

PERDIGUERO Y MARBELLA: CUATRO IMÁGENES DE UNA CIUDAD

José Manuel Sanjuán López

Conocida es la atracción que Marbella y su entorno han ejercido sobre numerosos artistas plásticos desde la segunda mitad del siglo XX a nuestros días. En algunos casos, la estancia fue fugaz y superficial; en otros, permanente y fructífera. En este trabajo hablaremos del pintor Perdiguero, de su llegada hace tres décadas, y de su visión de la ciudad mediante cuatro obras singulares, que trascienden la mera función reproductora y se internan en una trama donde confluyen objeto y sujeto, historia y sentimiento.



1. El pintor Perdiguero, en su estudio.

"A Inmaculada, por su apoyo y comprensión"

En su libro sobre la evolución del turismo en Marbella y su repercusión en diferentes medios ciudadanos, Fernando Alcalá Marín, cronista oficial de la villa, resalta el favorable entorno socio-geográfico para el asentamiento de artistas plásticos de acreditada fama así como para los jóvenes creadores locales¹. De este variado grupo –integrado básicamente por pintores, escultores y grabadores– en este trabajo nos ocuparemos de un pintor llegado a la ciudad a finales de los años sesenta y cuyo currículum anunciaba una extraordinaria proyección en el ámbito regional e incluso nacional.

En efecto, Perdiguero se estableció en Marbella en enero de 1969, y una estela de galardones y premios ya atestiguaban su valía. Hasta esa fecha, y como mera referencia, recordemos los siguientes: Tercer Premio en la XX Exposición Provincial de Arte, Málaga, 1960; Segundo Premio en Nerja, Concurso al Aire Libre, 1966; Medalla de Plata II Certamen Peninsular “La Buena Sombra”, Málaga, 1967; Primera Medalla en el Concurso al Aire Libre, Málaga, 1967; Medalla de Plata en el Concurso Nacional de Educación y Descanso, Madrid, 1968; Medalla de Oro en Valladolid, II Certamen Nacional “Ansiba”, 1969; etcétera. La crítica del momento también advirtió la progresión de este joven artista hasta calificarlo como “uno de los pinceles más finos de la Má-



❁ 2. "Marbella, años 70". 97 x 130 cm. O/L. 1972. Col. particular, Amberes (Bélgica).

laga actual"², comentario que coincidía con la visión optimista y confiada del reputado cronista de arte Francisco López Martín: "Hay un gran pintor para el porvenir; porque ya ahora, lo es."³

No corresponde aquí el estudio y la evolución de su obra pictórica, mas sí podemos relatar, a modo de aproximación, un esbozo biográfico y artístico. José Sanjuán Perdiguero nace en Archidona (Málaga) en 1933. De talante precoz y decidido, concurrió a su primera exposición en 1949 y, dos años más tarde, perfeccionó dibujo y colorido con el profesor Wladimiro Fernández, que le inculcó el aprendizaje del natural. En 1960 se traslada a Málaga, contrae matrimonio, y asiste durante dos años a la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. En ese mismo ambiente, y en torno a los concursos al aire libre promovidos por Educación y Descanso y los organizados por "La Buena Sombra", conoce a diversos artistas locales como López Palomo, Torres Narváez, Rodrigo Vivar, Ángel Giró, José Guevara o De la Fuente Grima y fundan el grupo "Nueve Pintores", formación básicamente paisajista y que pese a su prolongada existencia (1973-1993) y a la alternancia de sus componentes, mantuvo una estimable cohe-

rencia estilística y temática, muy grata a crítica y público⁴. Hasta la fecha nuestro autor ha realizado treinta y cinco exposiciones individuales y ha participado en más de sesenta certámenes provinciales y nacionales, cuyo balance positivo se resume en treinta y dos distinciones, entre medallas y premios. Ha efectuado viajes de estudio por Francia y Países Bajos (1976), Italia (1980) y Austria (1986), y hay obra suya en colecciones particulares de Estados Unidos, España, Alemania, Inglaterra, Bélgica, etcétera.

Desde su llegada a Marbella ha compaginado una ingente labor creativa con participación en actividades paralelas e incluso ha ejercido la docencia⁵, todo lo cual avala su constante compromiso con el arte. De sus colaboraciones en diferentes citas locales, destaquemos su aportación mural en el homenaje colectivo a Pablo Picasso, en 1981, con motivo del centenario de su nacimiento; su inclusión en la relación de artistas de la muestra "168 horas de arte", patrocinada por el complejo comercial de Puerto Banús (febrero 1988); elegido para realizar la nueva imagen del estandarte de Nuestra Señora del Mayor Dolor, de la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (1997), y, en los años 1999 y

Desde su llegada a Marbella ha compaginado una ingente labor creativa con participación en actividades paralelas e incluso ha ejercido la docencia, todo lo cual avala su constante compromiso con el arte.

2000, designado miembro del jurado calificador de los concursos de pintura infantil y juvenil organizados por la Delegación de Servicios Sociales del Ayuntamiento.

En el capítulo artístico, sus primeras telas ya denotaban una inclinación realista y un marcado sentido del color que aplicó con prontitud en su género predilecto, el paisaje, bien en sus versiones rural o urbana. Un paisaje que, en los años sesenta, evoluciona y adquiere evidentes rasgos del mal llamado “impresionismo malagueño”, término que en la práctica acogía un luminismo de clara raíz sorollesca pero más sosegado y sereno, sin llegar a las exaltaciones cromáticas del valenciano y más interesado en la reflexión contenida de un hábitat nativo y concreto. Aún así, Perdiguero no se limita a una mera función ilustrativa de la realidad y pronto convierte sus óleos en campos de pruebas donde, sin alejarse de una figuración más o menos ortodoxa, concibe, entre otras alternativas, apuntes de pequeño formato liminares a la abstracción, uso indistinto de pincel y espátula, panorámicas vaporosas y fluidas, ejercicios neocubistas, etc. En definitiva, su obra se caracteriza por una amplia variedad estilística y una constante renovación cromática.

Sin desdeñar otros temas, es comprensible que el grueso de la producción de un autor eminentemente paisajista trate sobre la localidad donde reside; así pues son innumerables las veces que ha plasmado calles, plazas, esquinas, rincones, marinas, motivos todos ellos válidos para expresar una emoción, un sentimiento de completa afinidad con el municipio que habita. No obstante, no conforme con la fisonomía urbana que contempla, indaga en imágenes pretéritas de la ciudad y las actualiza con un decidido ánimo vivificador: vestigios del ayer y de hoy que reinterpreta sin un falso sentimentalismo unos, ni como una gloriosa propuesta de futuro los otros. En el plano pictórico, para un pintor que utiliza el lienzo como superficie especulativa, es decir, que todo motivo queda supeditado a su tratamiento plástico, la representación visual queda desligada de la realidad artística –no en vano, es uno de los logros del arte contemporáneo⁶–, y para Perdiguero supone un apetecible devaneo con la heterodoxia más moderada, con unos resultados altamente convincentes.

Entre toda esta sugerente y variada temática marbellí, hemos seleccionado cuatro ejemplos que, a nuestro juicio, rechazan, por una parte, el estereotipo habitual y consabido de cualquier localidad turística costera (avenidas amplias y ajardinadas, torres de apartamentos, cielos azules y playas cristalinas)⁷ y por otra, resalta el sin-

gular planteamiento estético utilizado. Dos de ellos están realizados en los años setenta, “Marbella, años 70” y “Dos vistas de Marbella”, los otros, en los noventa, “Marbella, vieja y bella” y “Marbella”. En líneas generales –aunque luego procederemos a su estudio individualizado– contienen rasgos comunes: gran formato, firme propósito de romper tópicos localistas y geográficos, ausencia de personajes, decidida intención pictórica, uso de diferentes técnicas y texturas y, finalmente, la voluntad de no rebuscar motivos de la ciudad. Este punto nos interesa particularmente porque es decisivo para determinar la pericia del pintor frente a una indudable paradoja: ¿Cómo huir del consabido tipismo utilizando, a la vez, sus elementos más emblemáticos?

Para ello se sirve de los iconos más reconocibles por los marbellíes (la iglesia de la Encarnación y la plaza de los Naranjos) y los dispone pictóricamente en un escenario real pero a

Su obra se caracteriza por una amplia variedad estilística y una constante renovación cromática.

la vez atemporal, ambiguo y sugeridor, que exige del espectador una lectura más detenida que la proporcionada por la mera visualización aparente. Apreciamos claramente una subversión de intenciones: Perdiguero inserta una realidad física y tangible en una atmósfera irreal o, cuando menos, no exenta de ciertos indicios que traspasan el tradicional concepto de paisaje naturalista. Como resultado, cuatro óleos que no son fruto del azar ni de una percepción plenairista, sino de la *cosa mentale*, propugnada por Leonardo e imprescindible para las vanguardias, y que junto a su “*sorprendente y personalísima inspiración creadora*”⁸ nos descubre una Marbella insólita, afable y a la vez lejana, una Marbella cuyas raíces históricas reviven gracias al lenguaje del arte actual. Pasado y presente al unísono, sin anacronismos trasnochados ni visiones utópicas, una realidad viva interpretada por los pinceles de la sensibilidad.

La pintura española, aunque pueda abundar en cierto paisajismo urbano, se ha preocupado más por una suerte de vitalismo costumbrista, romántico y evocador. Así pues, las obras que presentamos de Perdiguero entroncan con una poética de la ciudad, en su versión muda y silente, nacida en París a finales del XIX y con Maurice Utrillo como mejor valedor, pero que en nuestro país ha tenido excelentes cultivadores con mag-

níficas realizaciones. Baste recordar algunas: la más antigua, quizá, esa ingravida y espectral *Vista de Toledo*, de El Greco (h. 1605); la siniestra ermita de San Antonio que Goya sitúa como fondo a *Los Fusilamientos del 3 de mayo* (1814); los nocturnos secos y escuetos de Regoyos; las ciudades levíticas que Zuloaga dispone tras sus más conspicuos retratados; Solana y sus cosificados escenarios rurales; los fantasmales pueblos castellanos de Vaquero Palacios; el intencionado temblor urbano de Agustín Redonda; la impalpable melancolía surreal de Asunción Molina; el amortiguado silencio bilbaíno de Juan Ramón Luzuriaga y, para concluir esta breve relación, las yermas panorámicas madrileñas de Antonio López.

El cuadro más antiguo que vamos a analizar se titula "Marbella, años 70", y está fechado en 1972 (Foto 2). Aun cuando pertenece a una época en que las corrientes de vanguardia fluyen y se diversifican con una extraordinaria rapidez⁹, la escena, a primera vista, despide cierto sabor añejo y conservador, aunque una apreciación más detallada nos invalide tal consideración. En un formato apaisado, la escena se sitúa en la entrada a la ciudad, donde la carretera ocupa la mitad inferior del lienzo; la orientación sur-norte permite la visualización de la hilera de casas y su iglesia parroquial en segundo plano, precedidas por un coche de caballos y tres personas, dos de ellas parecen dialogar, la tercera mira en dirección opuesta. Para concluir, la formación montañosa de Sierra Blanca, cuya inquietante apariencia bien podría coincidir con la descripción dada por Jerez Perchet : "*Ofrece en sus variados aspectos parajes de enmarañada vegetación (sic) ásperas cimas, pintorescos accidentes y cañadas sombrías y adustas*"¹⁰, y un cielo, plumizo y "nebuloso", como ya sugirió Vázquez Clavel¹¹, cierra el conjunto.

Sorprende la superficie dedicada a la carretera, la misma que años más tarde José Manuel Vallés diría que "*más que eso, es hermosa calle*"¹². No obstante, su importancia radica en su función de organizadora espacial, pues las jardinerías situadas en ambos extremos dirigen la mirada hacia el pueblo, cuyas prolongaciones convergen no en la torre de la iglesia —que está ligeramente escorada hacia la izquierda— sino en la cabecera, construcción reforzada arquitectónica y visualmente con un doble tejado, que define con nitidez la dirección triangular de los ejes. Aun así, el secreto formal de esta obra reside en el tratamiento de la luz y su adecuación cromática.

Como ya dijimos anteriormente, rehúsa el pintor la imagen típica de lugar soleado y amable (recurso que, por otra parte, ha sido muy utilizado en la pintura malagueña desde finales del siglo XIX)¹³ y envuelve la escena en un ambiente tenue y mortecino, fruto de una luz matutina suave, sin grandes contrastes, que homogeneiza la composición y diluye contornos. El colorido, una hábil monocromía de ocres y marrones, y la

pinclada, fluida y ligera, imprimen una vaga melancolía que evidencia más una percepción subjetiva que una estación climática, circunstancia que la crítica del momento atribuyó,

metafóricamente, a su paleta "*nutrida de secas hojas muertas*".¹⁴

Ocre otoñal, bella poesía, cautivador lirismo... Definiciones todas ellas aplicables a este estilo atrayente y sugeridor que practica hasta finales de los setenta en su ánimo de domeñar los fulgores del luminismo tradicional y reconducirlo hasta cauces más íntimos, más introspectivos. Tal así, que en 1976, en su individual en Antequera, la crítica destacaba que "*salvo dos cuadros [...] que Perdiguero ha visto bajo especie geométrica, todo el resto de la exposición está difuminado por una cierta vaguedad de estirpe romántica...*"¹⁵, filiación asignada por la presencia de distintivos formales propios del Romanticismo, pero que, a nuestro juicio, obedece a un deseo por manifestar una interpretación personal de una ciudad, un sentimiento telúrico. Para ello recurre al silencio y a la soledad, dos atributos de gran trascendencia en el devenir de nuestro arte desde Zurbarán hasta Chillida, pues han configurado el llamado "gusto español" o la "tradición española". En fin, intuimos la búsqueda de una esencia, depurada y ascética, mediante la soledad sonora que tanto ansiaba San Juan de la Cruz.

Para el estudio de la siguiente obra, "Dos vistas de Marbella" (Foto 3), recordemos, momentáneamente, el primer término de la reseña antes citada, "bajo especie geométrica". Estamos ante un nuevo y sorprendente cambio de estilo en un pintor "*que gusta de plantearse temas difíciles*"¹⁶ y que ratifica su versatilidad como prueba de superación personal¹⁷, muy a tono con la década en cuestión (el cuadro está fechado en 1976), donde las propuestas artísticas más punteras —neo-figurativa, conceptualismo, minimalismo y neo-abstracción— aúnan sus esfuerzos para desmontar las estructuras sintácticas e institucionales de los sesenta y pugnan denoda-

Nos descubre una Marbella insólita, afable y a la vez lejana, una Marbella cuyas raíces históricas reviven gracias al lenguaje del arte actual.

damente por afirmar su carácter abierto y cosmopolita.¹⁸

Perdiguero organiza la composición de una forma peculiar con la división del espacio pintado en dos cuadrados asimétricos respecto al eje central del tablero. Cada mitad, a su vez, se bordea con una banda de color azul de distinto grosor, salvo en su zona interna, donde los motivos representados están claramente aislados mediante referencias objetuales y contrapuntos cromáticos. La zona izquierda acapara una vista parcial de la céntrica Plaza de los Naranjos: el rincón que comprende la ermita de Santiago y la fuente aneja. La ermita, obra del siglo XV, asume un doble protagonismo, plástico, por su marcado punto de fuga, e histórico por su singular orientación arquitectónica, probable ubicación de una antigua mezquita¹⁹. La fuente, estilizada y en tonalidad ocre, destaca entre los árboles circundantes, y proclama con orgullo su antigüedad (1504); no en vano, Alcalá Marín la considera el más bello recuerdo de la Marbella posterior a la conquista²⁰. En la zona derecha, donde el motivo abarca mayor superficie, está la iglesia de la Encarnación (s. XVIII)²¹ rodeada de casas y prote-

gida, al fondo, por la suave ondulación de Sierra Blanca. El encuadre elegido, oblicuo y en perspectiva elevada, permite la visión de la torre y de la parte superior de la portada principal cuya piedra labrada contrasta con la pared blanquísima de la fachada.

En esta ocasión, Perdiguero recurre a un calculado equilibrio de líneas horizontales y verticales, sólo alterado por los necesarios puntos de inflexión para aliviar la posible rigidez ortogonal: los árboles, en la sección izquierda, asientan la composición y delimitan las distancias; en la zona derecha, una hábil diagonal inferior (tejado-portada-torre-cabecera) aligera la masiva presencia de ángulos rectos. El colorido, plano y carente de gradientes, se reduce prácticamente a una bicromía, blanco y marrón, con la justa inclusión del verde (árboles) y celeste (cielo y montaña). Una luz clara y límpida separa con diafanidad los campos cromáticos; esta luminosidad, pese a la abundante presencia de zonas blancas no es refulgente, por lo que impide marcados contrastes luz/sombra, particularidad que aporta al resultado final un lejano parentesco con una ciudad colonial²².



3. "Dos vistas de Marbella". 114 x 146 cm. O/táblex, 1976. Col. particular, Marbella.

Todas estas características nos llevan a pensar que Perdiguero ha ideado esta obra como un cartel –aunque haya sido ejecutada al óleo– cuya interpretación requiere una doble lectura.

El cuadro encarna un digno homenaje a la Marbella histórica al entreverar, a modo de friso, un sereno simbolismo cristiano y una pujante vocación turística.

Por un lado, el plano narrativo, con dos enclaves urbanos muy próximos –tanto en el lienzo como

en los años setenta y ochenta²³. En definitiva, el cuadro encarna un digno homenaje a la Marbella histórica al entreverar, a modo de friso, un sereno simbolismo cristiano y una pujante vocación turística; una ponderada dualidad que demuestra la confianza de su autor al tratar nuevos lenguajes plásticos con sobrados recursos para ello²⁴.

Debemos avanzar hasta 1994 para localizar el tercer lienzo de Perdiguero, y con él, la peculiar visión de su ciudad adoptiva. Antes, sin embargo, una breve semblanza artística de los noventa nos proporcionará las coordenadas adecuadas para enfocar el posmodernismo imperante



4. "Marbella, vieja y bella". 89 x 116 cm. O/L. 1994. Col. particular, Marbella.

geográficamente–; y por otro, el plano morfológico, donde acopla otra doble consigna, luminismo sosegado y esquematización geométrica. En pocas palabras, combina tradición y modernidad, algo que no debe extrañarnos en un artista inquieto y emprendedor, perfecto conocedor de cualquier floración pictórica en el territorio nacional, como la suscitada años antes (1967) con motivo de las dos exposiciones de *Nueva Generación* en Madrid, cuyos postulados geométricos y neoconstructivistas propiciaron sendas interesantes –algunas esporádicas, como el caso que nos ocupa– en numerosos pintores

y su posible influencia en la producción de nuestro autor.

En la escena internacional, diversos procesos político-sociales abocaron en una necesaria reubicación del arte de las culturas colonizadas, de etnias aisladas o el de las áreas periféricas, en lo que se ha llamado “nuevo internacionalismo”. A su vez, este reconocimiento de una pluralidad lingüística y de una multiplicidad cultural conllevó la difusión de grupos específicos –minorías sexuales, religiosas o estéticas– que de estar acalladas y reprimidas han pasado a estar

reconocidas²⁵. En Málaga –y la citamos por su capitalidad y como obligada referencia como centro generador de arte– la evolución desde los ochenta (cuya posición se debatía entre la desidia de galerías y organismos oficiales y la institucionalización de los vanguardistas de los 60 y 70)²⁶ discurre por dos cauces paralelos: las corrientes modernas, difundidas con inquebrantable tesón por galerías concretas (Cortijo Bacardí, Marín Galy, Alfredo Viñas), y, sobre todo, por la Diputación²⁷; la pintura tradicional, siempre auspiciada por numerosas salas (Nova, Porticus, Benedito, La Económica, etc.), cuenta con la promoción añadida de determinados gremios cercanos o no al mundo del arte, como la Asociación de la Prensa de Málaga y su “Salón de Otoño”²⁸, quizá pálido remedo de aquel Salón de los Once d’orsiano.

Pero volvamos a 1994 y al comentario del lienzo en cuestión: “Marbella, vieja y bella” (Foto 4). A decir verdad, el motivo es bastante trivial: una sucesión de casas agrupadas en torno a la vista dorsal de una iglesia, en este caso la Encarnación, nuevamente. Sin embargo, el pintor no acude a la visión contemporánea del templo, sino que retrocede hasta imágenes de los años treinta o cuarenta. Hecha esta salvedad, ¿qué hay de novedoso en esta pintura? pues no consideramos que esta memoria del pasado funcione como una motivación inconsciente²⁹. La pregunta correcta sería ¿qué es lo que atrae de este insondable lienzo a pesar de su aparente simplicidad formal?³⁰. Observemos la obra. En primer lugar, debemos convenir con Francis Carter que su aspecto es el de una ciudad árabe³¹, acaso la Marbilía de los siglos XI y XII, un conglomerado de casas carente de simetría u ordenación alguna, sólo estratificada en virtud del amplio potencial de visualización del entorno, debido al carácter de ensenada de la costa marbellí³². A pesar de esta disposición urbana, el conjunto no presenta descalabros compositivos. La ubicación privilegiada de la iglesia podría implicar el punto de fuga en su vértice superior, y así conformar una disposición triangular de los ejes; muy al contrario, el ritmo interno se articula mediante la sucesión de espacios derivados de los saltos y conexiones ortogonales. Esta masiva presencia de triángulos y cubos –característicos de la arquitectura hispanomusulmana– elude la pesadez volumétrica pues, como precisa Chueca Goitia, “*tal es su pura e ingravida geometría, limpiamente aristada, [...] sin que se perciba nunca una sensación de materia, evitada merced a la planitud de las superficies sin relieves fuertes.*”³³

Empero, el verdadero arcano reside en su colorido. Una sutilísima compenetración de grises “*renovadores y alertadores de un progreso*”, dirá

un crítico³⁴, con la terna rojos-marrones-ocres, en capas muy finas y superpuestas, y las veladuras y pátinas zonales, establecen una armonía cromática que supera el límite de lo puramente pictórico y se introduce en el escabroso terreno de las cábalas y suposiciones, algunas tangentes a la irrealidad. Y el tiempo suspendido, como aniquilado contribuye a ello. Esas casas, tan cerradas y comprimidas en sí mismas, sin apenas vanos, irradian una vida interna difícilmente constreñible, mudez a duras penas reprimida, todo ello a resultas, como sagazmente ha descifrado José Mayorga, “*de una expresividad que está hecha tanto de la materia que reproduce como del halo que esta misma materia desprende*”³⁵.

Aún nos quedarían muchos asuntos a tratar, como ese cielo que no es tal, sólo una franja azulada monocroma, refugio de brumas y neblinas, “*que envuelven las formas y hacen surgir imprecisas las ásperas montañas*”³⁶, o esas mismas montañas cuya doble silueta refuerza el concepto de barrera tanto geográfica como simbólica, bastión irreductible de la naturaleza que, junto al Mare Nostrum, constituyen, a juicio de Maíz Viñals, “*los dos secretos del maravilloso clima de Marbella*”³⁷. En fin, una obra de variadas lecturas semánticas que exceden el espacio aquí destinado. Una obra enigmática que, sin duda, su creador pergeñó con frialdad calculada, con plena conciencia del poder evocativo objetual y sus múltiples posibilidades reflexivas.

Afirma José Ramón Danvila –en su texto sobre crítica de arte– que Andalucía es un pueblo que vive de sus tradiciones. Sostiene el autor que el andaluz con demasiada frecuencia retrocede en la teoría, pero la analiza tan a fondo que es capaz de sacar de ella otra nueva³⁸. Esta premisa parece la seguida por Perdiguero en su cuarta y última representación de la ciudad. Con “Marbella” (Foto 5), fechada en 1996, el pintor

Toda una trama de significantes colaboran en la cristalización de una imagen global y unitaria de la idea preconcebida: Marbella, pasado y presente.

retoma elementos conocidos, pretéritos y actuales, y los yuxtapone a modo de *collage* pictórico con una dicción resueltamente moderna. Por otra parte, recurre a atributos relacionados más con la estética de los ochenta que de los noventa: la visión retrospectiva de la historia social, política y artística, la explosión masiva de neo-lecturas y, sobre todo, la comprensión del mundo median-

te la fragmentación, basada en las teorías deconstructivas propugnadas por Jacques Derrida³⁹. Esta posición “des-estructuradora” permite ofrecer al espectador una plataforma idónea donde selección e imaginación confluyen en una compacta simbiosis. Toda una trama de significantes colaboran en la cristalización de una imagen global y unitaria de la idea preconcebida: Marbella, pasado y presente.

Trasladado al soporte, reaparece la torre de la iglesia de la Encarnación, símbolo totémico de la ciudad; en justo correlato figura una construcción esbelta y cónica, conocida vulgarmente como “el pirulí” que, indefectiblemente, nos sugiere las vigilantes torres almenaras⁴⁰; también de nueva creación es el puente del Arroyo de la Represa, cuya arista obtusa delata su paternidad sevillana, y, vagamente, sintetiza la osamenta moderna del otrora patrimonio industrial de la ciudad⁴¹; una balastrada renacentista, que se complementa con las casas –blancas y recias, de tipología casi militar– para otear y conjurar el peligro marítimo entre los siglos XVI y XVIII⁴²; Sierra Blanca, cómo no, expone su faz amiga y entrañable en el horizonte, y, por fin, en la zona izquierda, realzada mediante campos de color y contrastes zonales, reclamando para sí el prestigio que el turismo le arrebató a partir de los años cincuenta, la agricultura. Campos feraces, huertas ubérrimas..., alabadas desde la Antigüedad por historiadores y viajeros, condicionaron en la retina de estos ávidos visitantes –junto al clima y el mar–, estampas indelebles de bonanza y prodigalidad natural sin parangón. Citemos, a modo de epílogo, a Guillén Robles: “...bajo el hermoso cielo de Marbella, ante los deliciosos horizontes que desde ella se descubren, entre una naturaleza cuasi tropical donde parece que el sol aumenta la intensidad de sus rayos y donde se contempla una constante exuberancia de vida...”⁴³

El historiador austriaco Aloïs Riegl publicó, originalmente en 1903, un conocido estudio sobre los monumentos y las diversas opciones posibles para su conservación. Nos interesa destacar un párrafo donde, tomando como sujeto la vieja torre de una iglesia, hemos de distinguir «entre los recuerdos históricos de distinto tipo, más o menos localizados, que su imagen despierta en nosotros, y la idea general, no localizada, del tiempo que la torre ha “vivido” y que se pone de manifiesto en las huellas, claramente perceptibles, de su vetustez»⁴⁴. El ejemplo se acomoda a la perfección al caso que nos ocupa, pues si sustituimos esa torre desconocida por la de la iglesia de la Encarnación –testigo silencioso aunque omnipresente en los cuatro lienzos–, vislumbraremos un nuevo enfoque, eminentemente globalizador, no considerado en los análisis individuales.

Hemos de admitir que este renovado protagonismo de la torre en las cuatro obras ha sido puramente casual; nuestra pretensión ha discurrido por la valoración del conjunto, supeditando los pormenores a su mera contribución compositiva. Con todo, es indiscutible la importancia de la torre como referente iconográfico de la ciudad, más aún cuando los planteamientos iniciales –del pintor, en este caso– buscaban una imagen consecuente y universal del motivo plasmado. Y esa consecuencia –o, más bien, habríamos de llamarla intención primigenia– deviene de la voluntad del artista de narrar la realidad física de un entorno del que es estrictamente coetáneo (incluso en “Marbella, vieja y bella”, fisonomía que no pudo conocer por la imposibilidad cronológica, la escena proporciona una sensación acogedora, familiar, más cercana a recuerdos próximos que a imágenes desvaídas del pasado).

Hemos hablado de “realidad física y cotidiana” de una ciudad y, sin embargo, no figuran ciertos componentes básicos que la definen elocuentemente: no hay presencia humana (salvo en el primer lienzo, y escasa); no hay playas, factor decisivo en su devenir más reciente, y, si me apuran, ni siquiera el clima se ajusta al estimado por los promedios anuales. Perdiguero se centra en dos objetivos, el casco antiguo y Sierra Blanca, y solamente en “Marbella”, el lienzo más cercano en el tiempo, introduce dos elementos “modernos” –el puente y el “pirulí”–, que, por ende, son estrictamente coetáneos con el desarrollo urbano del municipio. Es aquí cuando interviene la variable subjetiva de su visión pictórica y configura una nueva realidad, que me atrevería a llamar metafísica, cuyos atributos –silencio, vida latente, rigor geométrico, etc.– engendran un aura de inmortalidad vernácula, un deseo insoslayable de vindicación histórica, que trasciende la mera función descriptiva de la pintura.

En definitiva, Perdiguero ha configurado dos realidades: una objetiva, que describe con virtud fidedigna el marco físico de un entorno concreto –casco antiguo y Sierra Blanca–; y otra subjetiva, que afecta a la evolución plástica del pintor y depara diferentes estilos y significados. El nexo entre ambas realidades, la torre de la iglesia, que, ciertamente, y como afirmaba el historiador austriaco, ha vivido episodios y avatares, encuentros y tránsitos; protagonista privilegiada del diapasón de la historia en su perenne discurrir. Y éste ha sido el verdadero acicate de Perdiguero en sus cuadros: transformar una vivencia individual en testimonio colectivo, sin trabas ni limitaciones; torre y pintor desde sus respectivas atalayas: aquélla, en permanente vigilia de sus



5. "Marbella". 122 x 122 cm. O/madera, 1996. Col. particular, Marbella.

más acendradas raíces; éste, plasmándolas con toda la rotundidad que su bagaje artístico es capaz de imaginar y concebir. 

Notas

¹ ALCALÁ MARÍN, Fernando: *Marbella, antes y ahora. (II) Los años del turismo*. Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000, p.203.

² *Sur*, de Málaga, 12-marzo-1969.

³ *Hoja del Lunes*, de Málaga, 17-marzo-1969.

⁴ Para más información sobre este grupo véase SANJUÁN LÓPEZ, José Manuel: "Un homenaje y un recuerdo", *Sur* de Málaga, 30-diciembre-1998.

⁵ En efecto, desde 1976 y por un período de veinte años, mantuvo abierta su escuela de pintura, llamada "Estudio de Arte, Nueva Marbella". Es más, en mayo de ese año, y con motivo de la apertura del establecimiento, ofreció al M. I. Ayuntamiento cinco becas gratuitas a favor de aquellos niños "que a juicio de la Delegación de Cultura sean merecedores de ella por contar con aptitudes para tales estudios y encontrarse en deficitaria situación económica". Escrito asunto "Agradecimiento concesión de becas". Ayuntamiento de Marbella, Secretaría/A. Generales, 13-mayo-1976. Documento propiedad del pintor.

⁶ MORENO GALVÁN, José María: *Introducción a la pintura*

española actual. Madrid, Publicaciones Españolas, 1960, p. 6.

⁷ Requisitos que ya figuraban, en su mayoría, y salvando el matiz temporal, en una portada del programa de la Feria y Fiestas de San Bernabé del año 1940: "Marbella-Ciudad Ideal-Clima delicioso-Hermosas playas-Aires puros-Situada en Costabella". Reproducida en ALCALÁ MARÍN, Fernando: "Ayer y hoy de las fiestas del señor San Bernabé" en AA.VV. *Marbella en el recuerdo. V centenario de San Bernabé (1485-1985)*. Hermandad de los Romeros de San Bernabé. Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1985, p. 95.

⁸ Comentario recogido en *Catálogo de la exposición "Perdiguero"*. Antequera, Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros de Antequera, 28 de enero-12 de febrero 1976.

⁹ En Málaga, los principales movimientos renovadores eran: informalismo, abstracción-geométrica, surrealismo, neodadaísmo y neorrealismo. DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio: *De la ilustración a nuestros días*. Col. Historia del arte en Andalucía. Vol. VIII, Sevilla, Ed. Gever, 1991, p. 477. Cfr. PALOMO DÍAZ, Francisco J.: "En torno al Magicismo. La pintura de vanguardia en Málaga" en PUERTAS TRICAS, Rafael (coord.): *Estudios picasianos*, Vol. III, Centenario-Málaga-Picasso, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 51-56.

¹⁰ JEREZ PERCHET, Augusto: *Málaga contemporánea. Estudios y paisajes de la capital y la provincia*. Málaga, Universidad, 1999, p. 168 (ed. faccs. 1884, Biblioteca Andaluza, Málaga).

¹¹ VÁZQUEZ CLAVEL, Pedro: *Conjeturas de Marbella*. Córdoba, 1781, p. 34, introd. (ed. faccs. Málaga, Editorial Miramar, 1996).

¹² VALLÉS FERNÁNDEZ, José Manuel: *Marbella en color*. León, Editorial Everest, 1985 (4ª ed.), p. 3.

¹³ Con excepción de algunos grandes nombres de la pintura malagueña como Simonet, Nogales, Capulino Jáuregui, Bermúdez Gil y Muñoz Degraín, lo usual en el paisaje local ha sido captar la luminosidad del mediodía en cielos despejados y el sol reflejado con fuerza en los elementos de la Naturaleza. SAURET GUERRERO, María Teresa: *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Málaga, Universidad, 1987, p. 547. Aún hoy, ese luminismo directo y cegador persiste –y tiene gran aceptación– en autores como Ángel Giró, Torres Narváez y Sánchez Gallardo, en el paisaje, y Rando Soto y Torres Matas, en la figura humana.

¹⁴ Comentario de Francisco López Martín recogido en el *Catálogo de la exposición "Perdiguero"*. Marbella, Sala de las Naciones del Hotel Meliá Don Pepe, 22 al 31 octubre 1973. El mismo autor se expresaría en términos similares en la *Hoja del Lunes*, de Málaga, 25-octubre-1973. Semejante argumento estético esgrime Sylvia North: "He especially enjoys the use of autumnal colors which bring a rich beauty to his work". *Iberian Daily Sun*, Fuengirola, 2-november-1973.

¹⁵ Recogido en *Sol de Antequera*, 8-febrero-1976. *Catálogo de la exposición "Perdiguero"*. Antequera, Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros de Antequera, 28 de enero-12 de febrero 1976.

¹⁶ Comentario de José Mayorga recogido en *Catálogo de la exposición "Nueve pintores"*. Málaga, Casa del Consulado, 26 de marzo-8 de abril 1975.

¹⁷ En una entrevista de Jose Luis Yagüe, el pintor confirma su deseo de cambiar "con respecto a lo que venía haciendo [...] Ir más por la pintura de planos, conforme a color y dejarme de detalles y cosas de esas". *Sol de España*, Málaga, 30-septiembre-1979.

¹⁸ A juicio de Vicente Aguilera Cerní no es positiva esta reacción pues "las tendencias de este 1970 se abren hacia direcciones que inequívocamente comparten la negación de la "artisticidad" del arte". Aunque denomina esta etapa como intermedia, de paréntesis, Calvo Serraller se muestra más optimista y subraya, en España, además de las figuras punteras de Luis Gordillo y Juan Antonio Aguirre, la producción de la "joven figuración madrileña" (Pérez Villalta, Pérez-Mínguez, Carlos Alcolea, etc.), que no duda en calificar como lo más destacable de esos años. AGUILERA CERNÍ, Vicente: *Posibilidad e imposibilidad del arte*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1973, p. 199. CALVO SERRALLER, Francisco: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 138-139.

¹⁹ PÉREZ-MALUMBRES LANDA, Alejandro: "Reflexiones sobre el Patrimonio Arqueológico de Marbella", en AA.VV. *I Jornadas de Patrimonio Histórico Local de Marbella*. (28 septiembre-1 octubre 1999). Marbella, Asociación Cilniana, 2000, p. 48.

²⁰ ALCALÁ MARÍN, Fernando: *Marbella, esa desconocida (Inventario y defensa del patrimonio histórico de la ciudad)*. Marbella, Ayuntamiento, 1978, p. 23. (ed. faccs. 1995, Diputación Provincial de Málaga)

²¹ Aunque la parroquia actual se construyó a mediados del siglo XVIII, el primitivo edificio fue erigido en 1505 por el arzobispo de Sevilla, Diego Deza, y en 1510 fueron confirmados sus privilegios por el obispo de Málaga, Diego Ramírez Villaescusa de Haro. AGUILAR GARCÍA, M^a. Dolores; CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y MORALES FOLGUERA, José Miguel: *Guía artística de Marbella*. Marbella, Ayuntamiento/Delegación de Cultura, 1982, p. 46.

²² Tal y como fue definida en AA.VV. *Marbella 71-72. Comisión de Fiestas del Muy Ilustre Ayuntamiento*. Málaga, Gráficas Anfe, junio 1972, p. 39.

²³ BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. Col. Summa Artis, vol. XXXVII, Madrid, 1992, pp. 515-517.

²⁴ En los catálogos que he consultado de estos años, las obras de este estilo las solía reunir bajo el epígrafe de "Estu-

dios", y que, además de la citada, que nunca llegó a exponerse, aparecían, entre otras, las siguientes: Autopista I, Autopista II, El túnel, Casas del Perchel, Tejados, Chimeñas y Calle de Ojén. *Catálogo de la exposición "Perdiguero"*. Marbella, Sala Municipal de Exposiciones, 15 al 30 noviembre 1976.

²⁵ GUASCH, Anna María: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 557-559.

²⁶ GAMONAL TORRES, Miguel Ángel: "Pintura contemporánea", en *Medio siglo de vanguardias*. Col. Historia del Arte en Andalucía, Sevilla, Ed. Gever, 1994, p. 452.

²⁷ V. *Catálogo de la exposición "Veinticinco años de la Sala de Exposiciones de la Diputación de Málaga 1971/1996"*. 3, Málaga, 23 de mayo - 21 de junio 1996.

²⁸ *Catálogo de la exposición "Salón de Otoño. X aniversario. Pintores malagueños"*. Málaga, Asociación de la Prensa de Málaga, Sala de la Caja Rural de Málaga, del 9 al 31 de diciembre 1997.

²⁹ ARGAN, Giulio Carlo: "El revival", en *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977, p. 7.

³⁰ Rasgo mucho más apreciable al natural que en fotografía. Por suerte, la obra se halla en un establecimiento muy conocido de Marbella, bien visible al público, y es objeto de todo tipo de conjeturas y especulaciones, desde meramente pictóricas, geográficas hasta incluso horarias.

³¹ CARTER, Francis: *Viaje de Gibraltar a Málaga*. Málaga, Diputación Provincial, 1981, p. 154.

³² OLIVA ESPALLARDO, Juan: *Guía geográfica de Marbella*. Marbella, Ayuntamiento, 1983, p. 81.

³³ CHUECA GOITIA, Fernando: *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de la Alambra*. Madrid, Editorial Dossat, 1981, p. 74.

³⁴ Comentario recogido en *Catálogo de la exposición "Perdiguero"*. Málaga, Galería de Arte Pórticus, febrero 1991.

³⁵ *Sur*, de Málaga, 9-octubre-1984.

³⁶ CHAURIT, Pablo: "Perdiguero: Mirando un catálogo" en AA.VV. *Pintura, base 7*. Málaga, Ed. de los autores, 1987, p. 108.

³⁷ MAÍZ VIÑALS, Antonio: *Guía histórico turística de la Ciudad de Marbella*. Málaga, Gráficas San Andrés, 1966, p. 14.

³⁸ *Catálogo de la exposición "Andalucía. Arte de una década"*. Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo, 2 de diciembre 1988-10 de enero 1989; Granada, Hospital Real, 20 de enero - 28 de febrero 1989, p. 5.

³⁹ Vid POWER, Kevin: "Los ochenta: inventario personal" en *Catálogo de la exposición "Los 80 en la Colección de la Fundación La Caixa"*. Sevilla, Estación Plaza de Armas, 11 de abril-20 de junio 1992, p. 46.

⁴⁰ Sobre este tema remito al texto, ya clásico, de TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan: *Torres almenaras. Costa occidental*. Málaga, Diputación Provincial, 1975; y a los más recientes, por citar algunos, de OLANO GURRIARÁN, C.: "La Torre del Duque de Marbella (costa occidental de Málaga)". *I Congreso de Arqueología Medieval Española*. Tomo III, 1985, pp. 427-440; y GIL SANJUÁN, Joaquín: "El sistema defensivo de la Costa del Sol occidental durante el Antiguo Régimen". *Cilniana*, n.º 12, Marbella, pp. 28-37.

⁴¹ Véase CASADO BELLAGARZA, José Luis: "El patrimonio histórico industrial en el municipio de Marbella" en AA.VV. *I Jornadas de Patrimonio Histórico Local de Marbella*. Op. Cit. p. 185.

⁴² MORENO FERNÁNDEZ, Francisco Javier: "Datos para una historia urbana de Marbella". *Cilniana*, n.º 12, Marbella, 1999, pp. 14-15.

⁴³ GUILLÉN ROBLES, Francisco: *Historia de Málaga y su provincia*. Tomo I, Málaga, Ed. Arguval, 1985, p. 216 (ed. faccs. Imprenta de Rubio y Cano, Málaga, 1874).

⁴⁴ RIEGL, Aloís: *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, Ed. Visor, 1987, p. 30.