

El pensamiento estético de Eusebio Sempere

Figuración y abstracción

INTRODUCCION

La obra de Eusebio Sempere (1923-1985) ocupa un lugar de privilegio en el panorama del arte español contemporáneo. De una notable unidad en su evolución y desarrollo, es, al mismo tiempo, múltiple y variada en sus realizaciones. Aunque vinculada a ciertas corrientes artísticas contemporáneas posee características tan peculiares que la hacen, casi desde sus inicios, en sus realizaciones y en la matización de los mismos postulados teóricos generales de esos movimientos, singular y señera.

Por su formación académica y por el ambiente artístico que durante su juventud se respiraba en España, parte de la figuración tradicional, aunque pronto se desvíe, dentro de la figuración, a caminos abiertos por corrientes más avanzadas. Vive, de 1949 a 1959, en París, donde se incorpora al movimiento del arte cinético, pero con un sentido muy personal, realizando una amplia serie de experimentaciones con la luz y el ambiente —exteriores e interiores— y sus relaciones con el movimiento. Sobre la base de la línea, derivará luego —ya en España— a una pintura geométrica luminosa y de alta sensibilidad lírica, muy armonizada y matizada de color; cuyos principios de composición llevará también a la construcción de gráciles esculturas. Su inquietud investigadora le hará igualmente experimentar con las computadoras, colaborar en proyec-

tos arquitectónicos y en programas de integración de las artes.

No fue Sempere —escribía Josep Melià— «hombre amigo de teorías y ha dedicado escasos textos a la reflexión intelectual, expresa y pública, en torno a su propia obra»¹; y refiriéndose antes a las primeras entrevistas periodísticas concedidas por el pintor, añadía «refleja una cierta pobreza teórica. Sempere nunca ha sido un artista dotado de un rico esquema literario y filosófico. Sus palabras siempre han ido muy por detrás de sus experiencias y resultados artísticos»².

Fundamentalmente son ciertas tales afirmaciones. No se le puede poner en parangón, en el orden doctrinal, con un Kandinsky o un Mondrian, por situarnos en unos extremos paradigmáticos. Tampoco estructuró por escrito observaciones y experiencias técnicas como Josef Albers, ni desarrolló un pensamiento estético-filosófico al modo de nuestro Pablo Palazuelo, ni muestra la cultura enciclopédica de Gustavo Torner.

Mas tampoco se trata, en el otro extremo, de un hombre ignaro que desprecie el pensamiento abstracto, un artista que deje de lado los aspectos teóricos involucrados en su actividad específica, o que desprecie las manifestaciones de la cultura que no digan referencia directa a esa actividad.

Durante toda su vida mantuvo una constante inquietud intelectual, muy variada en su espectro, que alimentó con lecturas continuas. Además de los temas directa o indirectamente referidos a las artes plásticas, se interesó por la literatura y la música, la filosofía y la religión. Por la literatura y la música ya desde la infancia.

Si en música, por ejemplo, se mantuvo siempre por detrás, a miles de millas de distancia, de un Paul Klee, en sensibilidad poética y en el dominio literario de la expresión le fue posiblemente superior.

1 J. Melià, *Sempere* (Barcelona 1976) p. 168.

2 *Ibid.*, p. 140.

En sus años de estudiante en la Academia de Bellas Artes de Valencia tendría a su disposición y se aprovecharía de la excelente biblioteca del escritor Luis Guarner; el padre Alfonso Roig le pondría ya entonces en contacto con la obra de Kandinsky *De lo espiritual en el arte*. Durante su etapa de becario en el Colegio Español de París, y en años sucesivos, pasaba largas horas de lectura en la biblioteca de ese centro; los que él llamaría en alguna ocasión «años grises de búsquedas y lecturas»³. En su correspondencia epistolar de entonces se refiere, con conocimiento de causa, al pensamiento de Sartre, dice estar leyendo las obras completas de Ortega y Gasset, aludirá a los escritos de Mondrian en relación con la obra de éste. («Es un extraordinario pintor. Antes de ver sus cuadros creía que su pintura era fría y que su valor estaba en la importancia de sus teorías. Pues no. Tenía un gran temperamento de pintor y artista y de sus cuadros brota una fuerte emoción»)⁴.

En diversas ocasiones demuestra conocer los escritos teóricos de la Bauhaus y del grupo holandés De Stijl, se interesaría por las doctrinas de Malevich y los presupuestos principios y teorías de los movimientos artísticos de su entorno parisino.

3 A Jaume Pomar, *Diario de Mallorca*, 1977.

4 Carta a Alfonso Roig del 10-3-57. Una reacción similar experimentará en 1963 cuando, en Estados Unidos, visite a Albers: «Tras leer sus lúcidas teorías sobre el color, pensaba toparme con un hombre glacial. Al contrario, el personaje era apasionadísimo» (E. Sempere, 'Josef Albers', *Cuadernos Guadalimar: Sempere*, 1977, p. 37). Más tarde, en el acto de presentación de la traducción española de *La interacción del color* (1970), intervendría Sempere con unas palabras valorativas de su significado y contenido, señalando la funcionalidad de los experimentos que allí se describen para sensibilizar y familiarizar a los alumnos con las alteraciones que sufren los colores por el contraste y la complementariedad entre ellos.

INTELIGENCIA INTUITIVA FRENTE A RAZON TEORICA

«Yo leo todo lo que puedo» —dirá en 1980, ya casi al final de su vida—⁵. Si bien, en la misma entrevista, antes había comentado: «El pintor no siempre tiene tiempo para leer. Así como el escritor necesita indispensablemente la lectura para desarrollar su profesión, el pintor puede realizarse sin ella». Y ponía los ejemplos de Goya —«que no era precisamente un hombre culto»— y Picasso —«mucho menos culto de lo que cree la gente».

A este propósito le gustaba también contraponer las figuras de Picasso y Juan Gris. «Este último —decía— era un gran teórico, conocía perfectamente por qué usaba cada línea, cada forma, cada color. Mientras que Picasso era un pintor intuitivo por completo. No por eso la obra de uno era más válida que la del otro»⁶.

Pero si Picasso era por un lado «menos culto de lo que la gente cree», no estaba falto de cultura. Sempere ponderaba la capacidad de Picasso para asimilar las ideas. Leía poco, pero le gustaba rodearse de personas inteligentes, absorbiendo los temas de la conversación «como si fuese una esponja».

Sempere tenía esa misma voluntad de aprender de los que sabían; y con ella una rara y espontánea habilidad en sus preguntas e insinuaciones para orientar la conversación. Y una capacidad aún mayor para asimilar lo que escuchaba.

Pues siempre consideró muy importante para el artista, aunque no se pudiese decir que de modo necesario para todos y en todas las circunstancias, un adecuado bagaje cultural.

—«¿Un pintor debe proveerse de una formación intelectual sólida?» —le preguntan—. —«Si la tiene, desde lue-

5 A Eduardo G. Rico, *Pueblo*, semanario (2-5-80).

6 A Francisco Jordán, *El Correo de Andalucía* (17-4-71).

go, tanto mejor —contesta—. Pero hay ejemplos que no responden a esta exigencia...». —«Pero se convertirá en un profesional incompleto». —«Qué quieres que te diga. En mi caso particular así lo entiendo, pero no trato de extender esta idea»⁷.

No de modo necesario ni estableciéndose una adecuación absoluta. Pues «llevando esto hasta sus últimas consecuencias, tendríamos resultados sorprendentes: si tuviéramos en cuenta la lucidez e inteligencia de los entendidos en arte, tendríamos que los mejores artistas deberían proceder de entre los críticos, y sucede que no es así»⁸.

Sempere, al tratar estos temas en sus declaraciones puede parecer contradictorio. A veces lo es. Pero ello se debe, por lo general, más que a un motivo de contradicción interna, a la improvisación exigida por la entrevista, al énfasis que pone en su respuesta a tenor de lo que se le pregunta, a deficiencias en la terminología que emplea, o a una indeterminación al delimitar conceptos o aspectos diversos de la cuestión planteada. O a concretas situaciones anímicas. Sin que debamos excluir tampoco posibles errores, conscientes o inconscientes, de transcripción e interpretación por parte del entrevistador.

Pero por lo común y en su conjunto, es perceptible una coherencia interna en el pensamiento de Sempere.

Decía: «No soy hombre de premisas»⁹. «A mí las teorías no me han gustado nada. He defendido la libertad. Me gusta estar informado, pero no hago caso, ni me interesan, las directrices de un Modrian, de un Vasarely, que se me antojan excesivamente drásticas»¹⁰. «Es importante señalar que yo nunca ha usado el color de una manera teórica, como, por ejemplo, un Vasarely. Yo empecé a usar degradaciones de color antes que éste, pero nunca profun-

7 A Eduardo G. Rico, *Pueblo*, semanario (2-5-80).

8 En A. Trapiello, *Conversación con Sempere* (Madrid 1977) p. 63.

9 A Josep Melià, *El Correo Catalán*, Especial Domingo (10-2-74).

10 A. Luis J. García-Bandrés, *Heraldo de Aragón* (14-5-81).

dicé en su empleo»¹¹. Profundización teórica, se sobreentiende. «Para mí, en cualquier caso, los problemas de la pintura son teórico-sentimentales. Me gustan más los resultados que las teorías abstractas»¹². «No me gusta teorizar; quizás éste haya sido mi fallo. Seguramente necesito más libertad de trabajo y no sujetarme a esquemas rígidos... Siempre parto de una base intuitiva, aunque inconscientemente mi obra guarde una relación de lógica interna. Pero nunca he sistematizado su desarrollo, ni siquiera hago esquemas previos cuando me pongo a pintar. Soy plenamente consciente de este hecho, y no me interesa ser de otro modo»¹³.

O de una manera más amplia y estructurada en su conversación con Andrés Trapiello:

«Un gran pintor puede ser elementalismo. Ocurre que es un ser muy lineal con una inteligencia; como lo diría, con una inteligencia más perspicaz de lo común. Es posible que no sea ni muy culto ni muy humanista ni muy reflexivo en el sentido del pensador filosófico... No hace falta estar superdotado, no. Pero sí tener ese sexto sentido que te hace ser humanista y culto sin serlo, que te obliga a ser reflexivo sin querer serlo. Otra cosa muy diferente es que tenga que serlo como quiere la academia, como quiere la sociedad que sea el hombre culto y humanista. Podrá zafarse de toda esa convención y deberá ser un hombre renacentista a su manera... Es una especie rara la del pintor, sí, muy rara. Yo, por ejemplo, apenas si leo. No tengo mucho tiempo ni tampoco puedo, no me resisten los ojos. Pero entonces tienes que buscarte una compensación y debes al menos, ver pintura, ver y observarla y pensarla. El artista es ese hombre que reflexiona a partir del hecho concreto. Una reflexión a su manera, pero una reflexión al fin».

«...Una de las armas más útiles al artista es la intuición. Puede ser puramente intuitivo. Se pueden mirar las cosas de una manera superficial y menos superficial, hasta el punto de llegar por la intuición a superar la carencia».

11 A Francisco Jordán, *El Correo de Andalucía* (17-4-71).

12 A Josep Melià, *El Correo Catalán*, Especial Domingo (10-2-74).

13 A Francisco Jordán, *El Correo de Andalucía* (17-4-71).

«...Lo que ha sucedido es que se ha explotado bastante la incultura general de los artistas, incultura que yo llamaría ineptia, porque están desprovistos incluso de ese elemental sentido de la certeza, ese sentido que te hace comprender dónde pueden estar las cosas, que te hace medir la realidad»¹⁴.

Al lado de estos testimonios hay otros en los que afirma su voluntad de análisis e investigación. «Tengo una gran manía por el análisis. Cuando estoy en un museo y me coloco delante de un cuadro, me interesa saber por qué se pintó; por qué se hizo de esa forma; qué es lo que supuso para el arte; para el propio autor»¹⁵.

En sus años de estudiante en la Academia de Bellas Artes de Valencia, hace copias de Ribera y Ribalta, usando pinceles duros y siguiendo la misma dirección de las pinceladas de los cuadros originales. En su primera visita al Museo del Prado, por aquellos años, hace lo mismo con Velázquez. «Te había dicho —le comenta a Trapiello— que no lo entendía, pero intenté entenderlo pintando uno de sus cuadros. Salió igual, bueno, ya entiendes. Antes no lo hubiera podido hacer: sabía por qué él había utilizado tal color, y tales veladuras...»¹⁶.

Análisis e investigación que le acompañan siempre en los momentos de creación. Por eso, aún partiendo de «una base intuitiva», «sin esquemas previos», su obra —como decía— guardaba, en cada caso particular y en el conjunto de su desarrollo, «una relación de lógica interna».

Desde sus primeros años en París. «Estas obras [las de sus inicios en la pintura geométrica] ya tenían un orden y una intención clara de sucesión y movimiento. Ya había todo un sentido de la investigación»¹⁷.

En todos sus procesos de creación hay, efectivamente,

14 *Conversación con Sempere*, pp. 64-65.

15 A Luis J. García-Bandrés, *Heraldo de Aragón* (14-5-81).

16 *Conversación con Sempere*, p. 65.

17 A Francisco Jordán, *El Correo de Andalucía* (17-4-71).

un alto porcentaje de investigación y análisis. Muy superior en contenidos y resultados a cuanto doctrinalmente se puede deducir de sus escritos y declaraciones. Frente a las limitaciones doctrinales de éstas —escribe Melià—, «las experiencias pictóricas y escultóricas de Sempere contienen una larga serie de intuiciones físicas y ópticas que han sido corroboradas por los científicos»; «su obra es de auténtico filósofo toda vez que contiene una expresión intelectual de leyes físicas redescubiertas a partir de una invención estrictamente plástica»¹⁸. También se ha dicho con acierto: «Sempere, la inventiva nunca agotada. La ejecución primorosísima, una capacidad de investigación que desborda la intuición del artista para penetrar en la experiencia del científico»¹⁹.

Aunque a larga distancia en cuanto a desarrollos especulativos, Sempere se mantenía fiel a la normativa señalada por Kandinsky. «En el arte la teoría nunca va por delante y arrastra tras de sí a la praxis, sino que sucede lo contrario. En el arte todo es cuestión de intuición especialmente en los comienzos. Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por la intuición, especialmente al iniciarse un camino. Aun cuando la construcción general puede lograrse por vía de la teoría pura, el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación nunca se crea ni se encuentra a través de la teoría; es la intuición quien da vida a la creación. El arte actúa sobre la sensibilidad y, por lo tanto, sólo puede actuar a través de la sensibilidad. El cálculo matemático y la especulación deductiva, aunque se basen en medidas seguras y pesos exactos, nunca producirán resultados artísticos»²⁰. «Pienso que la teoría es necesaria, como siempre, pero va más bien para el pasado mientras es sólo un elemento entre tantos para el porvenir. Todo aquello que viene hecho con la teoría, está muer-

18 Melià, *Sempere*, pp. 168 y 100.

19 J. R. de Lucas, 'Homenaje a Miró', *Gazeta del Arte* (15-7-73).

20 Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*; 5 ed.; traducción de Genoveva Dieterich (Barcelona 1986) pp. 75-78.

to. Debe subsistir una x que constituye la vida del arte²¹. La práctica es una cosa y la teoría otra. Es preciso laborar sobre los dos planos sin mezclarlos. Yo hago personalmente mucha teoría, pero jamás pienso en ella cuando pinto»²².

Así se lo proponía Kandinsky a sus alumnos de la Bauhaus y les alababa el que lo llevaran a la práctica: «Cuando teorizan hacen incluso esto pictóricamente, o sea artísticamente»²³.

También podía Sempere hacer suya la afirmación de Albers: «el descubrimiento y la invención son los criterios de la creatividad»²⁴.

Ahora bien, aunque las declaraciones y los escritos de Sempere resultan menos convincentes y profundos de contenido que su obra plástica, nunca son desdeñables; no están faltos de observaciones lúcidas ni —en su modestia expresiva, espontánea a veces, intencionada otras— de agudeza y hondura de pensamiento. Más de uno lo ha hecho notar: Sempere rehuía «la retórica al uso» entre los teóricos del arte y los mismos artistas cuando hablan de su obra; «no necesitaba de parrafadas científicas»²⁵.

Y si es cierto que la doctrina no tienen necesariamente que estar acompañada del rigor de la teoría, y que Sempere

21 Lo expresó muy bien León Felipe a propósito de la poesía:

*Deshaced ese verso.
Quitadle los caireles de la rima,
el metro, la cadencia
y hasta la idea misma.
Aventad las palabras.
Y si después queda algo todavía,
eso
será la poesía.*

Es el misterio de la obra de arte, la x de que habla Kandinsky, que no consiste en ninguno de los elementos del poema o del cuadro, pero está indefectiblemente unida a ellos a la vez como su causa y como su fruto.

22 Entrevista de Kandinsky con Charles-André Julien (10-7-21).

23 Kandinsky, 'Die Kahle Wand', publicado en el n. 1, y único, de la revista *Der Kunstnarr* (abril 1929).

24 J. Albers, *La interacción del color*, 5 ed.; traducción de M.^a Luisa Balseiro (Madrid 1985) p. 21.

25 J. M. Bonet, 'Textos en forma de persiana veneciana', *Cuadernos Guadalimar: Sempere* (1977) p. 22.

poseía en un alto grado esa inteligencia intuitiva de la que hablaba, también lo es que tampoco andaba falto —a pesar de sus afirmaciones— de una más que suficiente capacidad teórica; reflejada, certamente, más en la realización de su obra que en sus escritos y declaraciones.

En este trabajo atenderemos tanto a su producción plástica como a sus escritos y declaraciones, en un intento de penetrar en su pensamiento estético, tratando de mostrar a la vez los presupuestos y los contenidos implícitos. Nos limitaremos a su etapa figurativa y a sus comentarios sobre la abstracción artística en general, dejando para otro momento el examen más particular de sus consideraciones y análisis sobre el arte cinético y geométrico y otros aspectos de su obra y su pensamiento. Y por cuanto revisten ese mismo carácter general, analizaremos el sentido orgánico que presenta la evolución y desarrollo de toda su obra, y la permanencia de una cierta figuración —muestra de esa evolución orgánica— en sus etapas de pintor abstracto. Procurando mantener nuestros comentarios ceñidos estrechamente, en la medida de lo posible, tanto al espíritu interior de su obra como a la letra de sus escritos y declaraciones.

FIGURACION

Hasta 1954, aproximadamente, se extiende lo que José Corredor-Matheos²⁶ y José Hierro²⁷ han llamado la *prehistoria* de Sempere, que abarca fundamentalmente sus períodos de pintor figurativo. Y que «es, como todas las prehistorias —dice muy bien Corredor-Matheos—, difícil de reconstruir». El propio Sempere destruyó la mayoría de sus cuadros de entonces; su madre lo había hecho con

²⁶ J. Corredor-Matheos, 'El pitagórico universo de Eusebio Sempere', *Papeles de Son Armadans*, n. 204 (marzo 1973) p. 297.

²⁷ J. Hierro, 'Prehistoria figurativa', *Cuadernos Guadalimar: Sempere* (1977) p. 5.

la casi totalidad de los desnudos de su etapa de estudiante en la Academia de Bellas Artes. Personalmente hemos visto o localizado alrededor de una docena entre dibujos y pinturas realizados en ese tiempo, de los que no se tenía noticia.

Desde muy niño empezó Sempere a dibujar y pintar, demostrando unas condiciones que maravillaban a sus compañeros y profesores. Además de los ejercicios escolares de dibujo, realizó caricaturas de aquéllos, reproducciones de láminas en color... El sacerdote don José V. Hernández Quilis compañero y amigo suyo de infancia, conserva una de estas últimas, que representa un paisaje.

Durante los años de la guerra civil y al final de ésta, hizo retratos, sobre la base de fotografías, de personas muertas más o menos trágicamente, por encargo de los familiares. Variando, según las circunstancias, la indumentaria del modelo o del entorno. Así el de un joven, ejecutado por sus compañeros en el frente republicano, con el uniforme de falangista. El año 1940 (parece que pedido por el ayuntamiento de Onil) copia de un cartel de propaganda el retrato del general Franco en uniforme. Apareció en 1986 o 1987, en los desvanes de la iglesia, roto en padazos, y fue recompuesto, prácticamente íntegro, por su actual propietario.

Aunque, dada la filiación política familiar, debieron ser mucho más numerosos los que realizase, con las mismas características, de personas vinculadas al bando republicano, seguramente el temor durante la postguerra, o la desidia y el desaprecio, provocaron su desaparición o destrucción. (Su valor intrínseco sería nulo, y sólo la evolución artística y la fama posterior de Sempere les otorgaría hoy un valor documental). Al menos personalmente desconocemos la existencia actual de cualquiera de ellos. Como de los pañuelos rojos triangulares en que pintaba emblemas bélicos o políticos, y que luego vendía.

En 1941 se matriculó en la Academia de Bellas Artes

de San Carlos de Valencia. El curso anterior había asistido a las clases de la Escuela de Artes y Oficios.

Ese mismo y exclusivo valor documental poseen los dibujos, al lápiz compuesto o al carboncillo, copias de yesos, de su año de estudios en la Escuela de Artes y Oficios (con uno de ellos obtuvo el Primer Premio de dibujo), y los desnudos al natural en la Academia de Bellas Artes²⁸. Se trata de obras impersonales, simples ejercicios escolares con el regusto de las fórmulas académicas; que denotan, eso sí, condiciones de buen dibujante y, en algunos desnudos, una incipiente voluntad configuradora de la composición y un cierto aliento de interpretación anímica.

Por las descripciones del propio Sempere²⁹, de su hermana y de José Hierro³⁰, sabemos de un cuadro que presentó a una exposición colectiva del Círculo de Bellas Artes de Valencia, de tema macabro: sobre una mesa, dos cabezas violáceas —de hombre y de mujer— y una mano cortada por el antebrazo que sujetaba un manojo de flores amarillas.

Notable resulta el pequeño dibujo a lápiz que dedicó en 1941 a María Sanchis Penalba, ya que se trata del único paisaje realizado en esos años del que tenemos noticia. Reproduce de modo detallista un puentecillo rodeado de follaje en una finca de los alrededores de Onil.

Se conservan también de ese tiempo un bodegón (1943), óleo sobre lienzo, y un retrato del escritor Luis Guarner (1944), dibujo en sepia. Y hace copias meritorias en el Museo de Valencia, de cuadros de Ribera y Ribalta, como ya indicamos.

Al Museo acude asiduamente a estudiar a los grandes maestros del pasado, a aprender en sus obras las lecciones que echa de menos en las aulas de la Academia. Y de ellos

28 Algunos de esos dibujos y de los cuadros de su época figurativa se pueden ver reproducidos en el libro citado de Melià, *Sempere*.

29 A María Angeles Arazo, *Las Provincias* (6-6-75).

30 En *Nuevo Diario* (11-6-72) y *Prehistoria figurativa*, p. 6.

aprenderá mucho, como se reflejará en su pintura de los años posteriores.

A partir de 1946 su progreso es notable; dentro de la pintura figurativa —que luego abandonará, aunque nunca de un modo definitivo— va madurando, aunque con influencias perceptibles, su personalidad artística. Ya no se trata de ejercicios escolares; por lo que en la elección de los trazos y los tonos se deja llevar por las propias aptitudes. Hay un ahondamiento psicológico en los retratos. La lección de Goya se hace notar en los que realiza de su madre ese año y en 1947, y en el macero (de 1948) que se encuentra en el Ayuntamiento de Onil. *Concierto*, óleo sobre lienzo (1946), contiene reminiscencias impresionistas, concretamente de Renoir.

De ese tiempo son también dos retratos de su padre.

Muy pronto junto a Goya y los impresionistas —éstos proscritos en la Academia y sólo conocidos por reproducciones—, serán Matisse y Modigliani —conocidos del mismo modo— quienes orientarán la marcha de sus creaciones (el retrato de su hermana de 1947, *Mujer con mandolina* y los retratos de Matilde Salvador y Joaquín Rodrigo de 1948).

Los años 1946 y 1947 los dedicará, no obstante, de modo preferente a la técnica del grabado: el aguafuerte y la punta seca. Aparte dos paisajes urbanos de Valencia y una copia al aguafuerte de un cuadro de Ribera, los restantes grabados son retratos, que poseen fuerza expresiva, penetración psicológica y trazado seguro. Todos los grabados están contruidos a base de rayados de distintas intensidades.

A finales de 1948, con una beca del S.E.U. (Sindicato Español Universitario) marcha a París. Allí se ve desbordado por las corrientes de vanguardia, cuya comprensión no le resulta fácil, dado el nulo bagaje que a este respecto le han proporcionado en la Academia de Bellas Artes de Valencia. Pero se empeña en su análisis y se integra en la marcha general del arte abstracto. Aunque con vaive-

nes, que señalan indecisiones en su determinación. El mismo recordaba en ocasiones la quiebra anímica, el dolor interior que le producía, al contemplar los árboles y jardines que rodeaban el Colegio de España, su renuncia a ese universo de formas y colores.

Tras el escándalo y el fracaso de su exposición en Valencia en el verano de 1949 (se trataba de la primera exposición de arte abstracto que se realizaba en esa ciudad, y probablemente en España), se produce en nuestro artista un retorno a la figuración. Si bien muy alejado en su sentido compositivo y en su registro cromático, de los preceptos académicos y de cuanto él había realizado hasta entonces. Determina de modo neto los espacios en unidades de trazado y color; abandona los tonos oscuros predominantes en su paleta durante la etapa anterior, dando predominio a los rojos, azules, amarillos, verdes.

Los avances son positivos; pero las dependencias también son claras y, en ocasiones, opresivas. Aunque ya suponen un acierto las nuevas direcciones tomadas y el proceso de asimilación de esas influencias.

En dos cuadros que titula *Acuarela* y en otros dos que llama *Abstracción* (de 1949 y 1950) —con claras referencias figurativas en tres de ellos— es perceptible la influencia cubista, y la más concreta de Picasso en el toro que aparece en el catálogo de la Exposición de Arte Plástico de Valencia (1953); la huella de Matisse está presente en el *Bodegón* de 1952, y la de Cézanne en dos bodegones de 1949 y 1950. El *Paisaje* a la acuarela de 1949 está sin duda inspirado en Klee (recuerda fuertemente *Aldea en verde*, 1922, de este último). Y la embriaguez colorista de *Torero* (1950) recuerda las exaltaciones del fauvismo.

Un desnudo femenino, al carboncillo, de 1950 (destruido, pero del que se conserva fotografía), dos retratos de mujer de 1951 y 1952, y los que realizó de su sobrina Inmaculada en 1950, cuando contaba pocos meses, y al año siguiente, se mantienen en la línea de sus dibujos de la etapa anterior.

De 1950 son los frescos del baptisterio de la iglesia parroquial de Onil. Es su obra figurativa más extensa y compleja pero también una de las menos afortunadas. Al finalizarlos pintó también en el anejo que el matrimonio Balaguer había puesto a su disposición, para los períodos de vacaciones, en la finca «La Cova», en las cercanías del pueblo, un fresco de las mismas características con motivos de árboles y animales. Un día, con gran enojo de Balaguer, apareció la pintura totalmente destrozada por su autor, a quien ya no satisfacía y no podía soportar su vista. Lo mismo quiso hacer con los frescos de la iglesia, comprometiéndose a realizar otros más acordes con la evolución de sus tendencias; pero no se lo permitieron.

Cabe destacar con respecto a estos últimos un dato meramente externo, pero significativo. Mientras pintaba, y a propuesta suya, José V. Hernández Quilis, entonces seminarista, le leía en voz alta el *Apocalipsis*, cuyas imágenes y clima poético subyugaban a Sempere. Aunque sus temas no se correspondían con los que estaba pintando, decía que esa lectura le ayudaba a concentrarse.

Algo similar a lo que le ocurrirá más adelante con la poesía de San Juan de la Cruz. «Yo no puedo transponer imágenes de un verso de San Juan, trasladarlas a un lienzo. De todas formas, la impresión que me produce la lectura es fortísima. Crea un espíritu, y en ese espíritu pinto...»³¹.

Eso buscará, por lo demás, en sus otras lecturas, incluso técnicas. No normas y directrices, sino atmósfera y brasas con que alimentar el calor interior que le impulsa y acompaña en los procesos creativos.

31 A Eduardo G. Rico, *Pueblo*, semanario (2-5-80).

ABSTRACCION

En el verano de 1949 había hecho Sempere, en Valencia, su primera exposición individual. Con cuadros abstractos. La primera exposición de arte abstracto que se realizó en la ciudad del Turia —como hemos dicho— y probablemente en España. El público y la crítica reaccionaron ante ella con escándalo. Sempere rompería luego todas las obras allí expuestas. Sólo de dos de ellas se conservan reproducciones en blanco y negro, muy deficientes, aparecidas en la prensa. Por los comentarios periodísticos, o el recuerdo un tanto borroso que guardan algunos visitantes de la exposición, y los testimonios del propio Sempere, sabemos algo sobre su sentido y composición. Manchas de colores planos bien complementados, delimitadas por gruesas líneas ondulantes. Composiciones abstractas, pero con claros apoyos realísticos. Matisse en la grafía y el color, y el cubismo en la organización, se encontraban en el trasfondo de esas pinturas.

Sempere señala también que «podrían recordar estos cuadros en cierta manera a Delaunay»³². El dato puede ser significativo. Quizá se refiere sólo al contorneado ondulado con que se transgrede la geometría del cubismo. Pero es posible que también haya percibido entonces, aunque de un modo confuso, en ese «heresiarca del cubismo» —como a sí mismo se calificaba Delaunay— la recuperación del color y la luz en el dinamismo de la línea³³, el aliento poético modernista e, incluso, la importancia de su colaboración, desde el propio ámbito del pintor, en obras

32 A Francisco Jordán, *El Correo de Andalucía* (17-4-71).

33 «A lo que atribuyo una gran importancia es a la observación del movimiento de los colores» (De un borrador de carta de Robert Delaunay a August Macke, febrero 1913). «Jugaba con los colores como se podía expresar en música por la fuga, las frases coloreadas, fugadas...» (R. Delaunay, *Du cubisme à l'Art abstrait*, documentos inéditos publicados por Pierre Francastel, Paris 1957). «¿Esta voz de la luz no es acaso el dibujo, esto es, la línea? Y cuando la luz se expresa libremente, todo se llena de color. La pintura es, propiamente, un lenguaje luminoso» (Carta a Marc, 1913).

arquitectónicas. Líneas de dirección que no parecen manifestarse entonces, pero por las que, a su modo tan personal, caminará luego Sempere.

Con motivo de esa exposición realizará Sempere sus primeras declaraciones sobre el arte abstracto. Se las hace a María Tomé para la revista *Rumbo*: «Es la pintura 'abstracta', al contrario de lo que parece, un arte que responde a una evolución lógica y propia de nuestro siglo. Es pintura de la más auténtica puesto que tiene los elementos necesarios para poder existir como tal y es también como una especie de desnudez espiritual, con deseo de absoluta libertad, de la que se puede llegar a obtener —con el trabajo— grandes resultados».

Brevemente ataca así Sempere a la base de todas las críticas que aparecieron con motivo de esa exposición. Uno de sus críticos (José Ombuena) había afirmado que «el arte abstracto es la última derivación a que han llegado los 'ismos' en sus deformaciones voluntarias de la realidad exterior, en sus arbitrariedades sobre las formas y los colores, en la exacerbación del subjetivismo», calificándolo de «desequilibrado». Sempere responde que, al contrario, «es un arte que responde a una evolución lógica y propia de nuestro siglo»; es decir, ni arbitrariedad ni desequilibrio mental. El mismo crítico había aseverado «su carácter efímero», con la sola posibilidad de «constituir bellísimos motivos ornamentales para la cerámica, para el arte textil, para mosaicos». Otro lo juzgaba ya pasado de moda (Felipe Garín). No faltando quien lo considerase (José Gasent) con un valor transitorio como «purgante» o «revulsivo» para abrir cauces renovadores. Sempere contesta a todo ello afirmando que «es pintura de la más auténtica», y «que tiene los elementos necesarios para poder existir como tal», no en función de otras aplicaciones o como mero accidente artístico temporal; pudiéndose obtener en ella «grandes resultados».

Y rebasando los contenidos de las críticas, como la

justificación máxima desde el interior del propio artista, la afirmación: «y es también como una especie de desnudez espiritual, con deseo de absoluta libertad». Afirmaciones que difícilmente comprenderían aquellos críticos que ni soñaron leer *De lo espiritual en el arte* ni conocían siquiera el nombre de su autor: Kandinsky.

En noviembre de 1954 expone de nuevo en Valencia, en compañía de Lolo Soldevilla, artista cubana a la que conoció en París. (En el intermedio sólo había participado en exposiciones colectivas, donde presenta cuadros de su segunda etapa figurativa). Otra vez con obras abstractas, en las que ya camina por la que, con una evolución tan variada y rica, será su senda definitiva.

Cuando la exposición era todavía un proyecto, le entrevistan para el diario *Levante*. —«¿Temas de tus cuadros?» —le preguntan—. —«No tienen». —«¿Asunto?». —«Tampoco tienen». —«Pero esa pintura tendrá un nombre, un signo». —«Arte abstracto; es el signo del tiempo».

Arte abstracto, el signo de los nuevos tiempos. Concepto en el que Sempere insistirá en sus declaraciones de entonces. «El movimiento del llamado arte abstracto que empezó hace 50 años, aproximadamente, vuelve en la actualidad con más fuerza y experiencia que entonces, para acaparar la atención de la mayoría de los pintores del mundo». Y al preguntarle si en su actitud no había «un culto superficial al último grito», contesta: «No. Porque quiero ser sincero conmigo mismo y porque no quiero desertar a mi tiempo cultivo con dedicación absoluta y total el arte abstracto que yo encuentro lleno de sugerencias».

A su llegada a París, con el pobre bagaje de información artística recibida en España, Sempere se había sentido desplazado, al margen de lo que eran y significaban los movimientos que primaban en Europa. «El gran problema que se planteaba el pintor español, como me ocurrió a mí al llegar a París —explicaría más tarde—, era el significado del arte contemporáneo. Eso es terrible para

un alumno de Bellas Artes: encontrarse de repente con un mundo inacabable, asimilar rápidamente todos los 'ismos'. Mi situación era desoladora. Y si quieres ser pintor has de enfrentarte seriamente con este problema e intentar resolverlo»³⁴.

Pues no se puede desertar del tiempo en el que a uno le tocó vivir. Y porque, si uno es sincero consigo mismo, no puede seguir repitiendo esquemas que considera caducados, realizando para ser aceptado por el público, la obra que ya no siente. «Ya sé que mis cuadros tendrían más aceptación aquí si pintara 'cosas bonitas', pero renuncié a este comercio».

Al hilo de las preguntas que le hacen los entrevistadores, trata en sus respuestas de deshacer los prejuicios habituales de la gente frente al arte abstracto y explicar su sentido. A quienes califican a la pintura abstracta como pintura mural con funciones meramente decorativas, les contesta: «Es esencialmente mural, sin que por ello sea sólo decorativa. Tiene de decorativa lo que los frescos del Renacimiento, las pinturas románicas o las de la cueva de Altamira. Siempre que sea auténtica pintura abstracta, claro está, no un mero simulacro». A quienes la rechazan conceptuándola ajena al temperamento del artista español, esencialmente realista, les replica con los ejemplos de Gris, Picasso y Miró, «que si no son abstractos, iniciaron corrientes renovadoras que corren parejas a la abstracción y aún en ocasiones sus obras son no figurativas». A los que encuentran el arte abstracto monótono y repetitivo, les dice que se dan en él múltiples matices y diferencias, «tantas como pueda tener la piel del negro para los de su raza, o para los que la han estudiado bien. Lo mismo pasa con la pintura abstracta». Que ha entrado ya, con pleno derecho, en la historia del arte y cuenta con figuras desta-

³⁴ E. Sempere, 'Forma, movimiento, comunicación', en *Arte contemporáneo y sociedad*. Dirigido por Fernando Soria Heredia y Juan Manuel Almarza (Salamanca 1982) pp. 59-60.

cadass. «Los iniciadores Mondrian y Kandinsky, desaparecidos ya, ocupan un justo puesto en la historia de la pintura. Ahora entre los más viejos destacan Magnelli, Herbin, el madrileño Palazuelo (éste más joven), Poliakoff, etc. En Estados Unidos se impuso este arte y destacan Calder y lo pintores Montherwell y Gorky».

La desinformación de que dan muestra los críticos le mueve a decir: «Yo aconsejaría que leyesen la enciclopedia Espasa y la Historia del Arte; citan nombres y fechas sin tener la más mínima idea del arte abstracto».

Es preciso, insiste, dejar de lado los prejuicios y situarse con el espíritu abierto y la sensibilidad despierta para sintonizar con su secreto. Y aprender de las lecciones de la historia. «Que los detractores de la tendencia abstracta sean espectadores serenos porque una cosa es el gusto personal y otra la razón. No deben olvidar que Felipe II rechazó el 'San Mauricio' del Greco, o que trozos de la 'Quinta sinfonía' de Beethoven escandalizaron a muchos de sus contemporáneos».

Nada de todo ello tiene particular relevancia. Pero ni el sentido de las preguntas, ni el público al que se dirigían las respuestas, permitían un mayor ahondamiento. Hay que pensar que lo que a nosotros nos parece elemental, suponía una total novedad para los lectores de la prensa valenciana de aquellos años.

GENESIS DEL ARTE ABSTRACTO

Con mayores pretensiones doctrinales publica, ese mismo año, en una revista de la Universidad de Valencia, el artículo *Del cubismo al arte abstracto*. El título respondía a una concepción común, que veía la abstracción como una derivación lógica de los presupuestos del cubismo. Si bien Sempere amplía a otras corrientes anteriores y contemporáneas al cubismo, los cauces de su orígenes.

Inicia el artículo con unas consideraciones generales que reproducen, en su contenido y en sus formulaciones, las exposiciones de Mondrian³⁵.

«Existe un medio permanente para determinar la significación de las tendencias abstractas en la evolución de la pintura. Este medio no tiene relación alguna con el gusto individual; es objetivo, porque es de Naturaleza intelectual».

«Todo esto lo encontraremos examinando si en la pintura abstracta se pueden buscar los síntomas de una transformación de la imagen que el hombre se hace del Universo».

«La pintura es el reflejo de las representaciones que cada época se hace de la realidad».

Todo ello no es más que un resumen sencillo de los escritos de Piet Mondrian, con los mismos conceptos y con frases de éste casi literalmente transcritas. Hay en Mondrian un soporte ideológico basado en el idealismo filosófico alemán y en la filosofía de Spinoza, tamizados por las teorías teosóficas de M. H. J. Schoenmaekers; en las que Sempere, con toda seguridad, no profundizó. Comprende y asiente Sempere a la razón «objetiva», «de naturaleza intelectual», que determina el surgir del arte abstracto, en un intento del hombre moderno por interpretar el Universo a través de una nueva imagen espacial. Pero no vincula ese proceso a la dialéctica idealista del Espíritu, ni en su concepción del espacio hay reminiscencias spinozianas.

La pintura abstracta surge, para Sempere, por las mismas razones lógicas que motivaron los orígenes de todas las corrientes y estilos artísticos: por el agotamiento de los contenidos teóricos y formulaciones plásticas de los movimientos precedentes, y por el desarrollo de intuiciones y virtualidades que de alguna manera confusa empezaron a manifestarse en ellas. Que responden también a los cambios generales ambientales provocados por el paso del

³⁵ Cf. Piet Mondrian, *Arte plástico y arte plástico puro*. Traducción de Raúl R. Rivarola y Anibal C. Goñi (Buenos Aires 1961); *La nueva imagen de la pintura*. Traducción de Alice Peels (Murcia 1983).

tiempo. Si la aparición del arte abstracto y su pervivencia suscitan un mayor rechazo por parte del espectador corriente, ello se debe a que la ruptura que en todo nuevo movimiento artístico se establece con respecto a las prácticas precedentes, en este caso se refiere no sólo a unos modos y estilos inmediatamente anteriores, sino a una tradición de siglos. De un modo, si se quiere, más radical. E iconoclasta, en el sentido etimológico del término. Se rompe no sólo con las leyes de la perspectiva, sino también, y de un modo total, con la realidad externa natural como sustentadora de una imagen reflejada en el cuadro.

El descubrimiento de la perspectiva en el Renacimiento —explica— dominará todo el desarrollo de la pintura hasta nuestros días.

«El espacio está considerado en estos siglos desde un punto de vista fijo».

«...El cuadro es siempre lo que se ve desde una ventana; el marco del cuadro reemplaza al de la ventana. La porción de espacio que se extiende ante nosotros es una escena considerada desde un punto de vista fijo».

Esta concepción del espacio plástico no ha sufrido una modificación sustancial hasta hoy. «El impresionismo y el puntillismo no son otra cosa que los últimos productos de una concepción del espacio que tuvo sus orígenes en el Renacimiento y acaba en nuestra época. Entonces nuestro siglo ha colocado ya los cimientos de una nueva concepción del espacio».

Nueva concepción del espacio que tiene, sin embargo, ciertos precedentes en el romanticismo.

El romanticismo como precedente del arte abstracto lo había establecido también don Alfonso Roig, en un estudio publicado ese mismo año, y que, dada la amistad y la estrecha comunicación de ideas que con él mantenía entonces Sempere, no es probable que éste desconociese. Escribía Alfonso Roig: «Al arte abstracto o no figurativo se ha llegado no por capricho o por el azar —un antojo de la

rueda de la fortuna—, sino porque es el fruto maduro y la consecuencia lógica de un proceso del arte que arranca, para mí, del mismo romanticismo, como puede comprobarse con varios textos significativos de Baudelaire»³⁶.

Pero Alfonso Roig ve en romanticismo un precedente del arte abstracto no en su dirección constructivista («que forma el aspecto seco, constructivo y geométrico del arte no figurativo, cuyo representante más valioso y típico es Mondrian») ³⁷, y cuyo precedente más inmediato lo tendríamos en el cubismo; sino en el más informalista y lírico, exaltador del color, cuyos antecedentes los tendríamos en el impresionismo, en el fauvismo y el expresionismo. La misma referencia a Baudelaire y una alusión inmediatamente posterior a Kandinsky como el autor de la primera pintura abstracta así lo confirma.

Escribía Baudelaire «La armonía es la base de la teoría del color».

«La melodía es la unidad en el color, o el color general».

«La melodía pide una conclusión; es un conjunto donde todos sus efectos concurren a un fin general».

«Así la melodía deja en el espíritu un recuerdo profundo...».

«La mejor manera de saber si un cuadro es melodioso consiste en mirarlo desde bastante lejos, para no comprender el tema ni las líneas. Si es melodioso, tiene aún así un sentido, y ya ocupa su lugar en el repertorio de los recuerdos»³⁸.

A cualquier conocedor de los escritos de Kandinsky las expresiones de Baudelaire le resultarán familiares, y no conociendo su autor, fácilmente las consideraría brotadas de la pluma del pintor ruso. En el último párrafo,

36 A. Roig, 'El arte de hoy y la Iglesia', *Arbor* 28 (1954) p. 72.

37 *Ibid.*, p. 73.

38 C. Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa - Crítica de arte*; traducción de Enrique Díez-Canedo y Manuel Granell (Buenos Aires 1948) p. 154.

incluso, le parecía encontrar un reflejo de aquella «revelación» experimentada por Kandinsky, y por él descrita en sus escritos autobiográficos. Cuando al entrar en su estudio, después de una tarde pintando al aire libre, se encontró sorprendido por la visión de un cuadro «indecidiblemente bello, irradiando luz interior..., el contenido de cuyas formas y colores era incomprensible». Y sólo se trataba de un cuadro suyo, sobre el caballete, débilmente iluminado por la claridad vespertina.

Sempere, en cambio, en su artículo, ve en el romanticismo, sobre todo, un movimiento que «probó por diversos medios alterar la antigua concepción del espacio y romper sus leyes»; «donde los principios de la antigua imagen del espacio no se han abandonado todavía, pero los agitan unos elementos en los cuales se ve la preparación de una nueva visión». Y que «tiene su última consecuencia en el expresionismo, que es la última fase de la evolución romántica».

Será en el cubismo, para Sempere, donde se establecerá la ruptura decisiva con esa imagen espacial heredada del Renacimiento. En el cubismo

«las partes del espacio y de los objetos son presentados unos al lado de otros, por lo que el punto de vista es variable (la llamada 'simultaneidad'). Los artistas juzgan la visión que se les presenta del espacio hasta entonces, limitado y unilateral, y piensan que es preciso moverse en el espacio para sentirse conscientes de las tres dimensiones, o lo que es lo mismo: que al punto de vista absoluto lo sustituye el relativo. Por ello el cubismo descompone el espacio en cubos, que dejan de estar atados por el orden impuesto por la perspectiva y flotan libremente».

Algo tiene que sustituir a las leyes de la perspectiva en la nueva función de aunar los distintos aspectos del objeto para constituir una imagen.

«Necesitamos un sistema que muestre que los distintos puntos de visión del espacio sirven a la realización del nuevo que se extiende en todos los sentidos, los cuales son todos

legítimos. Y como no podemos pasearnos y cambiar el punto de vista porque contemplamos una composición determinada, los diversos aspectos del espacio quedan, necesariamente, independientes, y a la vez puestos en movimiento, unos hacia los otros».

«He aquí la razón de ser de ese fenómeno, asombroso en principio y que dio por llamarse 'contacto supraespacial'. Debemos reconocer que estos indicios aparecieron ya en los principios del romanticismo, pero en esa época todavía existían conflictos con el orden de la perspectiva. Los objetos, próximos o lejanos, se dibujan con la misma línea; la superposición de planos en perspectiva desaparece y todo es primer plano, porque la lejanía avanza. Todo se convierte entonces en un continuo ir y venir de nuestros ojos. Esto es, en consecuencia, que el factor tiempo se convierte en un elemento de representación del espacio».

Todo ello desembocó, por necesidad natural, en el arte abstracto.

«Como el contacto 'supra-espacial', que es lo esencial de la nueva visión del espacio, no puede ser representado más que en formas abstractas, se hace, naturalmente, uso de ellas para la representación».

En esta nueva visión del espacio la ciencia y el arte, cada una por su propio camino, marchan paralelas en un esfuerzo innovador. Y lejos de ser, por tanto, la pintura abstracta el producto de un capricho o una moda pasajera, «se convierte en un fenómeno histórico de gran trascendencia artística».

Quizá convenga destacar en todo este proceso la postura adoptada por Sempere, que es la propia de un pintor que no abandona en sus consideraciones el ámbito específico en el que trabaja. Basa y elabora sus análisis en las mismas realidades plásticas, no en principios filosóficos universales o en concepciones sociológicas —ya entonces, unos y otras, invocados frecuentemente en la explicación de la génesis del arte abstracto y de la vanguardia en general—. Si de algún modo conecta con doctrinas cien-

tíficas o filosóficas es en virtud y como consecuencia a la que le llevan esos análisis.

EVOLUCION ORGANICA: LA TRADICION EN LA VANGUARDIA

Hay en Sempere una vinculación de sus etapas figurativas con los desarrollos posteriores de su obra que se manifiesta en el sentido progresivo y orgánico de su evolución.

Sus primeros años en París le supusieron un trauma, una ruptura con cuanto había realizado anteriormente; que, sin embargo, él procura que no sea completa. No se lanza, sin más, al torbellino de los movimientos vanguardistas, aunque deba quemar rápidamente las etapas. Situado por su formación en el figurativismo, parte desde él hacia los nuevos análisis. «Yo, en concreto —dirá—, tuve que empezar por el impresionismo, mal digerido»; después, o conjuntamente, Matisse y Modigliani, Braque, Picasso y los cubistas, «porque su obra estaba más en dependencia de la realidad»³⁹. Luego serán Klee y Kandinsky, antes de establecer contacto con Mondrian. «La pintura de Kandinsky —le contaba en 1980 a R. Salarich— era mucho más accesible que la de Mondrian, la cual me había impactado mucho la primera vez que la vi; sin embargo, este último era un pintor más rígido, más difícil de entender para un joven. A Kandinsky lo asimilé mejor».

También es posible que el fracaso de su exposición en el verano de 1949 le enseñara que, al menos en su caso, los avances hacia la abstracción debían ser más paulatinos y meditados.

Y así será casi siempre en adelante. Un avanzar continuo desvelando las virtualidades encerradas en cada período anterior, ampliando paso a paso el ámbito de los descubrimientos, explorando cada nuevo horizonte; evi-

³⁹ Sempere, 'Forma, movimiento, comunicación', p. 60.

tando los saltos en el vacío, pero en un avanzar sin pausas. Realizándose de este modo el conjunto de su obra, tan variada en sus líneas de dirección dentro de su unidad orgánica, y tan rica y magnífica de resultados.

Lo diría más adelante el propio Sempere: «Mi obra es el resultado de una reflexión paulatina sobre las soluciones pictóricas»⁴⁰: sobre las formas y sobre los contenidos interiores espirituales, empleando los términos consagrados por Kandinsky.

Se lo repetía a Félix Guisasola en abril de 1980, cuando marchaba Sempere tras la estela de San Juan de la Cruz: «En los últimos años se esperaban del pintor cambios bruscos, y a mí nunca me ha gustado. Pienso que la evolución tiene que ser muy lenta. De ahí que la pequeña aportación de ahora sea casi imperceptible, pero para mí es importante... Digamos que ha sido en la línea de San Juan de la Cruz. Una profundización en mí mismo; una cierta elevación que, incluso, yo no entiendo, pero que me es muy deseable. Hay una evasión de lo material».

Por eso no comulgaba con la precipitación, las piruetas circenses, la falta de compromiso —no de un compromiso social y político sino con la obra misma— en tantas manifestaciones del arte contemporáneo. «Lo que yo veo actualmente —le decía en 1973 a Rosa Montero— es un revoltijo en las corrientes artísticas, una absoluta disparidad de escuelas, ahora se puede hacer de todo. Por ejemplo, hace unos años era el informalismo la escuela predominante, lo que entroncaba con la vida. Más tarde, esta posición dirigente la ocupó la pintura geométrica. Pero ahora es posible todo a la vez, el informalismo, el geometrismo, el dadaísmo... todo esto no indica más que una falta de fe de la que tanto se habla ahora, una falta de fe absoluta. Los artistas pasan de una cosa a otra, y en un año pueden cambiar varias veces de estilo y escuela». Y eso no le

40 A Josep Melià, *El Correo Catalán*, Especial Domingo (10-2-74).

gusta. «Sí, por supuesto, estoy completamente en contra... Quiero decir que lo que pasa es que escoger el medio y la forma de expresión es algo muy importante y muy difícil, uno no puede ser tan veleidoso como para ir cambiando cada día. Por supuesto que de todas formas se cambia, y por supuesto que aunque uno no se dé cuenta, está en constante evolución. Pero no hay por qué precipitarse». Añadiéndole a Josep Melià: «Yo repudio profundamente las modas, los oportunismos, los cambios que no responden a una auténtica convicción»⁴¹.

Decía en otra ocasión: «En mis intentos de aclarar la verdadera coherencia y el posible futuro del arte de nuestro tiempo no logro clarificar, dados los elementos que tenemos a nuestro alcance, cuál puede ser la validez de este aluvión de hallazgos y dudosos encuentros. Un entronque excesivamente evidente con formas artísticas escrutadas y casi completamente analizadas comienza a no tener validez, puesto que lo fundamental ya ha sido enunciado, elaborado y agotado. Otro camino de la experimentación conduce hacia el abismo y a un abuso de prácticas que supone, la mayor parte de las veces, un uso de teorías o un empleo de materiales que se pueden 'artistizar', pero que no son más que saltos en el vacío y no permiten consolidar un análisis mucho más coherente de lo que pudiéramos llamar arte de todos los tiempos. Estar inmersos en una época tan corta de la historia de la pintura y querer clarificar lo que en otras épocas ha durado períodos mucho más largos de elaboración, no justifica que la vida del hombre moderno tenga que correr en un espacio mucho más breve y solucionar problemas tan serios como entraña la profundidad del ser humano, que es el mismo siempre»⁴².

Y todavía en 1982 precisaba: «Yo creo que el mérito del siglo xx es la absoluta libertad de tendencias. Sólo que

41 Ibid.

42 En J. M. Ballester, 'Pintar sin pensar en nada', *Guadiana* (28-4-77).

es empleada a veces para 'empezar de nuevo' y esto me parece un error»⁴³.

Podemos afirmar ahora, contemplando el conjunto de su obra, clausurada ya por la muerte de un modo definitivo, que, precisamente en virtud de ese sentido de continuidad en su evolución, percibimos en su producción posterior de artista maduro, un desarrollo de las virtualidades contenidas en las etapas de su formación y aprendizaje. Por ejemplo, en los desarrollos experimentados respecto al dibujo y al color.

EL DIBUJO Y LA LINEA

La fuerza conformadora del dibujo, patente de modo fundamental en los retratos, está presente también en casi toda su obra del período figurativo.

Valoración del dibujo para la composición del cuadro que percibe por sí mismo y se lo corroboraba el magisterio, sobre todo, de Matisse: «Si el dibujo es del dominio del Espíritu y el color del de la Sensibilidad, es preciso, ante todo, dibujar para cultivar el espíritu y poder conducir el color dentro de una vida espiritual»⁴⁴.

Dirá más adelante Sempere, dando muestras de un agudo poder de análisis no obstante sus indecisiones en la expresión: «En realidad nadie sabe lo que es el dibujo. Mira, por ejemplo, los cuadros de Velázquez: en ellos todo está en su sitio. Y el dibujo es dejar las cosas en su sitio, como son. Si uno pretende que sean desproporcionadas, han de estar perfectamente desproporcionadas; así ocurre con Matisse y Picasso, aunque más sabiamente con el primero. Velázquez no es un dibujante; sin embargo, deja perfectamente las cosas en su sitio. Y luego hay otro tipo

43 Sempere, 'Forma, movimiento, comunicación', p. 65.

44 Carta a Henry Clifford. Catálogo de la exposición de H. Matisse en el Museum of Art de Filadelfia.

de dibujo, que no carece de mérito, consistente en una especie de análisis de las formas reducidas a la mínima expresión. Holbein era, en ese sentido, un gran dibujante. También, también lo era Picasso algunas veces. Pero se puede hacer alarde de dibujo o no hacerlo. Velázquez no hacía alarde y, sin embargo, dejaba las cosas perfectamente dibujadas. Picasso, en cambio, hacía grandes alardes de dibujo y es posible que no llegase al fondo de la cuestión»⁴⁵.

Poner las cosas en su sitio preciso, reducir las formas a sus elementos más esenciales, perfección sin alardes. Un programa elemental, rico en posibilidades; pero, sobre todo, riguroso y exigente. Ascético.

Lo que nos trae de nuevo el recuerdo de Matisse: «En un cuadro, cada parte será visible y jugará el papel que le corresponda, principal o secundario. Todo lo que no tenga utilidad en el cuadro será, por eso mismo, nocivo. Una obra comporta una armonía de conjunto: todo detalle superfluo ocupará, en el espíritu del contemplador, el lugar de otro detalle esencial»⁴⁶.

En ese reducir las formas a sus elementos más esenciales, Sempere llegará hasta la pura línea, en cuanto elemento último del dibujo. Linealidad que —como muchas veces se ha hecho notar— se insinuaba en los rayados con que configuraba los aguafuertes y las puntas secas de sus años escolares en la Academia de San Carlos. «Para una debida comprensión de la obra de este artista —comenta Cirilo Popovici— conviene fijarse desde el principio en una situación decisiva; la linealidad a que aludí y que se nos revela, no a título incidental, accesorio u ornamental, dentro del proceso creativo, sino como una verdadera *estructura* alrededor de la cual gravitan las diversas formalizaciones que pueden implicar la obra. Ello se hará patente

45 En José-Miguel Ullán, 'Arenas movedizas', *Guadalimar*, año VI, n. 51 (abril-mayo 1980) p. 53.

46 En *La Grande Revue* (Paris 1908).

por todo lo largo y lo ancho de su ulterior actividad, pues la línea jugará un papel constitutivo, desde la retícula de un dibujo, hasta la barandilla de un puente»⁴⁷. «La línea será —como también escribe José Hierro—, desde ahora, la que mande. La línea que actúa como célula que, unida a otras, originará sus geometrías mágicas»⁴⁸.

Aún de manera más radical lo afirmaría el propio Sempere: «Sí, siempre me ha interesado más la línea que el volumen o la forma geométrica; sobre todo la línea recta; la curva, cuando la uso, tiene el sentido de recta en movimiento»⁴⁹.

EL COLOR

Menos se ha destacado de sus períodos figurativos y de formación, la presencia y función del color, tan importante, sin embargo, en los desarrollos posteriores de su pintura. Lo señaló, no obstante, Miguel Logroño, en relación con la etapa cinética: «Aparece, incluso, en el denso temblor de la mancha de un primer período figurativo»⁵⁰. Y más extensamente José Hierro: «Esa preocupación por los empastes, por la expresividad de la materia, que es la que otorga al color (a lo estrictamente cromático) su elocuencia persuasiva, es otro de los datos que corroboran esa carga tradicional del arte de Sempere. Alguien podrá objetar que tal preocupación afecta a la obra juvenil, la que realiza antes de entregarse a la práctica del geometrismo más estricto. No obstante, el argumento sigue siendo válido para la obra más reciente. Los planos (un plano es una línea en movimiento) son, en Sempere, la consecuencia de muchas rectas paralelas de tono paulatinamente decreciente: lo más opuesto a los planos reales, de tantos artistas del op, de tono único. Y si de aquí descen-

47 C. Popovici, *Sempere* (Valencia 1972) p. 28.

48 Hierro, 'Prehistoria figurativa', pp. 9-10.

49 A Francisco Jordán, *El Correo de Andalucía* (17-4-71).

50 *Diario 16* (5-3-80).

demos a las líneas formantes, a cada una de ellas considerada aisladamente, advertiremos cómo nuestro artista rompe su regularidad introduciendo fragmentos de tonos diferentes que, en el conjunto, producen esa mágica irrisación del muaré»⁵¹.

Sempere, en efecto, se había traído de su primera estancia en París, junto con una mayor libertad de formas, un nuevo registro cromático, más cálido. Sus cuadros adquieren una mayor intensidad de color. Pinta con colores claros, de tonos puros. Lo que supone transpasar las barreras de su formación académica. Pero mucho de lo aprendido en sus años escolares —a pesar de sus rechazos y diatribas a la educación artística recibida— y, todavía más, de la enseñanza muda de los grandes maestros de los Museos, permanece en su espíritu y se resiste a morir, terminando por incorporarse, en simbiosis fecunda, a las nuevas adquisiciones.

Por ejemplo, en el sentido y funciones del color.

El de sus primeras etapas figurativas aflorará más tarde matizando de modo personalísimo sus producciones cinéticas y geométricas, como muy bien señala José Hierro y el mismo Sempere destacaría en múltiples ocasiones.

Podemos recordar aquí el texto tan conocido de su conversación con Andrés Trapiello sobre su distanciamiento en cuanto al empleo del color, respecto a los componentes del movimiento opticalista de París. «Me diferenciaba algo importante de todos ellos. Mi tradición; mejor, mi educación. Détrás estaban los grandes pintores; la pintura tradicional. Ya hablé de Goya, también recordaba ahora a Ribera, a los pintores que copié cuando estaba estudiando. Discutía mucho con Herbin. El no comprendía cómo podía aplicar masa de pintura en unas superficies que él se las imaginaba exclusivamente de color plano y liso. Bien es verdad que la escuela, la educación que tuve, no me servía

⁵¹ J. Hierro, 'Eusebio Sempere', *Bellas Artes* 77 (Primer Trimestre 1977) p. 31.

entonces de nada, pero sí la memoria, la observación, la atención. Por un lado tenía esa memoria de la pintura clásica a la que no estaba dispuesto a renunciar y, por otro, estaba intentando formar ese pequeño vocabulario, esos esquemas tan elementales de la composición abstracta. Ninguna de las dos cosas estaba dispuesto a dejarlas»⁵².

En un sentido similar se expresaba, en 1981, en Valladolid: «En París no usaba tampoco los colores con mimética constructivista: empleé los colores que tuve oportunidad de usar siempre ya desde la escuela de Bellas Artes»⁵³. Lo que repetía una y otra vez por las mismas fechas. «Creo que nunca fui, dentro de esta tendencia, ortodoxo. O sea, yo creo que menos que los franceses. Por eso tenía más campo para la investigación. Y nunca reduje mis temas al círculo y al cuadrado como la mayoría. En cuanto a color, tampoco empleé los colores puros que usaban ellos... El tremendo lirismo que sirve de contrapunto a la rigidez de las formas es lo más definido de mi personalidad y lo que me diferencia de los otros pintores llamados cinéticos. En ese sentido no soy nada ortodoxo, pero porque yo quiero ser así, claro»⁵⁴. «Ahora me dan la razón en que se puede ser un pintor cinético no ortodoxo y tan válido como los cinéticos ortodoxos»⁵⁵.

O antes, en una entrevista con Josep Melià: «Los colores que entonces estaban de moda en París no me convencían y empecé a utilizar las tierras españolas, sienas, ocres, colores que los críticos y compañeros repudiaban por su tristeza desacostumbrada, porque pensaban que contenían una reminiscencia de la pintura de los museos que no les agradaba en absoluto. Puede que tuvieran razón. Pero yo soy como soy»⁵⁶.

Lo que se acrecienta luego de su retorno definitivo a

52 *Conversación con Sempere*, pp. 58-59.

53 Sempere, 'Forma, movimiento, comunicación', p. 62.

54 A Miguel Fernández-Braso, *Guadalimar*, n. 48 (enero 1980) pp. 40-42.

55 A Martín Guerrero, *La Verdad* (Alicante, 13-4-80).

56 *El Correo Catalán*, Especial Domingo (10-2-74).

España. «En París —le dice a Francisco Jordán— usaba colores puros, pero al volver a Madrid, quizás por influencia del país o de la pintura española, empecé a emplear gamas de aquí: tierras, sienas, ocres y negros. Ya a partir del 65 empecé a usar otra vez colores puros y brillantes, pero usando muchas degradaciones... Esto fue influencia del ambiente y de la pintura española»⁵⁷.

No obstante, la pereza mental que lleva a fáciles catalogaciones, a abstracciones simplistas, creía en un cinetismo mimético por parte de Sempere, epígono, si no alumno sumiso, de las figuras entonces sonoras de aquel movimiento. Son los que —posiblemente creyendo hacerle un elogio— le calificaban de «el Vasarely español».

En muchas ocasiones tuvo que explicarse Sempere a este propósito. «Si yo he tenido algún valor en mi obra jamás me lo ha negado Vasarely. Esa fidelidad afectuosa entre Vasarely y yo ha creado no pocos equívocos en España. Quisiera dejar claro que a Vasarely yo le llamo maestro porque, realmente, lo ha sido en lo humano. Se me ha reprochado un supuesto vasarelysmo. Hay que estar ciegos para formular tal reproche. El propio Vasarely bien sabe de nuestras diferencias estéticas. El parte de teorías concretas y yo no. Nuestras realizaciones, por lo demás, han seguido derroteros opuestos»⁵⁸. Y recordaba, siempre en términos similares, cómo le matizaba dentro del movimiento cinetista, y le separaba de las concepciones y realizaciones de sus componentes, su vinculación a la gran tradición de la pintura, antigua y moderna. «Quieren encajarme de lleno en el cinetismo más ortodoxo y realmente, en mi obra, hay elementos perturbadores, que son los que definen mejor mi personalidad actual. Uno de esos elementos es la herencia de los museos que, en ciertos momentos de la historia del arte, pensaban destruir y que, sin embargo, a mí me ha

57 *El Correo de Andalucía* (17-4-71).

58 E. Sempere, 'Victor Vasarely', *Cuadernos Guadalimar: Sempere* (1977) p. 38.

servido como elemento catalizador de experiencias pasadas, al conectarla con nuestro tiempo para configurar lo que Juan Gris denominaba 'pintura para museos'. Lo cual quiere decir que no son sólo las experiencias en el vacío las que solidifican el arte de cada período histórico, sino también un análisis de la pintura, que puede ir desde Giotto hasta Picasso o Juan Gris, pasando por Piero della Francesca o Paolo Uccello»⁵⁹.

Se le decía que en su pintura había muchas más resonancias culturales que en Vasarely, al estar la pintura de Sempere más inmersa en la tradición estética occidental. Y él asentía: «Así lo creo yo. Y no es casualidad: lo he querido así, asumo la tradición pictórica europea»⁶⁰.

Y en el conjunto de esa tradición, la valoración del color. «El otro día —contaba en cierta ocasión— estuvo un crítico renombrado en el museo de Cuenca. Vio mi obra. Salió y dijo: es el único colorista del Museo. Yo creo que sí que me gusta manejar el color»⁶¹. También decía: «Para mí es [el color] lo más importante en la pintura. A la hora de contemplar un paisaje, seguramente me olvido de la estructura del paisaje y realmente lo que me está emocionando son las imbricaciones del color. Lo que pasa es que uno de los frenos en la pintura moderna es, precisamente, eso: no saber emplear el color. Entonces, claro, es mucho más fácil reducirlo a una gama. Lo difícil es hacer pintura: o sea, utilizar los colores múltiples de manera armoniosa. Conformarse con blanco y negro es algo comodísimo. Ese es el gran límite de la pintura moderna. Matisse no limitaba el color. Picasso, en cambio, lo utilizaba muy mal, de una manera sumamente elemental, simplona. No vibraba ante el color»⁶².

59 En Ballester, 'Pintar sin pensar en nada'.

60 Sempere, 'Forma, movimiento, comunicación', p. 90.

61 'Sabio Sempere', *Cauce 2000*, Revista cultural de los Ingenieros de Caminos (julio-agosto 1983) p. 90.

62 En Ullán, 'Arenas movedizas', pp. 52-53. —«Sí, me parece un gran pintor [Picasso] en cuanto empuje humano, en cuanto a la monstruosidad de fuerza vital que adhiere a su pintura. Y la obra global, en tanto que

Lo más importante para él, juntamente con la línea, es evidente: «Pero al mismo tiempo soy muy geométrico. Lo que ocurre es que dibujo la forma geométrica con efectos de luz y de superposiciones. Mi elemento favorito es la línea recta.»⁶³.

La línea y el color en una conjunción estrechísima.

En un comentario —que Sempere pudo haber leído— le decía Cézanne a Emile Bernard: «El dibujo y el color no son cosas distintas; a medida que se va pintando se va dibujando; cuanto más se armoniza el color, tanto más se precisa el dibujo. Cuando el color es a su riqueza, la forma es a su plenitud. Los contrastes y los conjuntos de tonos son el secreto del dibujo y del modelado».

Pocos han llevado tan lejos como Sempere esos principios. Y con tanto acierto. En muchos momentos de la historia de la pintura la línea, en cualquiera de sus trazados, no fue más que un límite señalado a los colores, cuando en el espacio del cuadro un color daba paso a otro color, encomendándose al dibujo la configuración de las formas; en otros las manchas de color no dejaban lugar al trazado de la línea o al dibujo. En sus primeros cuadros abstractos expuestos en Valencia en el verano de 1949, y en su segunda época figurativa, Sempere recortaba el contorno de las figuras con un fuerte trazo de pintura negra. Después hará de la línea vehículo del color hasta confundirla con él, siendo línea y color una misma cosa.

PERMANENCIA FIGURATIVA EN LA ABSTRACCION

Cuando abandone definitivamente la figuración —al menos de un modo público— tendrá Sempere juicios alta-

fuerza de la Naturaleza, me parece totalmente válida. Aunque es verdad que, en ciertos momentos se sensibiliza mucho ante su modelo; pero carece de esa sabiduría ante el color que tiene todo gran pintor: Rubens, por ejemplo, ahora tan despreciado...» (Ibid., p. 53).

63 'Sabio Sempere', p. 90.

mente despectivos para ella. «Los que hemos pasado por la escuela de Bellas Artes sabemos de sobra lo que es la minuciosidad, la perfección del dibujo. Realmente, pintar un vaso, el brillo de una botella o la gota de agua sobre una fruta no tiene ninguna importancia. Es cosa de paciencia. Y de un poco de habilidad, sí, pero mucha menos de la que la gente se imagina»⁶⁴.

Su capacidad para la pintura figurativa había quedado, en efecto, suficientemente contrastada.

Claro que también matizaba su repulsa. No en vano se entusiasma y proclama su admiración por los grandes maestros del pasado. «Me interesa la figuración siempre que aporte algo»⁶⁵. Es decir, cuando alcanza «otra dimensión» más allá de la paciencia y la habilidad para reproducir la apariencia de las cosas. «Como en la pintura holandesa, que está minuciosamente dibujada y pintada, pero con una dimensión de fondo totalmente ajena a los móviles del chato realismo. Es la maravilla de Vermeer»⁶⁶.

Respondiendo en 1961 a una encuesta en Bélgica (*Les artistes ont la parole*) sobre el arte español de aquel momento, lo afirma por parte de los jóvenes, que le han dado nueva vitalidad, orientado a la abstracción. Diciendo sobre el movimiento figurativista: «Si se aboga por una nueva figuración, ésta no será la que proporcione resultados superficiales, sino la que aporte soluciones plásticas en el sentido social y popular más profundo»⁶⁷. Pero luego (1977), en su conversación con Trapiello, se mostrará despectivo con la que se ha realizado en los últimos tiempos. «¿Si ha aportado algo la figuración reciente? La de este siglo no me interesa, llamando no figuración al cubismo»⁶⁸.

En una breve nota que escribe ese mismo año para la revista «Guadalimar», tiene expresiones durísimas para

64 En Ullán, 'Arenas movedizas', p. 53.

65 'Conversación con Sempere', p. 83.

66 En Ullán, 'Arenas movedizas', p. 53.

67 *Les Beaux-Arts* (Bruxelas, 17-3-61).

68 'Conversación con Sempere', p. 83.

quienes la practican en España. «Demasiado cuerdos suelen parecerme los nuevos pintores realistas españoles, tan iguales entre sí, demasiado astutos en su oferta melodramática disfrazada de escepticismo, que juzgan indiferente la realidad —ni deseada ni temida—, esa realidad pulcramente convertida en pintura ajena al riesgo y, lo que es peor, desprovista de sentido profundo. Tan rentable secta habla mucho y calla poco, atenta siempre a que semeje candidez una banal pericia técnica, incertidumbre fértil los trucos más añejos, lirismo el sobresalto gratuito. Prefiero, en ese campo, la vehemencia de los realistas americanos, la encendida tensión de sus nada anacrónicos simulacros. Pero la melancolía me conduce a otras maravillosas pasiones: Vermeer y Velázquez. De aquella inteligente y apacible pureza, ¿qué queda en el presente? Plateadas cenizas»⁶⁹.

«¿Los figurativos?» —le decía todavía en 1980 a Miguel Fernández-Braso—. «Hombre..., los realistas, como tú sabes, nunca me interesaron gran cosa»⁷⁰.

Cuando precisamente estaba a punto de establecer un nuevo encuentro con la figuración.

Es que, en el fondo, esa repulsa no era tan radical. En su *Muestra de arte del siglo XX* —el Museo de la Casa de la Asegurada, de Alicante—, el Museo por él fundado, incorpora obras significativas del realismo y la figuración contemporáneos. Ya en la nota para la revista «Guadalimar» había establecido alguna excepción. «Pese a todo, acabo de contemplar las obras de Matías Quetglas y mal puedo silenciar mi placer ante sus paisajes, la nobleza de su ingenio al apresar los objetos, la honestidad de su trabajo creador en marcha».

El mismo hace incursiones ocasionales en la figuración. En 1966 realizará, basándose en una foto antigua, los dos retratos de su madre joven de la colección Zóbel; en 1969, en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, el au-

69 E. Sempere, 'Lo más real', *Guadalimar*, n. 21 (marzo 1977) p. 80.

70 *Guadalimar*, n. 48 (enero 1980) p. 43.

torretrato por descomposición de una retícula mediante ordenador; en 1973, un retrato de Abel Martín; en 1974, los múltiples en hierro y madera de la cabeza de Azorín (son notables de fuerza y expresión los dibujos preparatorios).

El carácter realista de estas obras lo encontraba justificado, en el caso de los retratos de su madre, por razones sentimentales; en el autorretrato y los múltiples de Azorín por el sentido de experimentación en técnicas nuevas avanzadas. El retrato de Abel Martín (y otros del mismo, que parece haber realizado esos años) era un reconocimiento, no expresado verbalmente, a la fidelidad y abnegación que éste le demostraba en su amistad, aunque tratase Sempere de ocultarlo con otros motivos: la necesidad de recuperar la agilidad y el ritmo en el trabajo después de ciertos períodos de crisis en que había dejado de pintar: «para hacer manos», decía.

LOS «PAISAJES» DE SEMPERE

Pero es en un sentido más profundo, aunque por eso mismo menos apariencial, como la presencia de la realidad natural se ha manifestado en la obra de Sempere de un modo más persistente y continuado. Lo ha señalado José Hierro: «La realidad, más o menos enmascarada, ha estado siempre, de algún modo, actuando sobre su obra de madurez»⁷¹. También José María Ballester: «No deja de ser curioso que un artista como Eusebio Sempere, representante cualificado de una tendencia de claro origen constructivista sea, al mismo tiempo, uno de los abstractos con vivencias o reminiscencias naturalistas más visibles»⁷².

Todo ello de una manera personalísima.

Se trata de la realidad externa en cuanto contemplada desde dentro del recuerdo, asimilada y metamorfoseada en el alma del pintor, allí transustanciada muy lejos y por

71 Hierro, 'Prehistoria figurativa', p. 10.

72 Ballester, 'Pintar sin pensar en nada', p. 60.

encima de cualquier anécdota o accidente. Transfundida luego al cuadro en su reflejo de contenidos interiores —contenidos interiores tanto de la realidad misma como del espíritu del pintor— más que por referencias expresas. Pura abstracción en suma. «Pues cuando se trata de procesos figurativos —explica Popovici— él procura formalizarlos siempre en iconografías no figurativas, o por lo menos muy abstractizadas y en las cuales lo figurativo queda como una notación simbólica»⁷³.

«Tu obra en el fondo siempre ha mantenido algún tipo de relación con la naturaleza.» —le dice Juan Manuel Bonet—. Sempere aclara: «Una relación tangencial. Recuerdos más que observación directa. El paisaje en la memoria, más que la impresión inmediata del paisaje»⁷⁴.

Pinta sus primeros paisajes en 1965, al realizar *Las cuatro estaciones*, su primera carpeta de serigrafías. Lleva cinco años viviendo en España, tras su etapa de París. Cuenta ya con un léxico y una gramática propios con los que componer sus cuadros, y una aún más propia caligrafía: su peculiar sentido de la línea, conformadora de mágicas estructuras geométricas, líneas portadoras del color, matizado en tonalidades de diversa intensidad donde a un tiempo quedan aprehendidos y liberados en el espacio, el aire y la luz. «Los colores de Sempere son los colores de las rocas, de las piedras, de la tierra, el gris blanco, el ocre, el pardo»; «Sempere ha pintado las intenciones más íntimas del aire» —había dicho de él Jean Arp—. Y Michel Seuphor había hablado de la preocupación de Sempere por plasmar la luz. «Ya la veo anunciarse en su predilección por el trazo blanco o de color sobre papel negro muy mate. Un signo que parece amar mucho, es precisamente el círculo, que evoca el sol, o el semicírculo que presenta en infinita variedad de posiciones, cual si fueran las fases de la luna. Todo ello me dice claramente que Sempere busca, oscuramente, la expresión

73 Popovici, *Sempere*, p. 29.

74 *La Calle* (11-17 mayo 1980).

de la luz. Se trata, evidentemente, de anunciarla con un idioma plástico definido y, más precisamente en el presente caso, de filtrarlo a través de la disciplina de una estricta geometría» ⁷⁵.

Tenía en la mano cuantos elementos precisaba para concebir y realizar sus paisajes. La visión de los campos de Castilla y —como he señalado en otro lugar— sus conversaciones con Fernando Zóbel, significaron la chispa que desencadenó el proceso. «Cuando volví a España —comentaba en 1977—, produjo un gran impacto en mí la naturaleza que me rodeaba. Y ya no pude prescindir de los colores de los campos de Castilla, de la sensación de los cambios de hora y hasta de la atmósfera que me proporcionaba esa visión de la Naturaleza. En definitiva, pienso que esta exposición [en la Galería Rayuela] es una síntesis de esquemas formales provenientes de la tendencia más ortodoxa emanada de Mondrian o de Herbin y de las sensaciones naturalistas de todo cuanto me rodea» ⁷⁶.

Ese contacto con la naturaleza hacía al mismo tiempo más intimista y poética su pintura, y liberaba su constructivismo de los últimos posibles resabios rigoristas: «He querido quitar a mi pintura el rigor de la escuela a la que estoy adscrito, suprimiendo rigor, a la vez que la convertía más lírica, con alusiones más directas tomadas de la realidad» ⁷⁷.

Una visión la suya del paisaje —decimos— esencialmente pictórica, donde cuentan de modo exclusivo los valores plásticos. Y por cuanto libres de concretas referencias anecdóticas, son paisajes con sentido universal, de contenido telúrico y cósmico. «El espacio es infinito para Sempere» ⁷⁸.

75 V. Aguilera Cerni, M. Seuphor y J. Arp, 'Tres notas sobre Eusebio Sempere', *Arte Vivo* (enero 1959).

76 En Ballester, 'Pintar sin pensar en nada', p. 60.

77 A Pedro Cámara, *Arriba* (22-4-65).

78 Julia Sáez Angulo, en *Reseña* (mayo 1980) p. 125/41.

Sirva de corroboración la descripción que le hace a Miguel Logroño de *Las cinco potencias*:

«La tierra.—Pardos, grises, ocres, con una fuga azul en lo alto. Supongamos que es el cielo».

«El aire.—Plásticamente puede ser tan poco que he debido conectarlo con la tierra, con una relación de planos verdes, sienas...».

«El fuego.—Una orientación vertical y una tonalidad más o menos rojiza, más o menos amarilla. Es un fuego un poco tenebroso. Más de infierno de Dante que de hoguera».

«El mar.—Pensando en el agua, opté por el mar, que es su potencia mayor. Es un resumen de todos los mares, desde el Pacífico —terrible, en contra de lo que indica su nombre— hasta el Mediterráneo. Masas azules, muy encabritadas.

«El espacio.—Aquí me disparé para arriba. Casi nada de color. Una bóveda, un vértice. Porque no es el espacio de los cosmonautas sino algo que considero más trascendente. Sin pedantería: mi sentido del espacio lo he pensado en San Juan de la Cruz»⁷⁹.

¿A aquellos primeros paisajes se refiere Pablo Palazuelo en este breve poema que, en 1965, dedicó a Eusabio Sempere?:

Una tras otra por el ancho
espacio, franjas, concurrencia,
en el horizonte numeroso,
lindero a su vez,
campo.

Esa geometría de los espacios, la «notación simbólica» de que habla Popovici y las vibraciones del color nos hacen recordar las concepciones pitagóricas sobre el universo y la música sideral. O la concepción bíblica de la creación, según la cual Dios creó las cosas conforme a peso, número y medida.

⁷⁹ *Diario 16* (2-2-77).

Mientras Sempere seguía con sus análisis de composición y descomposición de las formas geométricas, de los desarrollos de la línea y las gradaciones e interacciones del color, se adentraba también en un proceso paralelo integrador que le llevaba a conformar un cosmos. Un cosmos vibrátil, armonioso, cálido de color y de luz. Sempere creaba así unos paisajes personalísimos, novísimos de concepción y ejecución, sin precedentes ni paralelos en toda la historia de la pintura.

En un principio sin calibrar la trascendencia del proceso, pensando que sus paisajes no eran más que un paréntesis en el discurrir esencial de su pintura.

Comentaba en 1966 con Manuel Lorente: «Estos paisajes son un poco como pecadillos. Como escapes o pequeñas borracheras». «¿Dónde se encuentra, pues, lo más auténtico de su obra?». «La creación artística es algo intuitivo; por ello, no sé lo que puede ser lo más auténtico o lo más válido. De todas formas, a mí me produce mayor satisfacción lo más rígido, más geométrico y más frío». «¿Por qué?». «Seguramente porque yo concibo el mundo de esta forma. Soy bastante ordenado en mi vida y me gusta por ello ir hacia la perfección. Creo, además, que la perfección está en este camino, sin que ello quiera decir que esté convencido que sea el único... En mí puede más el aspecto ascético. Es como un sentimiento de orden, de ordenación del mundo. En estos momentos de destrucción, es bueno que algunos digan todavía que el mundo no ha acabado, ni esperemos que así ocurra. También creo que es posible reconstruir el mundo por la belleza».

Rigor y emoción que, al conjuntarse, le llevarían a nuevas perfecciones. El temblor de sus paisajes lo transfundiría a su constructivismo geométrico, y éste, a su vez, pondría precisión y claridad de estructura a sus paisajes. «Ha habido momentos líricos —resumía en 1981— en los que las formas se han disuelto casi en puros colores. En otros mo-

mentos he pensado que tenía que hacer marcha atrás, reestructurar las formas»⁸⁰.

Escribía Paul Klee en sus *Diarios*: «En Italia comprendí lo arquitectónico de las artes plásticas. Me hallaba entonces muy cercano al arte abstracto. La meta siguiente —y a la vez la más lejana— consistirá ahora en llevar al unísono, o al menos en armonizar, la pintura arquitectónica y la pintura poética»⁸¹.

Pocos se acercaron, como Sempere, a esa meta de perfección.

Fue el campo castellano y no sus tierras levantinas, el que le inspiró fundamentalmente en la conformación de sus paisajes. «El paisaje de Levante me atrae poco; me parece monocromo, con una luz excesivamente fuerte. Castilla me parece mucho más interesante como color, como horizonte. Se adapta mucho más a mi concepto de la pintura»⁸².

No es que le desagrade. Muchas veces dejó testimonio de su complacencia por el paisaje nativo. Simplemente sintonizaba menos con él en los procesos creadores. Aunque también quedaría reflejado en su obra. Como una manifestación más —en este caso— de su sentido de la integración de las artes.

Si aquella primera carpeta de serigrafías *Las cuatro estaciones* la realizó en el recuerdo y la atmósfera de la música de Vivaldi, los paisajes de su tierra los tamizaría a través de la prosa de Gabriel Miró, a quien dedicaría como homenaje la carpeta de grabados que de allí resultaría. «Miró hasta da el color, casi...»⁸³.

También la arquitectura —y de modo más concreto la árabe— le inspiraría y se manifestaría en su obra.

En sus peculiares esculturas, igualmente, se encontra-

80 Sempere, 'Forma, movimiento, comunicación', p. 63.

81 P. Klee, *Diarios 1898-1918*; traducción de Jas Reuter (Madrid 1987) n. 429, p. 102.

82 A Juan Manuel Bonet, *La Calle* (11-17 mayo 1980).

83 A Enrique Entrena, *La Verdad* (Alicante, 27-11-78).

rán en ocasiones estas referencias alusivas a la realidad: *Organo, El pájaro, Como una estrella...*

Pero repitámoslo: siempre manteniéndose en una estricta abstracción geométrica. No se puede hablar en ninguno de esos casos de una figuración formal⁸⁴.

ULTIMA FIGURACION

No obstante, en los años finales de su vida, se producirá en Sempere un retorno a la figuración tradicional. «Lo que también me tienta, a veces, es pintar cosas figurativas» —le decía en 1980 a Juan Manuel Bonet—⁸⁵. Y por las mismas fechas le comentaba a R. Salarich: «Eso ha sido una especie de desafío. A veces visito El Prado y veo aquellos retratos tan fenomenales. Entonces me desafío a mí mismo para ver hasta donde puedo llegar, pero no llego a ningún lado». También a Mari Carmen Raneda: «Sí, voy a hacer retratos, voy a distraerme. La exposición retrospectiva tiene una ventaja, y es que te da una panorámica de tu trabajo, de lo que nunca te habías dado cuenta que habías hecho. Y ahora he decidido pasarme una temporada haciendo retratos. El primero va a ser uno de Nuria Espert. Ya lo he hablado con ella y está encantada. También le voy a hacer otro a José Luis Pellicena, con el nuevo traje de la reina Isabel que saca en la obra de teatro que está representando, que es un traje maravilloso. Estoy muy animado con esta nueva faceta. Hace como cuarenta años que no pintaba al óleo y estoy encantado de volver a hacerlo»⁸⁶.

Realiza, efectivamente, esos retratos. Como también

84 Sobre los paisajes de Sempere puede verse Ignacio Gómez de Liaño, 'Inusitada aproximación a la pintura de Sempere', *Cuadernos Guadalimar: Sempere* (1977) pp. 29-31, donde establece un curioso parangón entre esos paisajes y la pintura china; M.^a Vicenta Pastor Ibáñez, 'La pintura de Eusebio Sempere', *Cuadernos Hispanoamericanos* (marzo 1980) p. 15; Valerino Bozal, 'Eusebio Sempere', en *Con Sempere*, Exposición organizada por el Banco Exterior de España (mayo-junio 1983) pp. 45-47.

85 *La Calle* (11-17 marzo 1980).

86 *Generalitat* (Valencia, junio 1980) p. 19.

dos al dibujo de Abel Martín, uno al óleo de Dora Borges y otros al carbón de las hijas de ésta.

Varios motivos concurren en este retorno a la figuración. En primer lugar, los dos señalados en sus entrevistas con R. Salarich y Mari Carmen Raneda. La muestra retrospectiva de su obra, inaugurada el 5 de marzo de 1980 en la sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional de Madrid, le retrotrae de alguna manera a los orígenes de su obra. Al retrato, en concreto, que de modo especial había practicado en sus etapas figurativas. «Y sí, es natural —le comentaba a Enrique Entrena—, volver uno a sus orígenes, sería el final del arco de la vida. Como el viejo que quiere volver a la tierra en que nació»⁸⁷. Luego, el contacto permanente y admirativo con los grandes maestros del pasado. Pero —dato curioso— no sigue la estela de los retratos de Velázquez por los que expresa su mayor admiración, sino que marcha tras los pasos de Goya⁸⁸. Quizá porque Velázquez le abrumba con su maestría, considerándolo inaccesible; quizá porque en ese retorno a los orígenes reencuentra al Goya en el que se inspiró durante su juventud.

Pero hay otra razón más poderosa, que todavía no manifiesta en público, aunque sí la ha confesado en privado: el aumento de las dificultades físicas para realizar sus cuadros habituales.

Sempere había nacido con un defecto de visión: lo que se llama «ojo perezoso». Y muy pronto perdió la visión en el ojo enfermo. El forzar constantemente al otro con su pintura minuciosa de rayados finos, le causaba una gran fatiga y frecuentes jaquecas. «Lo que sí tengo que hacer —le decía a R. Salarich— es un gran esfuerzo para pintar, precisamente, esos cuadros que yo hago. Muchas veces me he preguntado a mí mismo: ¿por qué yo no tengo que pintar con pincel, igual que los otros pintores, para no

87 *La Verdad* (6-12-82).

88 *Ibid.*

forzar tanto la vista? Pero nunca he podido evitar la pintura que hago. Es un misterio extraño que no he llegado a entender. Es como un desafío a la dificultad... Lo descansado que sería para mí pintar con un pincel, porque también tengo el oficio para poderlo hacer».

Su estado actual de salud no le permite ahora ese esfuerzo. Y antes que renunciar a la pintura, cambia la regla y el tiralíneas por los lápices y el pincel. Por muy poco tiempo; pues la muerte, aunque tardará algunos años en confirmarse, ya ha traspasado el umbral de su puerta iniciando la parálisis de sus miembros.

FERNANDO SORIA HEREDIA