



**Jomaz Cano,**



CENTRO CULTURAL DE LA VILLA DE MADRID

Ayuntamiento de Madrid - Delegación de Cultura







FM 4166



Jomier Cano.

Ayuntamiento de Madrid



Ayuntamiento de Madrid



R/ 104.497



*Esta exposición ha sido posible gracias a la colaboración, desinteresada, de Alfonso Albacete, que me puso sobre la pista de Gómez Cano. A la Galería Yerba que ofreció su nombre e infraestructura en la localización y cesión de la obra.*

*A Luis Toledo, José Luis Cacho, Juan Ballester, y a todas aquellas personas que de un modo u otro han participado.*

*Por último nuestro agradecimiento sincero a los particulares y entidades oficiales (Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Diputación Provincial, Confederación Hidrográfica del Segura, Diputación Provincial de Madrid, y Ayuntamiento de Murcia) que han cedido la obra para esta exposición.*

*Rafael PEÑALVER*





Ayuntamiento de Madrid











## ANTONIO GOMEZ CANO, UN COLORISTA PATETICO

En medio del camino de la vida —o algo más adelante, en mi caso—, me complace celebrar una obra que yo conocí en los años iniciales de los cuarenta, y que desde entonces no ha dejado de brotar, crecer y encontrarse.

En la Murcia de Flores, Gaya, Joaquín, Garay, Planes, etc., desvalido como casi todo lo que aparecía entre nosotros por aquel tiempo, se encontraba un joven pintor, llamado Antonio Gómez Cano, recién salido de esa *cantera* española, con la que no ha podido ni la adversidad.

El autor de estas líneas, a quien nada ni nadie respaldaba, estaba al tanto de todos los valores jóvenes españoles, continuadores de lo que yo he llamado en algún sitio, “la tradición de lo moderno”. Combatir, como a mí me parecía honesto hacerlo, a tantas *estantiguas* de una pintura académica, completamente de espaldas a todo lo que ocurría en el mundo problemático del arte, nos llevaba a muy pocos, a cultivar cierto padrinismo generoso... Un poco antes de que se produjera el suceso de la “Academia Breve” dorsiana, amisté con Gómez Cano, aunque no creyese obligado ir todas las tardes al cine en su compañía, porque él en lo artístico y yo en lo literario, defendíamos posiciones acordadas con nuestros respectivos ideales.

La palabra *ideal*, que suena a viejo a quienes de ideales carecen, es lo que hace *moderno* en cualquier tiempo a quienes se sienten forzosamente contestatarios. El triunfo de las ideas reaccionarias en aquellos años heroicos, por otra parte, nos unía a quienes no queríamos saber nada de triunfalismos vetustos, pendiente como estábamos de la Modernidad, que no fue nunca un partido, una clase o una casta, sino un afán permanente de juventud y libertad.

Yo recuerdo los cuarenta de la postguerra española, y supongo que a Gómez Cano le pasará lo mismo, como un período de tiempo en el que considerándonos exilados interiores, nos encontrábamos obligados a no transigir con los que, bajo palio de un poder mal nacido, cumplían de la manera más bajuna, haciéndole retratos —generalmente malísimos— al Tancredo político que presidía la situación. En un régimen, policíaco hasta el paroxismo, navegábamos como nos era posible, los que no estábamos dispuestos a darnos de alta en la iconografía adulatora, ni en el sonetismo laudatorio que por aquel entonces tantos cultivaron. Mientras la falta de información —todo cerrado y bien cerrado—, daba como válidas tareas creativas sencillamente anacrónicas, los que por los años cuarenta, pertenecíamos a la parcela de los treintaños, necesitábamos que un espíritu de primera categoría, Eugenio d’Ors concretamente, no se sintiera depurador de ideales, y nos reuniese, siempre leal a los suyos, a quienes por *modernos* entre tantas otras cosas, disfrutábamos de la ojeriza oficial...

Este que vemos aquí, cuya tradición moderna no ha hecho nunca ascos a la Tradición viva, eterna del arte, perteneció a la docena de artistas que en nuestras reuniones de la “Academia Breve”, siempre barajábamos para “Salones de los Once” o “Antológicas”. Cuando el Madrid artístico





Ayuntamiento de Madrid



concretamente no era una feria de galerías, sino cuatro o cinco lugares bastante enemigos de la expresión moderna, Antonio Gómez Cano impuso —admitiendo que el creador *imponga* a un medio, generalmente adverso, aquello que de verdad le representa—, su manera patética y zumosa, colorísticamente patética, que le ha calificado a lo largo de los años en sus aspectos más o menos maduros. En aquellos tiempos en los que Solana, y aun Vazquez Díaz, no se consideraban como lo eran, sino como ovejas negras de un academicismo lamentable y barato, el murciano de los bodegones misteriosos y de las composiciones dramáticamente estremecidas, inició una andadura que hoy se nos muestra en sus tanteos y en sus plenitudes, al determinar la personalidad de quien se ha convertido, en el puente entre los pioneros murcianos y los más jóvenes de aquella tierra. Llegados los cincuenta, le dejamos con su suerte y con su cine, después de celebrarle como era obligado en tantos cuantos sitios se admitía la defensa de un arte joven, instalado en la tradición de lo moderno, obligadamente naciente...

Cuando tierras americanas más jóvenes que la nuestra, se convirtieron en escenario de una actividad personal, que no hizo, sino continuar lo que en la España de la postguerra civil justificó nuestro “ideal”, repetimos, Antonio en Bilbao, en Madrid y siempre como es obligado en Murcia, continuó una tarea, comenzada juvenilmente con brío y responsabilidad notables. En este tiempo —de los cincuenta a los setenta y tantos— se nos convirtió en un pintor considerable, según se deduce de la muestra para cuyo catálogo escribo esta semblanza. Tuvo que ser, espectador importante de la batalla librada en España, entre figurativos y abstractos; entre amantes de la representación en alguna forma, y la tentativa ensayística... Y aunque sin pelear, discutió, se acordó o se desacordó con quien siguió siendo siempre su amigo, para dejar bien claro que se puede hacer un magnífico retrato, convirtiendo en expresividad la distancia que va de la persona retratada al mito resultante, y una naturaleza muerta —lo mismo que un rincón hondamente sentido—, si se comprende lo real en su esencialidad en vez de su apariencia, y se lo utiliza como base de la correspondiente creación.

El problema para Gómez Cano, no estuvo nunca en la falsilla, en el mimetismo, en todo aquello de lo que tantos echan mano, por carencia del presagio creador necesario, sino en la creación de mundos expresivos, capaces de reflejar a base de un mínimo anecdótico, lo infinito y el misterio. Para Antonio, en pintura, lo que normalmente se llaman motivos, debe suponer en el mejor de los casos un *pretexto*, para apoyo inicial del creador pictórico. Este murciano que vio siempre claro —aunque no a corto plazo— el horizonte de su expresión pictórica, tuvo muy en cuenta que las formas integradas no tienen nada que ver con las formas malabares, y que es preferible ser “moderno” a base de dialogar profundamente con los ámbitos, los seres y las cosas, a serlo por culpa de habilidades cromáticas y formales, difíciles de justificar. Entre Cezanne, Van Gogh, Picasso y Kandinsky, Antonio siguió por los caminos imposibles de olvidar de los dos primeros, puesto que, aparte figurativo, vale decir, celebrante limitado de la creación infinita, creyó siempre que pintar era dejar expreso en la zarza de una realidad bien entendida, el acento y las voces que justifican, en definitiva, la condición del pintor.



Entre una pintura fuera de sí y la que podríamos llamar *ensimismada*, Gómez Cano se muestra siempre leal a la segunda. Frente a la soberbia —soberbia relativa en el caso de los artistas responsables— en que incurren quienes que no, la mayoría de los abstractos, este hombre que no ha celebrado las exposiciones que debiera; que quizá haya pecado, despreciando el diálogo que el artista establece siempre que brinda su obra, con sus ocasionales destinatarios, se nos presenta con un conjunto pictórico, al que hay que entender en su esencial dimensión. Maduró hasta donde le fue posible, al demostrar que el artista inicial al que la “Academia Breve” consideró bien encaminado, no es uno de esos perdidos —figurativos o abstractos—, dominadores de un repertorio artesano más o menos alquilado con el que simulan conquistas... Sino un pintor, con algo de imantación tradicional para los esclavos de la tentativa a todo pasto, y con un toque moderno sobre el que abundar no es necesario, vinculado con las esencias milagrosas e inefables que el pintor siempre persigue, cuando se convierte en exaltador de verdades poco aparentes.

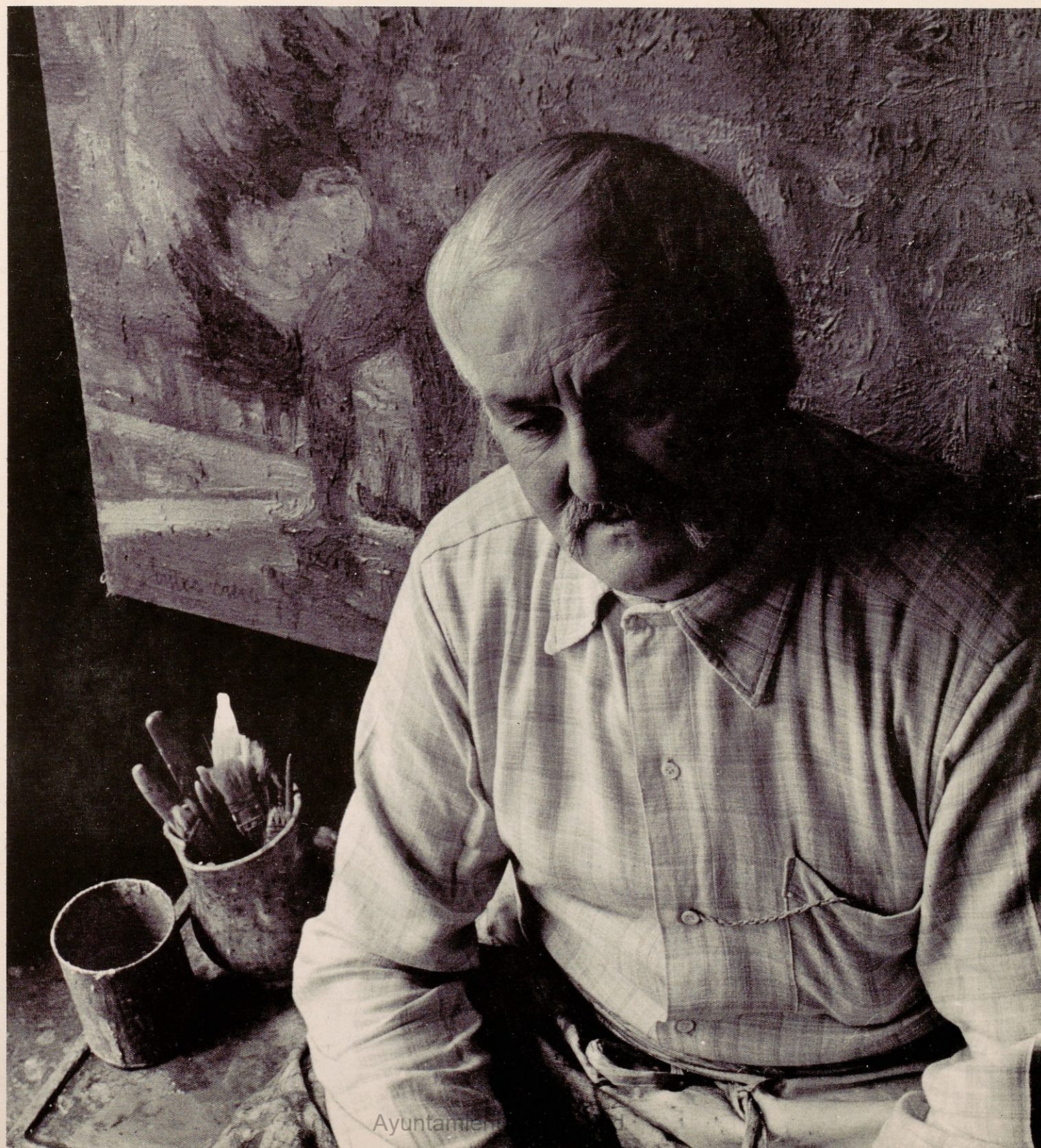
La trama formal de las mejores obras de Gómez Cano, no se enorgullecen de la eficacia expresiva, perseguida en todo momento por la abstracción, sino en virtud de una *jugosidad* donde se ponen de manifiesto los valores conquistados por el artista, y no sus habilidades decorativas. Lo que Antonio Gómez Cano, en consecuencia nos transmite, no son hallazgos y juegos expresivos, todo lo respetables que se quiera, sino la temperatura y la sugestión de unos climas, en los que campan por sus respetos, las iluminaciones del pintor. A la belleza se puede llegar —o por lo menos, yo así lo creo—, desde planteamientos emparentados con las ecuaciones, o desde ámbitos entretejidos por formas a las que podrían considerarse como usadas en primera instancia por la naturaleza. Y cuando Antonio Gómez Cano, se considera satisfecho —¿verdad, Antonio...?—, no es cuando dice como los superficiales resignados que la pintura abstracta ha muerto, cosa imposible en un terreno de cosas en donde casi todo es abstracto, sino cuando en el ambiente rumoroso de su pintura, su culto a la figuración no concluye, —cosa que sería grave—, en levantar un acta de cualquier suceso real admirable o querido, sino en esa armonía confidente, norte clarísimo de una expresión personalísima, donde un color no por patético menos depurado, nos espera para comunicarnos algo así como la quintaesencia de lo que durante algún tiempo, constituyó el ideal del pintor.

Aprovecho la ocasión para decir que no se puede preferir lo figurativo a lo abstracto, o viceversa... Nunca viene mal escribir en un catálogo, por si alguien lo lee, que la pintura válida es siempre la que convierte entre lo superior y lo humano, aquellos valores que convierten a las formas en voces encarnadas —y me refiero a su encarnadura—, base necesaria de la expresión.

Creo que, al reencontrarnos con la pintura de Antonio Gómez Cano, éste tiene muy en cuenta lo anteriormente dicho... Y que por tanto, no hay nada nuevo que decir...

Enrique AZCOAGA





Ayuntamiento





Ayuntamiento de Madrid



## GOMEZ CANO: UNOS RECORRIDOS POR LA PINTURA (\*)

*“Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces qué?*

*COLERIDGE (Cit. por Borges en Nueva antología personal)*

*“Solo importa el amar, el conocer,  
no el haber amado,  
no el haber conocido”.*

*P. P. PASOLINI*  
(Las cenizas de Gramsci)

Se trata de recuperar la visión de los objetos, de identificar otra vez las cosas en medio de la confusión de las palabras. De caracterizar la pintura, de buscar lo que es específico, lo que la define en su esencia: el color. De reelaborar el color (no los colores) de tal forma que se vaya hacia el límite, que con sus posibilidades ponga en duda la validez de una crítica de tendencias y que le obligue a detenerse irremisiblemente en lo que tiene delante, en lo concreto. Que identifique también desde la pintura los propios problemas que la recorren para evitar las tentaciones de aquellos que pintan, pero que no son pintores. En definitiva, se trata ahora de autenticar al pintor.

Estas reflexiones, muy sintetizadas, son fruto de varios años de conversaciones con Gómez Cano y resumen, mejor que cualquier otro texto, puntualmente su actividad. Planteamos por tanto el análisis desde varias perspectivas, buscando un hilo conductor que nos lleve hasta su propio proceso de trabajo. Su caso no parece en principio generalizable ni cabe incluirlo entre grupos y escuelas, no sólo por la propia dificultad que entraña su producción para esos criterios, sino porque ese mecanismo entraría en contradicción con los mismos presupuestos de su biografía y obra.

Esta cuestión surge con insistencia como básica y la incluimos en algún momento de su historia.

Evitamos ahora también, aunque sea muy necesario, un estudio exhaustivo y cargado de datos documentales, porque no se trata de enmarcarlo históricamente. Es un intento de analizar desde la propia obra y los procesos que la generan algunos rasgos específicos de su pintura, algo olvidado quizás con demasiada frecuencia y que hace que textos para pintores absolutamente dispares sean idénticos en su estructura formal y contenido. En este sentido, uno de esos posibles rasgos específicos es el color (hasta determinado color) y a partir de ahí podremos comprobar su autenticidad histórica, recordando que “autenticidad” está escrito aquí como valor y el término como peso cultural de una obra. No es por tanto una cuestión de autografía, como apunta Argán (Guida alla Storia dell'Arte), e introducimos esta idea pensando que si el siglo XX no necesita







quizás demasiadas precisiones autográficas si precisa en cambio de esa autenticación, a veces incluso pintor por pintor. Aclaremos también que no existe el riesgo de reeditar un tipo de pintura para privilegiarla en relación con otras, ni el mínimo interés por un "revival" crítico. Otra posible aclaración, es que el texto (sobre este pintor) describe con la mayor brevedad algunas de las claves destacables en cada fase de su producción, y existen conscientes reiteraciones que no son más que el ir y venir de sus pasos de pintor por la pintura y el laberinto en que en más de un momento se entrecruzan. De ahí que sus recorridos asuman en el planteamiento, aunque no estén así exactamente estructurados cuatro variantes de consideración: pintura/ideología; pintura/mercado; pintura desde la pintura; y, pintura/crítica de la pintura. Aparecen entretejidos porque forman parte irrenunciable de un proceso, liberado en tres fases que irían desde 1.940 a 1.954, de aquí hasta 1965 y desde esta última fecha a 1971. Entre estos años transitan una serie de identificaciones que el pintor corrige y retoma sin solución de continuidad, difíciles de percibir si no es con un especial detenimiento. No se trata, insistimos de recuperar un pintor para un panorama cultural, se trata de caracterizar su pintura (con su pintura) y acercarnos a una valoración. Veamos por tanto las posibles claves: esos recorridos.

Para empezar, la historia de Gómez Cano es inseparable hasta lo más hondo de una manera de entender un trabajo creativo en un marco social concreto; la Guerra Civil y el franquismo. Su permeabilidad, sus contradicciones y coherencias parten de ahí. Su drama también. Descubierto pronto por la crítica de los años 40 y por Eugenio D'Ors, cuando apenas ha pintado y con unos 28 años de edad, le convierten en un pintor de relieve del Salón de los Once y uno de sus cuadros "Desayuno del Escultor" (1944), figura entre las obras básicas de la pintura española de esos momentos (1). Los binomios arte/ideología, arte/mercado y arte/crítica, se ponen en marcha con toda su complejidad, ahí comienzan las primeras identificaciones, al notar que puede ser instrumentalizado y sobre todo comprobar la fragilidad de la propia obra cuando cae dentro de los circuitos de producción más caracterizados: el poder político y el mercado. Aun con titubeos, va a surgir el recorrido inicial.

Estamos a finales de los años 40 aunque tal vez haya que alargar la fecha hasta 1954 y su participación en la Bienal de Venecia con "Escena de la Pasión". Ha transitado ya El Greco, Tintoretto, Velázquez, Goya etc. y ha consolidado su técnica (un elemento esencial para el análisis). Es una fase irregular, condicionada por encargos y por adquirir un nombre en un concreto panorama cultural, aunque tenga obras importantes, entre las cuales "El desayuno" es la fundamental. Es toda la fase del primer franquismo e históricamente las condiciones apuntan hacia ese camino: la vuelta a la historia. Ahora bien su actitud ante la historia está muy lejos de la pintura académica oficial. Una reflexión medianamente crítica de esta fase nos lleva al viejo problema de la formación del artista: todos los temas, todas las posibilidades, todas las experiencias. Pero al lado de las obras de encargo (retrato) inicia un ejercicio severo, los bodegones, que sirven



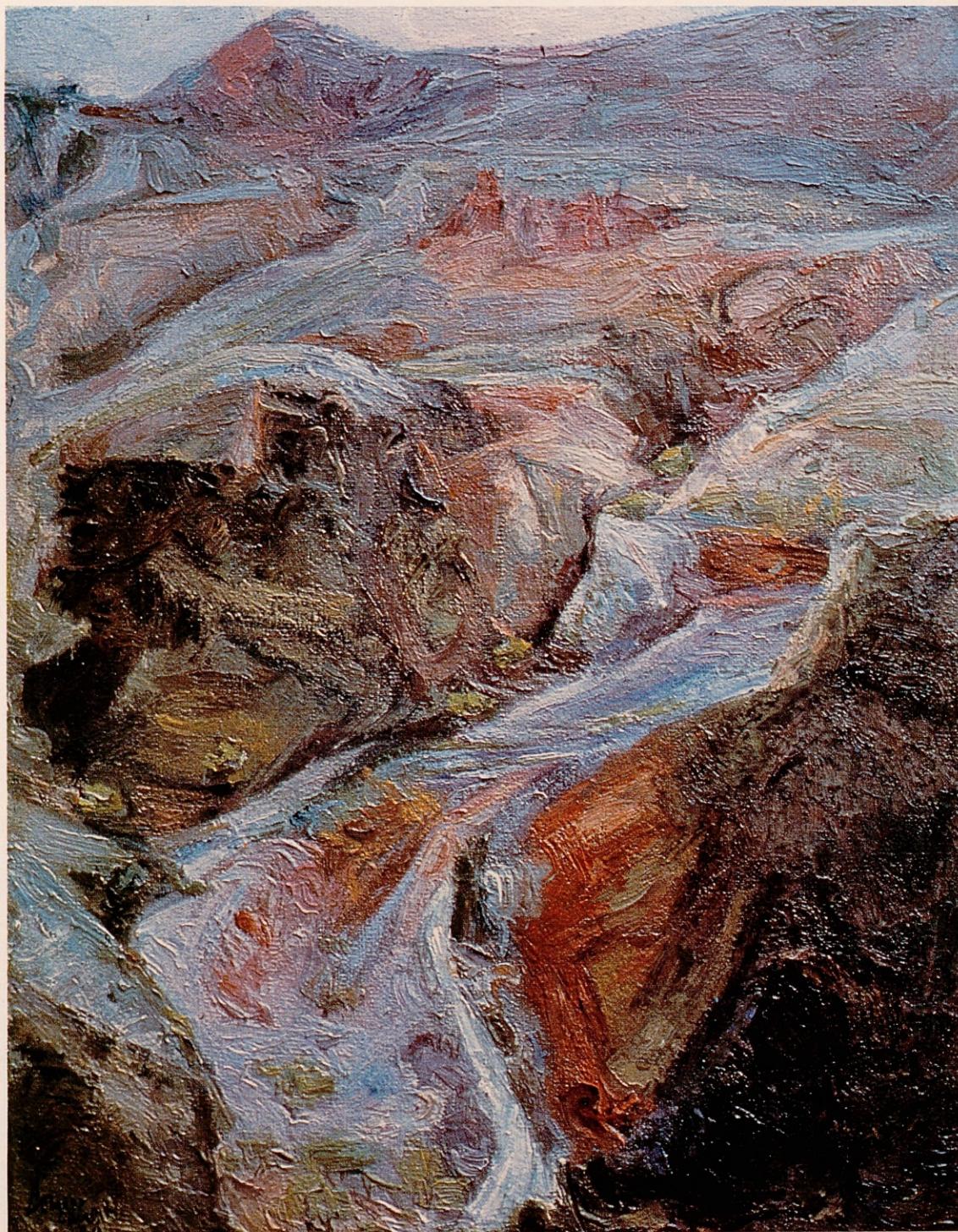
en un doble sentido, como un planteamiento ante la composición para elaborar el color, y en segundo término para trabajar los objetos, para hacer rigurosa la visión de ellos (2). Al propio tiempo, descubre el valor de la crítica y su precariedad aunque todavía no tenga conciencia clara del problema.

Una segunda fase llega hasta los años sesenta, una fecha puede ser 1965 y su exposición en la Galería Quixote. Es la más controvertida. Trabaja poco. Murcia, Bilbao y viajes a Italia y París. Son los años de afianzamiento de las vanguardias en España. Ahí al final de la década de los 50 inicia una segunda identificación: la Pintura, sola. Al propio tiempo reafirma la primera, el rechazo del mercado. Las dos son ya inseparables y explicitan desde su propio proceso cualquier afirmación ideológica en su práctica pictórica delimita el compromiso de su pintura desde la pintura y su compromiso ideológico como pintor, como intelectual de una rama de la pintura. Su antifranquismo se radicaliza igual que su proceso de trabajo.

Comienza otro recorrido, ahora doble: revisar su obra, repensarla y rescatar lo más auténtico; por otro lado Rembrandt, Courbet, Cézanne Tossi, el expresionismo, y sobre todos Van Gogh, aunque antes ya estuvieran los resitúa de nuevo históricamente en su labor. Van Gogh no es un modelo estético, sino ético. Su proceso en relación con él no puede ser más dispar, pero su manera de aislar fragmentos de la realidad de identificar pictóricamente las cosas, su capacidad de visión y su amor por los objetos detrás de los cuales hay siempre un drama humano no pueden ser más cercanos. Su manera de enfrentarse a motivos difícilmente pictóricos sigue también esa línea (3). Esta actitud ante la historia de la Pintura resulta favorablemente paradójica; piénsese en este tipo de reafirmaciones sin titubeos en la España de los cincuenta y comenzaremos a no encontrar demasiados casos parecidos.

La última fase la desarrolla entre unas penosas condiciones de vida y el comienzo del esplendor del consumo por las consecuencias del plan de estabilización y la llegada del turismo. Inicia entonces un tercero y probablemente definitivo recorrer. Ya no hay sólo pintores a los que continuar (mucho menos tendencias), él es un pintor (certeza ya comprobada en su autocrítica, pero que ahora históricamente se confirma). Recupera su propia historia y, por tanto, su marginación es ya irrecuperable. Es un hombre oculto en su taller (4). Sabe que existe el aspecto creador del uso del lenguaje pictórico, que la pintura tiene sus propios problemas, que cada cuadro es una obra única, irreplicable hasta por él mismo, y que en su proceso de trabajo es imposible el distanciamiento. Que la visión es algo concreto, que las cosas son concretas, que la naturaleza es un marco de acción donde está el hombre y que la historia es la memoria de esa acción. Pero esa acción, ese actuar, puede ser sólo un argumento, un registro de los hechos que puede tener varias maneras de plantearse y representarse, puede en conclusión ser un "tema" y puede rotularse como tendencia. Es codificable, y claro está, puede entrar y salir en el baile de disfraces de la crítica. Si se hacen (se apoyan) las vanguardias y "otra" figuración, Gómez Cano haría todo lo contrario. Si nadie o muy pocos pintan (el pintar) con tanto rigor, él lo haría. Si se





Ayuntamiento de Madrid



sigue planteando la invalidez del cuadro de caballete, este pintor lo aguanta como alternativa. Sí, por último, bastantes cosas de las que se han dicho como verdad crítica en estos años es antitético con su obra, la solución está clara: agrupemos esos criterios y aparecerán los resultados. Pero éstos serían respetablemente erróneos. Ahí estarían otros pintores, quizás, por citar un ejemplo sobresaliente, Kokoshka, pero no este pintor.

Ahora, incorpora a este recorrido otro elemento descifrable: el valor de lo que para él es exterior a la pintura, el valor de la crítica. Entonces se produce una ruptura, casi un desafío. La pintura se ensimisma. No puede no pintar; es un proceso de trabajo concreto, físico, que protagonizan el cerebro y los sentidos y, a través de ellos, la memoria histórica de lo producido por los demás y la memoria de lo propio producido. Las dos memorias se acoplan, se engastan. Ya no es un problema de temas, aunque estén ahí (por ejemplo, aparecen los temas sociales con nitidez, pero son tanto de denuncia, como lecturas del paso del tiempo) (5), ni de etapas, (aunque su paso por la pintura le lleve a convencernos de que éstas existen, pero el “Desayuno del escultor” lo pondría ampliamente en duda). La cuestión primordial es que advierte todavía con mucho tiempo por delante (desde 1960 sobre todo) que el problema no está en una pintura de dos metros, sino en dos metros de pintura. Ahí (otra vez) detiene sus recorridos y reactualiza el proceso que le llevó a pintar. Reactiva una cadena que controla artesanalmente (el taller) que va desde la elección del material —no cualquier lienzo, es la arpillera usada incluso con un determinado grado de tensión sobre el bastidor—, la elección de las tierras disueltas con distintos ingredientes, hasta el trabajo en varias fases para ganar el objeto y el color que lo determina mediante lavados, raspados, etc. Todo a partir de apuntes en acuarela (no acuarelas, aunque las haya) directos o de la memoria de una observación también directa. Se trata de un minucioso control que termina en una obsesión inalterable: la elaboración hasta el final y ese final sólo tiene un momento preciso, por eso cada cuadro es un problema diferente, desde el tema hasta el tamaño y forma del espacio a trabajar.

Conociendo estos aspectos sobre su producción, podemos arriesgar con la mayor certeza posible algunos resultados, algunas conclusiones:

— El cuadro es un problema total, hay que ir del fragmento —en su pintura a veces hasta del centímetro— a todo el espacio y volver al fragmento. Son recorridos que drenan completa la superficie. Esto ocurre prácticamente a lo largo de toda su obra, pero se acentúa como valor en la última etapa, llegando en momentos a una obsesión como respuesta al no pintar. Se puede decir quizás que en algunos espacios tiene tantas ganas de pintar que fatiga a la pintura.

— No es un problema de composición, aunque pueda ser básico, componer llega a ser una cuestión de habilidad, hasta de habilidad narrativa, hasta de recursos que pueden olvidar lo “pictórico”. Además se enseña, puede tener y tiene reglas, es normativo. Esta convicción se deduce sin demasiados problemas al analizar su obra y aunque después insistimos en ella, baste comparar







el “Desayuno del escultor” e incluso “Escenas de la Pasión”, con las últimas obras de figuras y temas sociales donde junto a planteamientos rigurosos como “el sillero” hay descuidos evidentes.

— Es esencialmente un problema de color, de la materialización técnica del color y de su construcción, de que sea el color el que permita identificar los objetos y los caracterice a través de su cualidad y de su intensidad.

Ahí, en el color, está todo y en esa especificidad Gómez Cano se individualiza y adquiere autenticidad histórica. Esa autenticidad parece insobornable porque su manera de entenderlo y la forma de trabajarlo hasta recuperarlo como materia, produce mezclas que tal vez no se hayan reconciliado hasta ahora. Esto ocurre con una variedad casi exhaustiva de violetas y concreto morados, que cuando los utiliza y los deja flotando entre otros complementarios ya no se sabe si proceden de la preparación del tejido usado, de una fase intermedia del pintar o de un final dichoso cuando los otros colores le han mostrado el camino.

Estas son algunas perspectivas que con bastante prudencia se deben ampliar. Muchos de los problemas que se observan en sus obras no pueden quedar aislados: composiciones irregulares se anulan por resultados más felices (además de las mencionadas recordemos “Desnudo junto a la ventana” (1970); figuras aparentemente torpes (a veces por falta de modelo) pueden quedar también desmentidas con una observación generosa; etapas (como ocurre con los titubeos de la década de los 50 y de los cuales es un exponente “Escena de la Pasión”) pueden ser únicamente registros crónológicos oportunos para describir la biografía de una obra; los temas sociales, una purificación ideológica y un homenaje, cuando ya sabe lo que es la pintura, a un tema en el que todavía existen empeños en hacer conflictivo y que el trata, ya libre de la injerencia de la crítica con la mayor ingenuidad simbólica; tampoco el extraordinario valor de sus paisajes, aunque estos por sí solos muestren su capacidad como pintor. Está todavía la manera de llevar a cabo sus exposiciones desde los años 65 y quizás antes también. Expone todo lo que ha pintado, directamente sin intermediario, para ver juntos errores y aciertos que no se lo permite el espacio de su taller. Deberían explicitarse probablemente más sus claves, pero éstas están exhibidas generosamente en su obra.

Juan MORENO



## NOTAS

(\*) Este texto, con el mismo título, es una ponencia presentada al III Congreso Español de Historia del Arte, celebrado en Sevilla en octubre de 1980, y se incluye con las reelaboraciones habituales, después de un año.

(1) Fue seleccionado entre las seis mejores Obras del año de la Exposición Antológica de la Academia Breve de Crítica de Arte y reproducido en el "*Cartel de las Artes*" núm. 2 (1 de julio de 1945) con obras de Zabaleta, María Blanchard, Sisquella y dos esculturas de Angel Ferrant y Casanova.

(2) Es interesante anotar que realiza una serie de bodegones que él llama estudios de un solo color, en rojo, en negro, en ocre, en azul y en verde.

(3) Su identificación con Van Gogh llega hasta los momentos finales y en 1980 lo pinta saliendo de una mina agarrado a una carretilla con dos niños muertos, entrecruzando en un mismo espacio todo su recorrido, y sin preocuparse demasiado por las posibles lecturas del tema ni los detalles peor resueltos.

(4) Desde 1965 aproximadamente Gómez Cano, al mismo tiempo que ha descubierto el valor de su pintura, se recluye totalmente en su taller y se retira de cualquier ambiente y momento cultural.

(5) Un ejemplo en este sentido puede ser el tema de los dos silleros realizado en 1974.





Ayuntamiento de Madrid





Ayuntamiento de Madrid





Ayuntamiento de Madrid





Ayuntamiento de Madrid









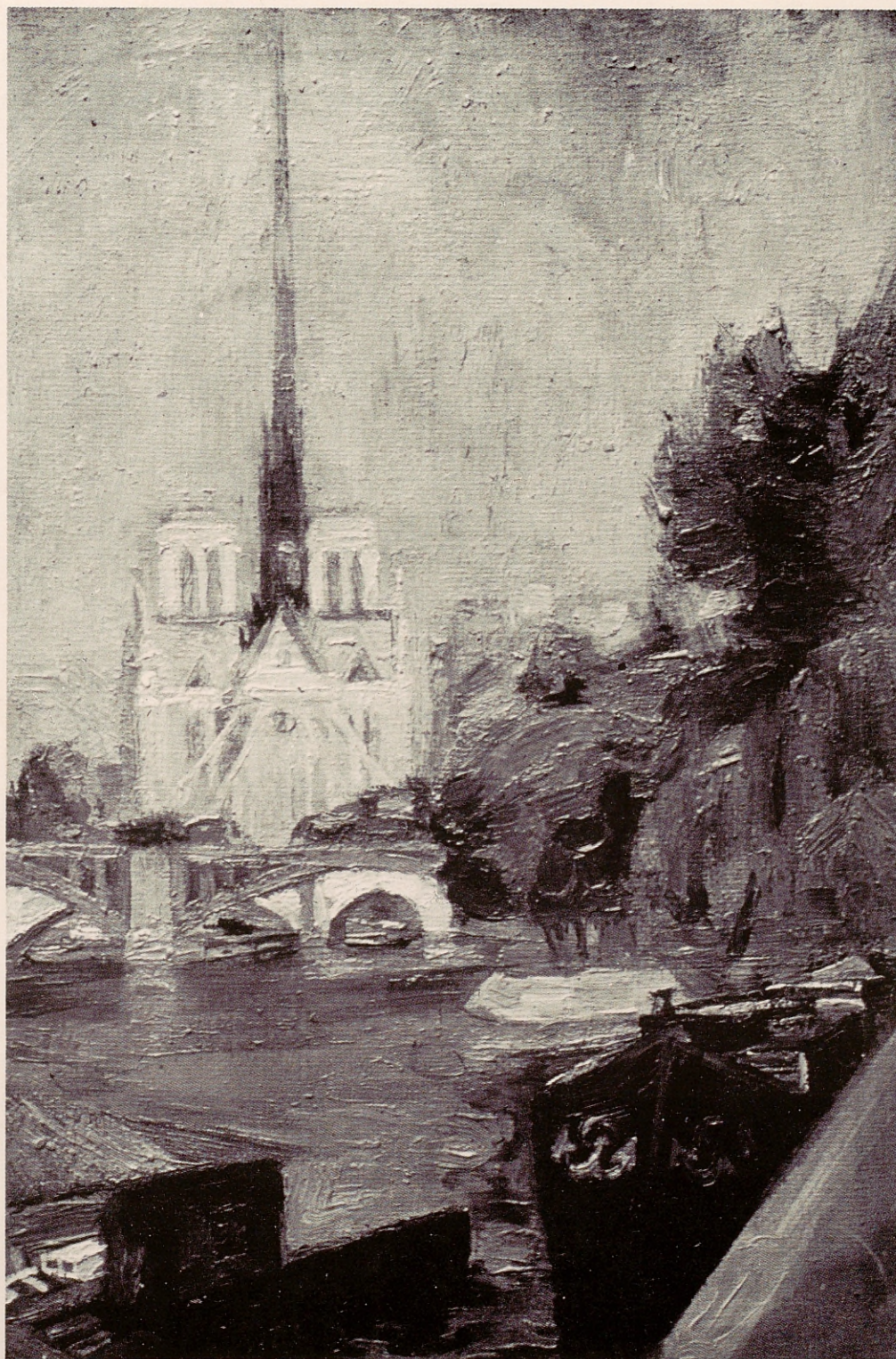
Ayuntamiento de Madrid





Ayuntamiento de Madrid





Ayuntamiento de Madrid





Ayuntamiento de Madrid



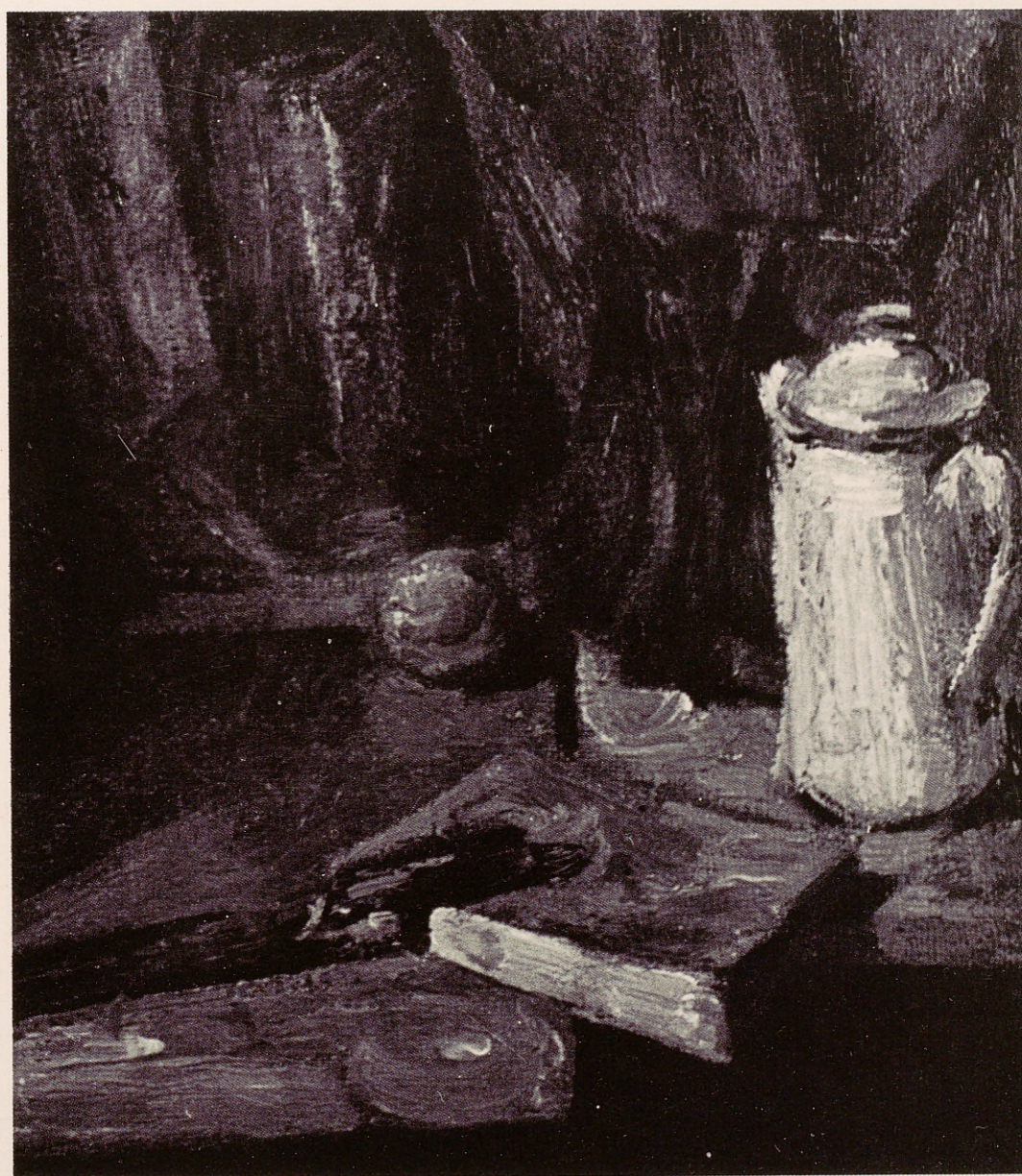


Ayuntamiento de Madrid









Ayuntamiento de Madrid





Ayuntamiento de Madrid





Ayuntamiento de Madrid





Ayuntamiento de Madrid





Ayuntamiento de Madrid





Ayuntamiento de Madrid



## DATOS BIOGRAFICOS

- 1912 Nace en Murcia. Su padre tiene un taller de pintura. Estudia dibujo en la Sociedad Económica de Amigos del País, y el círculo de B. A. de Murcia. Ahí también se han iniciado, y aún continúan, Garay, Gaya, Pontones y González Moreno.
- 1929-1931 Exposición en el Círculo de Bellas Artes de Murcia.
- 1933 Inicia los cursos de bellas artes en la escuela de San Fernando de Madrid que interrumpe durante la guerra, y termina en 1940-1941.
- 1934-1935 Se afilia al Partido Comunista de España. Conoce a Joaquín, así como a distintos pintores murcianos de su generación.
- 1940 Exposición, de mayor consideración que las anteriores, en la Sociedad de Amigos del País de Murcia. Entre las obras expuestas destacan, según sus propias apreciaciones, uno de los mejores retratos que ha realizado, el de su gran amigo Manuel Fernández Delgado Marín-Baldo.
- 1941 Residencia en Madrid. Pierde su primer interés por el impresionismo, e "ismos" post-impresionistas, concretándose sus coordenadas pictóricas en El Greco, Velázquez y Goya. Termina sus estudios en la escuela de Bellas Artes de San Fernando, siendo Arteta su profesor de dibujo en los primeros cursos.





Por medio de González Moreno, su amigo, conoce a Juan Bonafé. Amistad con Zabaleta, Pedro Bueno, Eduardo Vicente, y con el grupo que en torno a D'Ors estaba en el ámbito de la galería Biosca.

Conoce a Cela, Enrique Llovet, Azcoaga, Fernando Díaz Plaja, Angel Ferrant, Camón Aznar, Santiago Arbós y Pancho Cossío.

- 1943 Exposición en la galería Biosca de Madrid. Concurre a la exposición de autorretratos en el Museo Nacional de Arte Moderno.
- 1944 Seleccionado para el segundo Salón de los Once. Exposición de Floreros y Bodegones en el Museo Nacional de Arte Moderno, participa con la obra titulada "El Desayuno del Escultor". Exposición en el Centro de Estudios Andaluces de Málaga.
- 1945 Exposición en la galería Clan de Madrid. "Primera exposición antológica de la Academia Breve", para presentar las "Once mejores obras del año". La obra seleccionada es el "desayuno del escultor". Están, también, María Blanchard, Zabaleta, Angel Ferrant, Llorens Artigas y Pancho Cossío.
- 1946 Lesión pulmonar y descanso en Málaga.
- 1947 Exposición en el Museo Nacional de Arte Moderno. Concurre a la exposición de arte español en Buenos Aires. Exposición en la galería Biosca.  
Primeros viajes a Bilbao. Conoce a los hermanos Bilbao Aristegui (Antonio y Pablo), a Oteiza, Ucelay, Federico Echevarría, Ibarrola y Blas de Otero.



- 1950 Exposición en Málaga patrocinada por la Asociación de la Prensa. Exposición en el Museo Nacional de Arte Moderno. Exposición "Un decenio de Arte Moderno" antológica en la galería Biosca.
- 1953 Exposición en la Sociedad de Amigos del País de Málaga.
- 1954-1957 Estancia en Murcia. Serie de murales para la sala de máquina del pantano del Cenajo de Murcia. Participa en la Bienal de Venecia con el cuadro titulado Escena de la Pasión.
- 1957 Beca del Ministerio de Educación, por la que viaja y pinta en Venecia y Florencia. Reencuentro con la pintura de Tossi que ya le interesó en la exposición de arte italiano realizada en Madrid en el Museo de Arte Moderno, en 1943. Viaja a París.
- 1958 Nuevo viaje a Italia y Francia. Residencia en París.
- 1959-1965 Establece su estudio en Murcia y Bilbao.
- 1965 Exposición en la galería Quixote de Madrid, después de casi diez años de ausencia de las galerías.
- 1966 Se instala definitivamente en Madrid, donde reside actualmente. En estos años las exposiciones, más o menos periódicas se han desarrollado prácticamente todas en Murcia, en las Salas de la Casa de la Cultura y en la galería Zero. Realiza frecuentes viajes a París y una corta estancia a Amsterdam, es una de las épocas más fecundas.





Ayuntamiento de Madrid





Ayuntamiento de Madrid





Ayuntamiento de Madrid



## CATALOGACION DE LA OBRA

- |  |                                   |
|--|-----------------------------------|
| 1. Teresa con libro<br>(óleo sobre lienzo) | Propiedad del pintor              |
| 2. Su madre                                | Propiedad del pintor              |
| 3. Sus hijos                               | Propiedad del pintor              |
| 4. Teresa con vestido Rojo                 | Propiedad familiar                |
| 5. Teresita                                | Colección particular - Bilbao     |
| 6. Teresita                                | Propiedad familiar                |
| 7. La mañana                               | Propiedad del pintor              |
| 8. La traperera                            | Colección particular - Bilbao     |
| 9. Estudio en color ocre                   | Colección particular - Bilbao     |
| 10. Desayuno del escultor                  | Diputación Provincial de Madrid   |
| 11. Uvas                                   | Diputación Provincial de Madrid   |
| 12. Jarrón con flores                      | Diputación Provincial de Madrid   |
| 13. Carmenchu                              | Propiedad Carmen Bilbao           |
| 14. Begoña de la Sota                      | Propiedad particular - Bilbao     |
| 15. Tarros                                 | Propiedad particular - Bilbao     |
| 16. La dorada                              | Propiedad particular - Bilbao     |
| 17. Retrato de Pablo Bilbao                | Propiedad particular - Bilbao     |
| 18. Lemona                                 | Propiedad particular - Bilbao     |
| 19. Teresita con trenza                    | Propiedad particular - Bilbao     |
| 20. Bermeo                                 | Propiedad particular - Bilbao     |
| 21. Silla Murciana                         | Propiedad particular - Bilbao     |
| 22. Notre Damme                            | Colección García Jiménez - Murcia |
| 23. Piedra de Avila                        | Colección particular - Murcia     |
| 24. Tabarca                                | Colección particular - Murcia     |
| 25. Paisaje de Cieza                       | Colección particular - Murcia     |
| 26. Portman                                | Propiedad del artista             |
| 27. Mazarrón                               | Propiedad del artista             |
| 28. Paisaje Blanca-Abasán                  | Colección particular - Murcia     |
| 29. Arboles rosas - París                  | Colección Salvador de Lis         |
| 30. Cabo Tiñoso                            | Colección Salvador de Lis         |
| 31. Bodegón con horqueta                   | Propiedad familiar                |
| 32. Bodegón con bastidores                 | Propiedad del pintor              |



33. Bodegón de la bolsa amarilla
34. Retrato de Chiqui
35. La mujer del metro
36. Vieja tendiendo
37. Albañil
38. Sillero
39. Van Gogh
40. Pintora
41. Retrato de Enrique Llovet
42. Sara Alleden
43. Autoretrato
44. Gesto de Dios
45. IDA BEAUFORT
46. Portman
47. Maniquí del sastre 1
48. Basauri
49. Maniquí del sastre 2
50. Barcasas del Sena
51. Bodegón de gladiolos
52. Retrato Sra. Froetchs (Dibujo)
53. Paisaje de Campos del Río
54. Retrato de Teresa
55. Viajera
56. Retrato de niño
57. Arnie Roges
58. Bodegón con bolsas de tierra
59. Astilleros 1
60. Astilleros 2
61. Desnudo Japonesa
62. Plaza de Archivos - París
63. Amsterdam
64. Útiles de Albañil
65. Cantera de Aljezares
66. Cantera de Aljezares

Colección García Jiménez - Murcia  
 Propiedad del pintor  
 Colección particular - Murcia  
 Propiedad del pintor  
 Propiedad del pintor  
 Propiedad del pintor  
 Propiedad del pintor  
 Propiedad de E. Llovet  
 Colección particular - Bilbao  
 Colección particular - Murcia  
 Colección particular - Murcia  
 Galería Zero - Murcia  
 Galería Yerba  
 Galería Zero - Murcia  
 Galería Zero - Murcia  
 Frasan Giménez - Murcia  
 Colección Martínez Canaler  
 Colección particular - Murcia  
 Colección particular - Murcia  
 Colección particular - Murcia  
 Diputación Provincial - Murcia  
 Ayuntamiento de Murcia  
 Colección particular - Murcia  
 Colección Roges - Bilbao  
 Colección particular - Murcia  
 Colección particular - Murcia  
 Colección Carmen - Bilbao  
 Colección particular - Murcia  
 Colección particular - Murcia  
 Madrid  
 Colección particular - Murcia  
 Colección particular - Murcia  
 Sr. Andrés Conesa - Murcia



**67. Desnudo junto a la ventana**

**68. Mujer con trillo**

**69. Paisaje de la Cuesta**

**70. Escenas de la pasión**

**71. Paisaje de Albudeite**

**72. Puente de Amsterdam**

**73. Amsterdam**

**74. París Derribos**

**75. La Rabastera**

**76. Retrato de Teresita**

**77. El pintor**

**78. Bodegón**

**79. Autorretrato**

**80. El pan**

**81. Paisaje urbano**

**82. Bodegón de gladiolos**

**83. Retrato de Acasi**

**84. Derribos junto al Casino**

**85. Molino del Río**

(ocua tela)

**86. Bodegón con libros**

**87. Retrato de Nieves Fernández**

**88. Retrato de José Albaladejo**

**89. París**

**90. Paisaje Vasco**

**91. Paisaje Vasco**

**92. Bodegón con piedras**

**93. Paisaje de Toledo**

**94. Bodegón con bolsas de tierra**

**95. Estudio en rojo**

**96. Bodegón de azucenas**

**97. Retrato Antonio**

**98. Begoña**

**99. Retrato**

Colección particular - Murcia

Demetrio Ortuño

Colección particular - Murcia

Confederación Hidrográfica del Segura

Caja de Ahorros de Alicante y Murcia

Colección particular - Murcia

Colección particular - Murcia

Colección familiar - Madrid

Colección familiar - Madrid

Colección familiar - Madrid

Colección familiar - Madrid

Colección familiar - Madrid

Colección familiar - Madrid

Colección familiar - Madrid

Colección Luca de Tena - Madrid

Colección particular - Murcia

Colección particular - Murcia

Colección particular - Murcia

Colección particular - Murcia

Colección particular - Murcia

Galería Zerba - Murcia

Galería Zerba - Murcia

Propiedad del pintor

Propiedad Carmen - Bilbao

Propiedad Carmen - Bilbao

Colección Francisco S. Sánchez

Colección José Riquelme - Murcia

Colección Joaquín Martínez Aburca - Murcia

Colección particular - Bilbao

Colección particular - Bilbao

Colección particular - Bilbao

Colección particular - Bilbao

Colección particular - Bilbao



Alcalde: **Enrique Tierno Galván**  
Concejal de Cultura: **Enrique Moral Sandoval**  
Delegado de Cultura: **Ramón Herrero**  
Dtor. Centro C. Villa de Madrid: **Eduardo Huertas**  
Coordinación y Servicio de Exposiciones: **Rafael Peñalver**

Realización y Producción: **ACREDISA**  
Fotografía: Adolfo Virseda, Juan Ballester  
Selección de obra: Juan Moreno, Antonio Gómez Cano  
GRÁFICAS JCJ S.A. Río Sorbe, 9 y 11 - D.L.: GU-177/81

Ayuntamiento de Madrid









CENTRO CULTURAL DE LA VILLA DE MADRID

Ayuntamiento de Madrid - Delegación de Cultura

Plaza de Colón, s/n. - Teléfono 275 60 80