

JOSÉ MARÍA LÓPEZ MEZQUITA Y ARTURO CERDÁ Y RICO. DOS AMIGOS, DOS FORMAS DE EXPRESAR LA REALIDAD

Maria José Casado Romero

Doctora en Bellas Artes y Pintora

F El arte como actividad creadora se nutre del genio y de las ideas de quienes lo realizan pero también de sí mismo. Por ello, los artistas siempre han considerado muy estimulante y enriquecedor poder admirar y contemplar el legado de los que le han precedido y que, sobre todo, han contribuido con su trabajo a construir, forjar y cimentar el arte del siglo XX, que es el que nos ocupa. Al menos para mí, es así. Por ello, descubrir el conjunto de la obra de Arturo Cerdá y Rico ha sido una experiencia muy gratificante y reveladora. Por otra parte, las fotografías de Cerdá y Rico nos devuelven al pasado siempre enigmático, materializándolo en sugerentes imágenes, mostrando aquello que no vemos pero que presentimos, revelando lo que suponíamos, guardándose para sí otros secretos que nos dejan expectantes, pero siempre sorprendiéndonos. Efectivamente, al margen de los años transcurridos y siempre desde la distancia con la que es necesaria analizar y observar la estética de una determinada época para no incurrir en anacronismos y errores insalvables, las



imágenes de Cerdá y Rico nos transmiten una calidez y frescura que las hacen más cercanas, más nuestras.

Sería muy pretencioso por mi parte querer resumir en unas breves páginas todos los detalles, matices y registros contenidos en sus obras; hablar de todos los géneros, de la luz, del color, del espacio y de tantas otras cuestiones interesantísimas. Tampoco ha sido mi intención, ya que tan solo el hecho de profundizar en los planteamientos estéticos de José María López Mezquita y Arturo Cerdá y Rico, dado lo extenso de la obra de ambos, hace que esta empresa resulte desde el principio algo inabarcable. Por esta razón he pasado de puntillas por diversas cuestiones que hubieran merecido mayor detenimiento dentro del ámbito estético-plástico y es muy posible que se echen de menos otros aspectos importantes referentes al conjunto de sus obras.

Me gustaría hablar, entonces, de López Mezquita y de Cerdá y Rico como lo que fueron y lo que son: dos grandes artistas con dos medios de expresión plástica diferentes y presupuestos estéticos en común, a los que unió la amistad y el arte. En definitiva, hablar de pintura y fotografía.

Yo llegué hasta la obra del doctor Cerdá a través de la pintura, del arte, como no podía ser de otro modo. Muchas veces he pensado que la investigación tiene algo de arqueológico, por la forma en la que los infatigables investigadores vamos salvando obstáculos administrativos, desenterrando capas de tiempo, caminando a ciegas entre laberintos de libros, buscando en el mapa de las relaciones humanas. Hasta que un día hincamos la piqueta en una roca con forma de cita bibliográfica, de libro olvidado en el anaquel de alguna biblioteca o artículo en un viejo periódico. Esto nos anima bastante. Pero encontrar toda una documentación fotográfica que te devuelva el pasado en imágenes para mí fue un tesoro. Además, descubrí a un gran fotógrafo. José María López Mezquita me puso en la pista de Arturo Cerdá y Rico. Como en la vida, una cosa lleva a otra. Ambos se conocieron en Granada, ciudad de la que era natural López Mezquita y que frecuentaba, como tantos artistas de aquel tiempo, Arturo Cerdá y Rico. Uno era pintor y el otro fotógrafo. Y eran amigos, como así consta en el cuadro en el que López Mezquita ha dejado inmortalizados a algunos de ellos. Cuadro que podemos contemplar en el recién remodelado museo de Bellas Artes de Granada y desde cuya realidad pintada aún nos observan con curiosidad sus protagonistas.

Cerdá y Rico se traslada a Granada porque *no le cuadra el ambiente artístico de la capital giennense de la que (...) se encuentra desligado*¹. Mucho antes, incluso, que el propio López Mezquita recorra las calles y rincones de Granada buscando su luz y sus volúmenes, otros artistas de gran relevancia en la pintura de finales del XIX y principios del XX ya han estado en la ciudad. En efecto, pintores de la talla de Mariano Fortuny, John Singer Sargent, Ramón Casas y Cecilio Plá, este último maestro de López Mezquita, probablemente y al

¹ AAVV, *Registro de Memorias. La obra fotográfica de Cerdá y Rico*, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 2002, p. 24.

margen de consideraciones tardo románticas, se desplazan al sur del país y a Marruecos con la intención de descubrir la luz y el color mediante una pintura fuera ya de los parámetros decimonónicos. La fotografía, que como sabemos, consiste en escribir o con luz², o lo que es lo mismo, dibujar con gradientes luminosos, se vale de parecidos parámetros que la pintura, y por lo tanto, no es de extrañar que un fotógrafo busque en Granada lo mismos intereses que un pintor. Cerdá y Rico entabla amistad con los artistas establecidos en la ciudad, hecho que queda constatado en una amplia documentación fotográfica, en la que observamos a un determinado grupo entre cuyos miembros existe una gran complicidad. En este grupo figura un joven López Mezquita que, en aquel momento y con tan solo veinte años, gozaba ya de un gran prestigio. En efecto, el panorama artístico de la ciudad dormido en antiguos recuerdos y resabios románticos, que procura y mantiene una imagen de Granada que incluso ya parecen echar de menos los viajeros posteriores a Gautier, comienza a renovarse con los nuevos aires introducidos por una nueva generación de artistas entre los que destacamos a Rafael Latorre Biedma (1872-1960), Pablo Loyzaga (1872-1951), Eugenio Gómez Mir (1877-1938), Joaquín Capulino Jáuregui (1879-1968), Mariano Bertuchi (1884-1955) y Gabriel Morcillo (1888-1975). Pero serán López Mezquita (1883-1954) y su amigo José María Rodríguez Acosta (1878-1941), los precursores de la pintura granadina contemporánea. En este sentido Gallego Morell afirma que... *los jóvenes de después, que llegaban a Granada desde las aulas de la Escuela de Bellas Artes de Madrid, venían igualmente deslumbrados por la pareja Mezquita y Acosta, auténticos iniciadores de la pintura granadina que se realiza en el siglo XX*³. Es muy probable entonces, que dada la fama de estos dos artistas y porque seguramente frecuentaban círculos parecidos, Cerdá y Rico hubiera coincidido y entablado amistad con ellos. Granada es una ciudad pequeña y las noticias corren como el viento.

Se preguntan los autores del bello libro que habla de la memoria registrada con el objetivo de Arturo Cerdá y Rico cómo pudieron conocerse el veterano fotógrafo y el joven López Mezquita dada la gran diferencia de edad⁴. Proponen que tal vez la amistad de Cerdá con Cecilio Plá, como ya sabemos, pintor y maestro de López Mezquita, tuviera algo o mucho que ver en ello. Es muy posible que así fuera, aunque no parece que para López Mezquita la edad sea determinante a la hora de hacer amistades. Más bien se trataría de afinidades de carácter, de intereses artísticos en común, lo que uniría al pintor a otros amigos también de más edad que él. Como dato meramente anecdótico diremos que Pablo Loyzaga es once años mayor, aunque José María Rodríguez-Acosta le lleva tan solo cinco. Amigo era también Pedro López Rogés, granadino que como Rodríguez-Acosta disponía de una holgada situación económica y que debía rondar los cuarenta cuando López Mezquita lo retrata en 1904. Compartían, pues, López Mezquita y Arturo Cerdá y Rico un mismo interés por el arte, la estética y seguramente otras cuestiones que tratarían en

2 Del griego photos, que significa luz y graphos, escritura.

3 Gallego Morell, Antonio, *20 pintores Granadinos*, Caja General de Ahorros de Granada, Granada, 1985.

4 En *Registro de Memorias. La obra fotográfica de Arturo Cerdá y Rico*, op. cit., p. 30.

aquellas reuniones que los intelectuales del momento mantenían en cafés, en los estudios de los artistas o en el domicilio de alguno de ellos, como las que tenían lugar en la casa de la calle Gran Vía de Rodríguez-Acosta.

Con su escritura de luz sobre papel, Cerdá y Rico se encargó personalmente de dejar bien registrado que sabían divertirse en aquel ambiente bohemio y desenfadado, con sus juergas y alguna que otra canita al aire; ambiente que no era siempre ni tan feliz ni alegre como nos lo podría parecer. Un ambiente de bohemia que también López Mezquita supo retratar de forma espléndida con el pincel. En efecto, la pintura de López Mezquita posee varias y grandes cualidades que todos podemos apreciar al observar alguna de sus obras. Así, destacamos su portentoso naturalismo, su extraordinaria capacidad para dominar la luz y el espacio condensados en ese verismo velazqueño; la destreza con la que maneja el color para resaltar las texturas, su elocuente realismo. También llama la atención esa habilidad, por decirlo de algún modo, que el granadino posee para convertir una escena en apariencia cotidiana, jovial y serena en una realidad mucho menos alegre que nos deja al final un regusto amargo. Lo que hace a López Mezquita un pintor realista que expresa sin necesidad de símbolos la apariencia de lo real y la verdad de las cosas.

Siempre he sostenido que, además de todas estas características, en muchas de sus composiciones podemos apreciar un carácter de instantaneidad. Aún siendo su pintura de maneras clásicas, la estructura compositiva de dichas obras observa ese punto de vista con el que el fotógrafo mira a través de su cámara: encuadres no habituales, planos o zonas borrosas, recortes inesperados que según las normas académicas serían impensables. El interés de un jovencísimo López Mezquita por la fotografía se debe a Cecilio Plá, quien le enseña los secretos de las técnicas fotográficas cuando el granadino cursa estudios en Madrid, compaginando las clases de la Escuela de San Fernando con las de pintura en el taller del valenciano. Taller que los días de fiesta se convierte en estudio de fotografía y en el que López Mezquita hace ampliaciones junto a su maestro. Esta actividad relacionada con la óptica fotográfica, entre otras cosas, pudo determinar la forma de ver y apreciar la realidad del pintor granadino.

Aunque esta faceta de Plá como fotógrafo es quizás la menos conocida del pintor valenciano, no debe extrañarnos en absoluto. Desde que Louis Daguerre hiciera público su descubrimiento, el daguerrotipo, el 19 de agosto de 1839; va a crearse casi de inmediato un vínculo entre la pintura y la fotografía, o lo que es lo mismo, entre el pintor y el fotógrafo. Relación que constituye un hecho determinante en la consolidación de la pintura moderna. De hecho, la fotografía *va a experimentar un desarrollo paralelo al arte de vanguardia de finales del siglo XIX*⁵. Muchos pintores deciden, incluso, abandonar el ejercicio de la pintura y convertirse en fotógrafos por las ventajas que ofrecía la nueva técnica, mucho más rápida y rentable. A su vez, los fotógrafos trataron desde el principio imitar con sus métodos los efectos visuales de la pintura.

5 Stefano Zuffi, Francesca Castia, *La pintura Moderna*, Electa, Milán, 1998, p.98.

En lo que respecta a la pintura hay un hecho decisivo y que se resume en la afirmación, realizada hacia 1865, de un principio fundamental para el arte: la elección del tema no debe de ser vinculante para el artista que ha de ser libre para expresar sus propias impresiones ante cualquier tema⁶. Esta libertad, junto con los avances de la ciencia en el terreno de la óptica, hace que los pintores comiencen a experimentar y a investigar nuevos caminos. En este sentido la fotografía aportó algo muy interesante a la pintura como pronto descubrió el impresionista Edgar Degas, al comprobar que con la cámara obtenía unos puntos de vista, ángulos y perspectivas especiales y no dudó en aplicar este descubrimiento a su trabajo⁷. Prueba de ello es el archivo fotográfico que se conserva de este artista y en el que vemos cómo, efectivamente, utilizaba la fotografía para hacer estudios previos a sus composiciones pictóricas. Muchos pintores impresionistas se valieron entonces de fotografías para realizar análisis de luz y composición. Esta actividad, muy común entre los artistas parisinos, era en muchas ocasiones eliminada tras la finalización del cuadro y así, las copias fotográficas eran destruidas por temor a que su trabajo fuera subestimado y desprestigiado⁸. Temor inútil, ya que en realidad estos pintores demostraron un talento innegable y una gran capacidad artística al introducir en la pintura las grandes innovaciones que revolucionaron el arte. Lo realmente importante radica en que la fotografía va a hacer que las novedades aportadas por ella sean estudiadas y llevadas a la pintura. En definitiva: la pintura adquiere entonces una nueva visión, la visión de la modernidad. La mirada a través del objetivo de una cámara va a ampliar los horizontes creativos de los pintores quienes hicieron de la fotografía un verdadero campo de investigación. Sin embargo, la relación entre la pintura y la fotografía no dejaba de ser ambigua: para los pintores, en muchos casos, *el nuevo arte no dejaba de ser un proceso mecánico, útil a lo más, como aditamento de una profesión superior*⁹. ¿Sería Plá de esta opinión? No lo parece. En una postal que Plá envía a Cerdá y Rico fechada el 18 de julio de 1908, el pintor le expresa su reconocimiento con unas palabras que parecen sinceras y en la que estima la fotografía como arte. Además, parece que Plá siempre fue *generoso en sus juicios estéticos con Cerdá, con el que mantiene intercambio epistolar y al que envía fotografías*¹⁰. Todo lo cual indica que para Cecilio Plá el arte fotográfico ocupaba definitivamente su lugar.

En este sentido hay que decir que Plá, aun no siendo un pintor de vanguardia ya que nunca traspasó los límites hacia el llamado *Arte Nuevo*, conocía y estaba al tanto de los nuevos adelantos técnicos y las nuevas corrientes artísticas. Las ideas estéticas de Cecilio Plá quedaron registradas en su famosa *Cartilla del Arte Pictórico*, publicada por primera vez en 1914 y en la que se recogen a su vez los postulados de la maravillosa *Gramática*

6 Op. ant., p.98.

7 “En busca del papel a desempeñar por la fotografía”, en *Life. La Fotografía. Grandes fotógrafos*, AAVV, Salvat Editores, Barcelona, 1976, p. 50.

8 Op. ant., p.51.

9 *Ibidem*.

10 En *Registro de Memorias*, op. cit., p. 36.

del Color, libro didáctico escrito por Emilio Sala¹¹, en el que se trata la materia del color desde los nuevos avances en la óptica y las recientes investigaciones sobre la visión y la difusión de la luz, como así lo dejan claro los capítulos dedicados a los colores primarios, sombras coloreadas y yuxtaposición de complementarios. En este sentido son también muy interesantes los comentarios que más tarde hace Emilio Sala respecto a la fotografía a la que considera *el apoyo más firme de la pintura*¹². Estas ideas estéticas, unidas al talento abierto de Cecilio Plá, como además ha quedado reflejado en los comentarios de algunos de sus más afamados alumnos¹³, indica la flexibilidad con la que dejaba hacer en sus enseñanzas. De ahí que Fernando Huici afirme que el maestro reclamara para sus alumnos el *que se dejaran forjar, para volar más lejos*¹⁴. Por lo tanto es lógico pensar que aunque *La Gramática del color* no viera la luz hasta 1906, estas ideas estaban siendo divulgadas con anterioridad por Emilio Sala y Cecilio Plá, razón de más para suponer que debieron tener un papel importante en la formación de López Mezquita.

Pero volvamos a aquella Granada de principios del siglo XX en la que López Mezquita ya vuela por sí solo y en donde parece que ha entablado amistad con Cerdá. Si López Mezquita vislumbró la mirada de la modernidad en el taller madrileño de Cecilio Plá, lo hizo desde una perspectiva que no comprometiera sus presupuestos pictóricos, como se vio más adelante. Sin embargo, aquella mirada aparece en muchas de sus composiciones y obras. De una manera moderada, sin las angulaciones ni exageraciones formales propias de un arte más rompedor que el artista conoce pero que no comparte; esto es, adaptada a sus presupuestos plásticos.

Cerdá es fotógrafo y como tal mantiene una relación muy estrecha con la realidad, a la que como artista estima e idealiza, actuando en no pocas ocasiones con los parámetros de un pintor. Pero al mismo tiempo que tiende a idealizar la realidad evita que sus imágenes dejen de ser fotos. Por esta razón se resiste a manipular las instantáneas, hecho que desde su punto de vista, sería algo así como tergiversar su concepto de la fotografía. López Mezquita mantuvo siempre con la realidad una fidelidad casi obsesiva que nunca abandonó. Sin embargo, sus obras muestran un sentido de lo pictórico muy elevado, lo que le confiere ese verismo tan espectacular. Curiosamente, rechaza la idealización. Incluso en el género del retrato, del que dejó extraordinarias obras, se niega a mejorar o retocar al modelo, ya que para este artista en la fidelidad al natural radica su personal concepto de libertad con el

11 Emilio Sala (1850-1910), pintor valenciano y profesor de Cecilio Plá. A su muerte Cecilio Plá le sucedió como profesor Titular en la Cátedra de Estética del Color y Procedimientos Pictóricos en la Escuela de San Fernando.

12 Pérez de Ayala, Ramón, "Paseos y visitas. Hablando con Emilio Sala", en AAVV, *Ramón Pérez de Ayala y las Artes Plásticas*, Fundación Rodríguez Acosta, Granada, 1991, p. 107. El artículo se publicó en *España Nueva*, Madrid, 23 de mayo de 1907.

13 Entre otros, López Mezquita, Pancho Cossío, Francisco Bores y Manuel Ángeles Ortiz

14 Huici Fernando, "Plá, maestro de pintores", en *Cecilio Plá*, Fundación Cultural Mapfre-Vida, Madrid, 1998, p. 67.

que pinta y trabaja. Como él mismo dice: (...) *y siempre procuré hacerlo así, aunque a veces, los interesados, seguramente no quedarían completamente contentos*¹⁵.

No deja tampoco de ser curioso que, así como López Mezquita no quiere que su pintura deje de ser pintura, o dicho de otro modo, que se convierta en lo que pare él sería “otra cosa”, Cerdá tampoco desea que su fotografía deje de serlo. El pictorialismo es una corriente estética en la que se encuadra parte de la obra de Cerdá y Rico, corriente de la que, por otra parte, se le considera pionero¹⁶, (...) *más que netamente purista o academicista, impresionista*¹⁷. Hay que decir que existía una opinión generalizada entre los fotógrafos según la cual la fotografía debía asemejarse a una pintura, a la vez que asimilaban las mismas corrientes estéticas que el arte: impresionismo, modernismo, regionalismo. Para estos fotógrafos la fotografía, además, debía poseer un elevado contenido estético y creativo, lo cual significa que rechazaban todo lo que fuera una mera y simple copia fidedigna de la realidad, vacía de contenido y carente de sentido plástico. Esta postura, compartida por los pintores, hace que la fotografía se plantee con un enorme sentido artístico. Hubo fotógrafos que llevaron esta premisa al extremo, haciendo de su estudio un verdadero jardín de experimentación



José María López Mezquita
Retrato de Carolinita Bermejillo 1920



Arturo Cerdá y Rico
La taberna 1914

15 Antequera Marino, *Ideal*, Granada, viernes 28 de noviembre de 1952, p. 7. Entrevista realizada por Marino Antequera (escritor, historiador del arte y periodista granadino) a López Mezquita con motivo la exposición de las obras del pintor que tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

16 En *Registro de Memorias*, op. cit., p. 59.

17 *Ibíd.*

en donde manipulaban las fotos con pigmentos y productos químicos hasta convertirlas en imágenes imposibles de obtener solamente con la cámara¹⁸.

Con ello lograban obras con un elevado contenido artístico, siendo este el caso de aquellos fotógrafos que no seguían las corrientes artísticas de moda. Cerdá, cuyas obras poseen este elevado contenido plástico que los fotógrafos reclamaban para que las fotografías se consideraran arte, no manipula sus placas, aunque parece que hace algún que otro experimento como ocurre con la fotografía titulada *Efecto Niebla*. Esta resistencia a la manipulación de las placas en el laboratorio podría encontrarse en sus propios presupuestos plásticos, según los cuales la creatividad y el contenido artístico se pueden conseguir solamente con la cámara al margen de los efectos maravillosos que otros logran en el laboratorio.

Y para eso se comporta como un pintor. López Mezquita, que es pintor, tampoco quiere manipular su visión de la realidad distorsionando las formas, forzando la perspectiva, rompiendo los planos o superponiendo puntos de vista. Plantea sus composiciones, entre otros aspectos, a modo de instantánea, obteniendo con ello un resultado más expresivo y plástico al mismo tiempo que elimina una visión academicista.

Por otra parte, esta mirada que sin duda calificamos de fotográfica, puede sugerir que López Mezquita utilizara fotografías para hacer estudios de luz y análisis compositivos. Como decía Sala, para apoyarse. Se lo pregunté a su hijo, don Julio López Morales, una de las veces que tuve la posibilidad y el placer de hablar con él, y me respondió que nunca había visto a su padre pintar a partir de fotos e insistió en que, además, *no le gustaba*. Lo cual no impide que López Mezquita llevara a su terreno las posibilidades que la *nueva visión* le ofrecía y que, además, conocía muy bien. En este sentido, un pintor ha de resolver con la observación lo que con la cámara se obtiene de un solo golpe. El objetivo de la cámara, lo que se llama el encuadre fotográfico, nos muestra la configuración del espacio proporcionándonos soluciones a problemas espaciales y compositivos; además ofrece puntos de vista novedosos. También nos da la medida del gradiente de luz, esto es, la escala de grises. Esta circunstancia hace que el fotógrafo deba poseer o desarrollar una capacidad creativa para que sus fotos no se queden en un vacío estético y simple. Lo que implica también una gran capacidad de análisis para discernir lo que el objetivo le muestra y de este modo cribar la información que recibe a través de éste. Ambos, pintor y fotógrafo, ordenan en su mente lo que le muestran los sentidos.

López Mezquita hace de los problemas de espacio una cuestión primordial, anteponiéndola a las meramente descriptivas. Un buen ejemplo de ello es el *Retrato de Carolina Bermejillo* en el que el inteligente uso de la luz y del espacio lo convierte en una obra excepcional. Problemas a los que también se enfrenta Cerdá, como se observa, por ejemplo, en las fotos de la serie *La taberna*. Cerdá aprovecha una reunión en un bar para plantear soluciones de luminosidad y de espacio hasta conseguir una profundidad que

¹⁸ "En busca del papel a desempeñar por la fotografía", op. cit., p.122.

mantiene el interés del espectador más allá de la reunión de los personajes que conversan. En esta serie de imágenes que reiteran un mismo lugar y tema, el cambio de posición de las figuras permite que se vayan creando situaciones visuales de espacio y de luz en intervalos de tiempo diferentes.

De lo que no cabe duda es el interés que ambos artistas, fotógrafo y pintor muestran por lo humano, las personas, la gente. Este interés hace prevalecer en sus obras un carácter testimonial por encima de otras cuestiones más descriptivas evitando a la vez diluirse en vacíos retóricos. Ambos lo solucionan de forma parecida, con la luz, haciendo de ella una cuestión de contrastes y espacios.



Arturo Cerdá y Rico
Dos generaciones, h. 1900



José María López Mezquita
Dos hermanas, 1924

Vamos a detenernos brevemente en el retrato, género pictórico en el que López Mezquita se consolidó como un gran maestro, dedicándole gran parte de su obra, y que para Cerdá tampoco parece tener secretos. En cierta ocasión el pintor Daniel Vázquez Díaz dijo que un retrato debe ser como una biografía pintada¹⁹, afirmación que llevada al terreno de la fotografía significaría que no basta con disparar la cámara; además, hay que saber transmitir emociones. Es evidente que Cerdá posee esta capacidad y la sabe expresar junto con sus conocimientos sobre la luz y las sombras. Para este caso, el retrato, centra todo su interés en el modelo, al que coloca ante fondos vacíos y neutros que, en ausencia de objetos, enfatizan la imagen del retratado. Otras veces prepara la escena con esmero, sobre todo

¹⁹ En Calvo Serraller, Francisco, *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880 – 1990)*, Madrid, Alianza Forma, 1990, p.93.

aquellas que tienen lugar en interiores o que recrean imágenes de la vida cotidiana. Incluso aquí se muestra austero con los elementos que coloca cuidadosamente alrededor de las figuras. En ambos casos observamos unas imágenes sugerentes y delicadas en las que la composición juega un papel muy importante. Este mismo interés por la figura humana es compartido por López Mezquita, quien suele abordar la figura del retratado sobre fondos muy pictóricos, en un ambiente denso, lleno de aire y determinado por una luz natural, a su vez, contenida en unos trazos precisos que se articulan en la distancia.

Y si se trata de pintar biografías, López Mezquita lo hace con el detalle del escritor. Así lo dice: *Yo escribo sobre lienzos y no sobre cuartillas; mi pluma es el pincel*²⁰. Pincel sincero que pinta hasta lo que no se ve, o no se quiere que se vea, pero que no escapa a la mirada introspectiva de López Mezquita. Parece, pues, que para ambos la cuestión del retrato está interpretada, con sus matices, a partir de premisas similares en las que se aprecia, no obstante, distinta intención. De una manera muy resumida se podría decir que Cerdá la resuelve en términos siempre estéticos y que López Mezquita antepone a la belleza la expresión formal de la realidad. Cosa que, por ejemplo, podemos ver contrastando dos imágenes en las que ambos artistas han retratado a dos mujeres entre las que existe un parentesco familiar. Mientras que la fotografía (o retrato) de Cerdá muestra entre madre e hija una relación de complicidad, cariño y alegría, en las hermanas de López Mezquita esta sensación se convierte en amargura, tristeza y desesperanza. Cosa que en López Mezquita no es extraño, o lo que es lo mismo, es normal. Retratos de gente, figuras cuya sólida presencia en muchos casos es una invitación a asomarnos a un mundo de emociones tortuosas. Cerdá no oculta la realidad menos afortunada pero nos muestra una visión más agradable, más feliz.

Hemos hablado de fondos pictóricos, neutros, sin objetos. Pero esto no siempre es así. Cuando Cerdá retrata, por ejemplo, al escritor José Martínez Ruíz, conocido como Azorín, lo hace rodeado de libros. Vemos libros sobre las sillas, en el suelo, sobre las rodillas del escritor; repartidos cuidadosamente. Libros que aluden a la profesión del retratado, al escritor que pintaba con la palabra. También José Gutiérrez Solana, pintor al que los fotógrafos de feria y de pueblo le inspiraban un enorme respeto porque según él *eran los únicos que sacaban bien el parecido*²¹, rodea a sus modelos de objetos: cosas al fin y al cabo, pero que describen y explican al retratado. El propio Cerdá se retrata así mismo rodeado de cosas en el comedor de su casa y apoyado en un aparador sobre el que vemos una bandeja de vasos, una cabeza de terracota y, en otra mesa, un frutero de loza blanca. Rodeado de libros vuelve a retratarse un poco más tarde, libros que aluden a su profesión de médico. En esta ocasión también vemos cosas sobre la mesa de su escritorio, incluso el reflejo de la lámpara del techo sobre el cristal de la biblioteca parece tener su sitio y su sentido en la escena. Rodeados de papeles y cosas aparecen también el notario Bonifacio Pérez y su

20 Palabras contenidas en el discurso que López Mezquita dio en la Academia de Bellas Artes de San Fernando con motivo de su nombramiento como miembro académico. En *Discurso*, Madrid, 1925, p. 8

21 Sánchez Camargo, M., "Solana retratista", *Goya*, nº22, enero-febrero 1958, p. 222.

hijo, destacándose una enorme caja, que no está ahí por casualidad, en la que además puede leerse *Protocolo* y que, seguramente, contiene más papeles. Con una cierta dosis de humor y en circunstancias muy diferentes, retrató López Mezquita a su buen amigo don Segundo, notario de la Alpujarra. Aparece el notario con rostro serio y a lomos de su burro, perfectamente enjaezado, cuyas riendas sujeta un campesino cuya figura menos elaborada comienza a desdibujarse en la penumbra, confundido con los chorreones de pintura que no son otra cosa que el fondo. En burro recorría el Sacromonte el padre Andrés Manjón, fundador de las Escuelas del Ave María y al que López Mezquita retrataría en 1906 junto a algunos de sus alumnos en una dinámica y colorida composición en la que no duda en recortar la figura del sacerdote y del alumno sobre el que se apoya, para lograr un encuadre de indudable intención fotográfica. Y Cerdá vuelve a inmortalizar la escena retratando, a su vez, al pintor junto a esta obra y otra de parecida atmósfera impresionista y luminosa, *La gitanilla*. Imágenes dentro de imágenes en una continuidad que quiere ser realidad. También retratará el fotógrafo al sacerdote, esta vez a la entrada de la escuela, junto a dos de sus pupilos y recortando las figuras tras un murete cuya zigzagueante trayectoria dinamiza el encuadre. ¿Serán la pintura y la fotografía, entonces, una misma cuestión de espacio?.



Arturo Cerdá y Rico
Azorín, 1910



José María López Mezquita
Mi amigo don Segundo, 1912

Compartieron, Cerdá y López Mezquita, objetivos y temas, algo muy frecuente en aquella época y que, por otra parte, era muy normal entre pintores y fotógrafos. Cerdá fue, además, un gran viajero y un excelente paisajista, género al que López Mezquita no dedicó muchas obras. El paisaje es un tema muy representativo de la literatura del 98 y de toda una generación de escritores, como Azorín o Pío Baroja. En este sentido, la obra de Cerdá adquiere un gran interés por la magnífica documentación fotográfica que hace de la geografía, pueblos y monumentos de España, alejándose ya de los presupuestos regeneracionistas. Imágenes de extraordinaria belleza en las que la luz comparte, en no pocas ocasiones, protagonismo con el agua.

Parece ser que en el estudio de López Mezquita hubo especialmente mucha actividad. Además de fotografías (cuadros dentro de cuadros) y divertidas secuencias cinematográficas, se intercambiaron opiniones, ideas, propuestas. Los pintores ayudan al fotógrafo a colocar a la modelo, se interesan por la estereoscopía, observan trabajar a Cerdá con gran interés. El estudio del pintor es, además de taller, un lugar de encuentro e intercambio de ideas. Agradaba y divertía también a ambos artistas hacer y hacerse fotos con cuadros, composiciones que quieren ser a su vez cuadros dentro de cuadros. Llama especialmente la atención aquella fotografía en la que aparece la obra *Mis amigos* con dos de sus protagonistas al frente, a saber, el escultor Pablo Loyzaga, cigarro en mano y señalando el cuadro con una buena dosis de guasa, y el cura Iniesta, ataviado como en la pintura y haciendo esfuerzos para no reírse y poder parecer un doble de sí mismo. Esta foto, que a mí me parece genial, es un documento inestimable ya que aparece pintada Albina, la hija de Loyzaga y que después López Mezquita eliminó de la composición. ¿Por qué lo haría?.

En las salas del Museo de Bellas Artes de Granada, mejor iluminadas que antes y en donde continúa expuesto el cuadro para deleite de todos, puede observarse aún el relieve de la figura de la niña bajo la capa de pintura. No se ha tomado el pintor gran molestia para hacerla desaparecer: lo hace a lo velazqueño, a lo grueso, a lo valentón. Pero funciona: no se nota si uno no se fija y si no se sabe que, tras la capa de pintura, Albina juega al escondite. Tal vez la niña desentonaba entre tanto adulto y como no formaba parte del grupo la hizo desaparecer... Sea como fuere Cerdá hace esta foto con la intención de destacar, por una parte, el carácter fotográfico de la pintura y por otra, para crear una imagen que quiere también ser cuadro pero que es, no lo olvidemos, fotografía. Estos juegos visuales propios de pintores encuentran un terreno perfecto para la creatividad en la fotografía que, de manera recíproca, presta sus novedades y ventajas a los pintores.

Y como sucede en la pintura, muchas de las fotografías Cerdá y Rico cuentan historias. Casi siempre lo hace en forma de instantánea, historias resumidas en una sola imagen; lo que los impresionistas llamaron *el momento fugaz*, ese instante de luz que también es un instante de vida. Pero en otras ocasiones el fotógrafo recurre a un modo secuencial. No se trata de estudios destinados a captaciones del movimiento sino de imágenes que escenifican una historia secuencialmente. Deteniéndonos brevemente en este aspecto del trabajo de Cerda sería conveniente destacar el evidente carácter cinematográfico de estas series en las que existe una intención narrativa. No parece que los personajes improvisen del todo su modesto papel, como si previamente lo hubieran preparado; así mismo se observa un estudio minucioso de las escenas (búsqueda del lugar adecuado, ambientación, medición de la luz, etc.). Me pregunto que habría hecho Cerdá (y que no habrían hecho este grupo de amigos) de haber tenido en sus manos una cámara de cine, de la época, claro está, pero con la que hubiera tenido la posibilidad de captar sus propias imágenes en movimiento.

Es posible que bajo el aspecto humorístico y lúdico de estas series, Cerdá se plantease las posibilidades de la fotografía más allá de la propia instantánea, como así se desprende también de otras fotos que observan también una evidente intención narrativa y en las que usando un pretexto, por ejemplo, la visita al estudio de un pintor, el fotógrafo hace actuar a sus personajes con ese aire de cine mudo. Sea como fuere, a mi modo de ver estas series son magníficas, sobre todo por la época en las que fueron realizadas, mostrándonos unas situaciones atrevidas,



José María López Mezquita
Las Escuelas del Ave María, h. 1904

provocadoras, irreverentes, lejos de ese tono de buen gusto, que recuerdan, salvando las distancias y con sus matices, a un cierto tipo de neorrealismo.



Arturo Cerdá y Rico
López Mezquita con dos de sus obras



Arturo Cerdá y Rico
Entrada a las Escuelas del Ave María

López Mezquita retrató la vida bohemia y la realidad social a su manera, franca y directa, con una naturalidad pasmosa en la que el drama forma parte de lo cotidiano y por lo tanto no hay necesidad de describirlo ni reiterarlo. Eduardo Quesada Dorador, refiriéndose a la obra de este pintor, resume esta cuestión de una manera muy clarificadora: *hasta en los temas más amables, no deja de rezumar un cierto sentimiento dramático y aún trágico de la existencia, un cierto sentimiento acre, una cierta acritud o, incluso, una cierta crueldad*²². Esta atracción por el dolor, la amargura contenida, la vida cotidiana con sus miserias y bajezas, la plasmó de forma magistral en obras como *La juerga*, *El Velatorio*, *El carpintero de la calle de la Cocha* o *La jaula*. Cerdá y Rico mantiene una postura diferente ante el dolor, la baja y la miseria, circunstancias que seguramente conoció muy bien cuando ejercía la medicina. Se acerca a ellas y las retrata con detalle, sin ocultarlas, pero presentando una faceta más amable que evita en lo posible lo anecdótico. Es el caso, por ejemplo, de las fotografías realizadas a las gentes que habitan en el granadino barrio del Sacromonte, en las que aparecen unos hombres en su fragua y en las que, al margen de las dramáticas circunstancias en las que estas gentes tienen que realizar su trabajo, observamos un interés antropológico como el que así mismo contienen varias obras de López Mezquita de la que es un buen ejemplo *El Velatorio*. En *La juerga*, obra que trasciende totalmente el género costumbrista, López Mezquita retrata de nuevo a algunos de sus amigos en un lugar de ambiente sórdido, tal vez uno de los muchos antros de *La Manigua*, un antiguo barrio granadino de mala reputación, desaparecido en 1940, en donde se daban cita toda clase de gentes de baja estofa y que también frecuentaban hombres respetables. Esta genial obra de la que el profesor Emilio Orozco Díaz dijo *liga bien con toda una veta del arte y de la literatura española del momento*²³, no llegó a ser expuesta en Granada, probablemente debido a su contenido escandaloso. Posteriormente López Mezquita hizo una réplica en la que ha sustituido la figura de sus amigos por la de otros modelos. Cerdá conocía el original y lo fotografió en el estudio del pintor junto a otras obras, sin destacarla especialmente, como un retrato de la más pura realidad social en la que ellos mismos parecen participar.

Casi nada queda ya de aquella España que fotografió Cerdá y Rico, cuya sociedad retrató López Mezquita y de la que otros tantos fotógrafos y pintores dejaron hermosas obras. Incluso mucho antes, la Granada de comienzos de siglo XX parece haber desaparecido, desdibujada y absorbida lentamente por el progreso. Hace tiempo que la diligencia, de cuyas andanzas Cerdá dejó buenos ejemplos, dejó de utilizarse y López Mezquita, que por primera vez viajó en barco a Nueva York allá por 1926, poco después lo hace en avión. En parte de las obras que el pintor realiza para la Hispanic Society de Nueva York, sobre todo a partir de 1940, observamos como la factura del artista granadino se ha hecho más moderna: el color se enfatiza y se concentra, ganando en saturación; la pincelada es igualmente

²² Quesada Dorador, Eduardo, *Gitanos: pinturas y esculturas. 1870 – 1940*, Fundación Rodríguez-Acosta, Caja General de Ahorros de Granada, 1995, p. 136.

²³ Orozco Díaz, Emilio, en “López Mezquita y su equilibrio pictórico”, en *El Museo de Bellas Artes. Artistas Contemporáneos*, Caja General de Ahorros de Granada, 1977.

vigorosa pero más esquemática; al mismo tiempo se desvanece el gradiente de luz que caracterizaba a sus obras y, por lo tanto, la pintura se hace más plana, más actual. Sin embargo, este cambio en la ejecución no afecta a la composición que continúa conservando ese modo de instantánea. Parte de sus obras, aquellas de temática conocida como de tipos y costumbres y que deben completar el trabajo iniciado por Sorolla para la institución norteamericana, nos remiten a un pasado que aún pervive en el campo, aldeas y pueblos: ancianas con su rueca, de duelo o en el campo; artesanos concentrados en sus labores, interiores en cortijos con grandes chimeneas, procesiones de pueblo, barcos, pescadores y palmerales de Elche. Obras que evocan las bellas imágenes de Cerdá, fotografías realizadas con una extraordinaria sensibilidad, compuestas con la mirada de un fotógrafo que quiso pintar con la luz.

Actualmente las obras de estos dos grandes artistas que, además, fueron amigos, continúan sorprendiéndonos, despertando nuestros sentidos. A pesar del tiempo transcurrido en el calendario de la vida, muestran una frescura y vitalidad que llama la atención. Hecho que se constata en el enorme interés que hoy en día suscitan las exposiciones de sus obras. Imágenes que cuentan historias, narran vidas, describen paisajes y que nunca nos dejan indiferentes. Testimonios sobre lienzo y papel que documentan nuestra memoria. Miradas de luz y color que vuelven a cruzarse en el tiempo.