesto, igual. Los pintores se creen artistas, que es una cosa que Dios les ha iluminado con esta palabra, y muchos son intratables. En Sevilla esto es una cosa monstruosa.

—Con María Manrique estás haciendo cerámica. ¿Por qué?

C.—Es un intento de aproximación al arte popular, a que no se pierda. En Andalucía, una de las cosas más bonitas que hemos tenido siempre es la cerámica, y en la era del plástico se está perdiendo.

—¿Cómo no hay interés en una sociedad como la andaluza, tradicional y arcaizante, por conservar las artes populares, y sí, en cambio, los monumentos del siglo dieciséis, del dieciocho?

C.—Porque creo que no es tan tradicional ni tan arcaizante, ni está conservando tantos monumentos; en realidad está conservando más bien pocos. En Sevilla, lo que están haciendo ahora y lo que les interesa es el Panteón de Sevillanos Ilustres, para enterrarse ellos. Ese es el cuento que nos han andado diciendo siempre, que son tradicionales. Se preocupan de un mo-

numento de una forma muy clara, igual que en otras ocasiones nos han puesto el fútbol por delante; nos ponen el monumento por delante para que no veamos las otras cosas que están haciendo. Sevilla se han empeñado en desbaratarla, y lo están consiguiendo.

—Pero esos monumentos son siempre del siglo dieciséis, del dieciocho, y se está derribando lo del diecinueve, lo del Novecentismo.

C.—Da la impresión de que eso no lo conocen, de que no han oído hablar de eso nunca, y entonces lo pueden tirar. Las casas modernistas, en cuanto puedan, las tiran. Sevilla se la cargan...

—¿Ayuda la crítica a los pintores que viven en Andalucía?

C.—Tenemos en Córdoba un amigo, Duarte, que es un buen pintor. Pero por el hecho de vivir en provincias está todo oculto. Habría que vivir en Madrid, estar en una galería de Madrid, pasear mucho por Madrid, invitar a mucha gente en Madrid. Y los críticos de arte en provincias no existen prácticamente. Son críticos al servicio de las Academias, solamente lo que sale de la Academia es maravilloso. Yo escribí una vez un verso ripioso sobre esto, a ver si me acuerdo, sobre la Exposición de Otoño y la Exposición de Primavera. Verás:

En Sevilla hay dos tómbolas:
de otoño y de primavera.
¡Qué vida más placentera!...

»Bueno, también hice otro verso, en el mismo plan, de la Escuela de Bellas Artes:

Oh, madre, ya soy pintor,
ya he terminado en la Escuela.
Sólo me falta saber
cómo clavar una tela...

»... porque es que en la Escuela no aprendes ni a clavar un lienzo en el bastidor. Bueno, lo de los críticos. Los de provincias está claro que no existen. Pero es que los de Madrid tampoco se dedican a pasearse por provincias, y esto es un empeño muy especial que he tenido yo con algunos críticos que he conocido un poco más, que no se conformen con las exposiciones que se presentan en Madrid. Porque muchas veces para un pintor de provincias, a no ser que sea ya muy conocido, el problema es muy grave. Salir de su ciudad, y llegar a Madrid y exponer, es un problema trágico, que cuesta mucho dinero en algunas ocasiones. Que los críticos se dediquen a visitar las provincias españolas. Vamos, pensando en el colonialismo, que se sientan que son embajadores y que van a rescatarnos a algunos. Bueno, pues tampoco lo hacen. Quien lo está haciendo es solamente Moreno Galván. Las revistas de arte que existen se ocupan exclusivamente de lo que se expone en Madrid, como si lo demás no existiera... ■ Entrevista recogida en magnetófono por ANTONIO BURGOS. Fotos: J. ALBARRAN.