

VARIACIONES SOBRE EL GRECO EN LA OBRA DE RAMÓN PUYOL

Andrés Bolufer Vicioso / Instituto de Estudios Campogibraltareños

Ramón Puyol Román (Algeciras, 1907-1981), fue uno de los pioneros en la renovación plástica de la España de los años veinte y treinta (figura nº 1), formó parte de la generación plástica del veintisiete, y de entre ellos fue uno de los más destacados representantes de la propaganda republicana durante la Guerra Civil. Regresó a su tierra natal en 1973, tras ese largo exilio interior que le supuso la posguerra¹. Durante esta etapa final de su vida (1973-1981) su paleta tendrá como eje central su reencuentro con la luz, el color de su bahía y la propia ciudad que dejó anclada en la retina de su adolescencia y juventud; por tanto la temática de sus obras en estos últimos años de su trayectoria vital serán básicamente de carácter historicista. Espacios tan tradicionales y entrañables como La Plaza Alta o el Ojo del Muelle, y fiestas tan íntimas como el *Carnaval* o la *Feria*, las transmitirá a sus telas tal como lo fueron en sus recuerdos, y con ello consigue recuperarlas para la intrahistoria del paisanaje. Pero no es de este historicismo del que vamos a tratar.

Si hubo un período absolutamente rompedor en su obra ése fue el de sus inicios, en los madriles de los años veinte. Por aquel entonces las vanguardias europeas habían recuperado la figura Domenikos Teotokopoulos, El Greco. Uno de los máximos representantes de la renovación plástica del pasado siglo XX. Picasso, llegaría a pensar en él como “un veneciano², [...] cubista en su construcción”³. Su redescubrimiento influyó

¹ A.A.V.V. (1981), *Ramón Puyol. Exposición Antológica*. Catálogo. Algeciras.

² Por la utilización del color.

³ Ya a mediados del XIX figuras como Théophile Trhoré le habían sacado parecido con Manet, J. C. Robinson con Turner o Gautier con Delacroix, pero en lo que se refiere a las vanguardias expresionistas de los años veinte del nuevo siglo, serían decisivos los



Figura 1.- José Román Corzánego: Retrato de Ramón Puyol Román. Legado Román, Museo Municipal de Algeciras.

etapa creativa, la que se puede situar entre 1580 y 1614, para colocarlas como pretexto en las suyas, tal como hiciera Picasso al final de su trayectoria vital con las variaciones sobre los clásicos, y de éste toma precisamente ese concepto interpretativo, lo que le supuso en sí mismo un nuevo giro de tuerca en su quehacer plástico. Es como si explorara a través de retazos de obras del candiota sus pasos, con nuevos y sugerentes compañeros de viaje. En este sentido creo que hay que encuadrar su visión sobre las pinturas del candiota-toledano, como si se tratara de un gran collage.

de un modo claro y contundente sobre todos estos movimientos, y en nuestro artista particularmente. Ambos, Picasso y Puyol, sentían una gran atracción estética e intelectual por su obra, pero en el caso de nuestro autor, su utilización como fuente de inspiración, no se transmitiría a su obra de un modo explícito hasta los años setenta, cuando lleve a cabo su particular homenaje al cretense-toledano con dos obras: *Interpretación del Greco* (1974) y *El Tajo a su paso por Toledo* (¿ca. 1974?)⁴.

Para entender estas dos obras es preciso encuadrarlas en un contexto determinado por el trescientos sesenta aniversario de la muerte de El Greco en 1974 (Candía, 1541- Toledo, 1614), y por la de Picasso el año anterior (Málaga, 1881- Mougins, 1973), por lo que bien podría considerárselas como un doble homenaje personal al candiota y al malagueño. Con ellas quiso hacer su particular ofrenda a dos artistas básicos para entender y comprender la plástica contemporánea universal. Las dos piezas las materializa a sus sesenta y seis años, coincidiendo con su vuelta al terruño; como si con ellas quisiera expresar lo aprehendido en su trayectoria vital en este último paso a una nueva fase expresiva.

Para su elaboración toma de Dominico Greco ciertas imágenes de las obras más significativas de su última

comentarios de Roger Fry (1907) que lo considera un artista puro porque "*El Greco [...], cuyo interés creo que reside en última instancia y exclusivamente en la forma, se verá tan arrastrado por la intensidad y plenitud del diseño, que ni siquiera se percatará del contenido melodramático y sentimental que disgusta o deleita al hombre corriente*"; y el viaje de Julius Meier-Graefe a España (1908) que se quedó sorprendido por la capacidad del Greco para crear un mundo sui generis, porque en sus cuadros ya aparecían "*todas las invenciones de los modernos*". J. Álvarez Lopera, (1999) *La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre el Greco*, en *El Greco. Identidad y transformación*, Catálogo de la Exposición, Madrid, pp. 33-34.

⁴ Si partimos de estas obras como figuras de composición o fantasías, bien pudieran haber figurando en una exposición que llevó a cabo en Algeciras en 1974, pues entre los temas había: "Paisajes, figuras de composición, fantasías, retratos (dos o tres) y otros temas". O.G. Sol de España. 07/07/1974. p. 16.

En el intramundo de estas obras pueden coexistir varios precedentes cercanos:

1/ Durante el Impresionismo Manet, por citar sólo uno de sus más inmediatos antecedentes, se había inspirado frecuentemente para sus obras en los clásicos. Valgan como ejemplos el *Pífanos* o *Almuerzo campestre*, inspirados claramente en Velázquez el primero y en Giorgione el segundo.

2/ Las series de pinturas sobre un mismo motivo ya habían tenido un claro exponente en el propio candiota con sus distintas versiones de *La expulsión de los mercaderes del Templo*, de las que llevó a cabo hasta ocho interpretaciones y en el Impresionismo con las distintas versiones de *la Catedral de Rouen* o *Las Ninfas* de Monet.

3/ y por último, la feliz conjunción de ambas variables en las distintas series o interpretaciones que Pablo Picasso llevara a cabo sobre los maestros del pasado (1954-1973), convirtiendo esta reflexión- sobre El Greco, en el *leit-motiv* de la producción de Puyol sobre lo que en un artículo anterior he llamado "*Variaciones sobre maestros antiguos*" de las que realizaría al menos tres cuadros, dos sobre *El Greco* y uno sobre los maestros del rococó cortesano madrileño⁵.

La inspiración que le fluye desde la obra del candiota le sirve para recrearse en el maestro, analizar las obras y los préstamos que toma como desafío y con ellas volcarse en la creación de su propia versión sobre el último *Greco*. Puyol con estas obras se hace asimismo un desafío creativo, a través del doble proceso de la deconstrucción de los préstamos del maestro manierista y la reconstrucción de un espacio propio a través de la yuxtaposición de esos mismos iconos en sus obras. En este sentido con estas piezas, su duelo con el Greco se asemeja al que en paralelo sostuvo Picasso con sus clásicos, pero en él su innovación se refleja a través de un collage intelectual, formando un diálogo plástico muy táctil con la obra del maestro cretense: ordena, sitúa y dramatiza una nueva realidad partiendo de los modelos del maestro cretense, sin agotar su intramundo, ampliando el horizonte de sus visiones en un nuevo cosmos. Con ellas crea su propio paisaje interior, narrando y describiendo su invención. En ello coincide con Ortega cuando éste afirma que:

“No es fácil exagerar la influencia que sobre el futuro del arte tiene siempre su pasado. Dentro del artista se produce siempre un choque o reacción química entre su sensibilidad original y el arte que se ha hecho ya. No se encuentra solo ante el mundo, sino que, en sus relaciones, interviene siempre como un truchimán la tradición artística. ¿Cuál será el modo de esa reacción entre el sentido original y las formas bellas del pasado? Puede ser positivo o negativo. El artista se sentirá afín con el pretérito y se percibirá a sí mismo como naciendo de él, heredándolo y perfeccionándolo –o bien, en una u otra medida, hallará en sí una espontánea, indefinible repugnancia a los artistas tradicionales, vigentes, gobernantes-.”⁶

⁵ Andrés Bolufer Vicioso, (2000), *Tres artistas algecireños en el Museo Municipal: Román, Argelés y Puyol*, Caetaria, 3, Algeciras, 239-252.

⁶ José Ortega y Gasset (1999), *Deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Austral, 13. Madrid, pp. 82-83.

Para acercarse a estas visiones sui generis es preciso conectar con el intramundo del cretense. Su absoluto subjetivismo le hizo grato a las primeras vanguardias, particularmente a las de raíz expresionista. Capta lo irreal con una tremenda libertad compositiva, por lo que se adelanta a estos cuando abandonaron el objetivismo por el interiorismo del yo subyacente: "De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos"⁷.

Para comprender el significado de estas obras puede arrojar un poco de luz, lo que le ocurrió a Picasso con sus *Meninas*, sobre las que al menos desde 1947 ya le había comentado a Penrose sus inquietudes, aunque sólo a partir de 1952 (con 74 años) parece gestarse lo que desarrollaría después. De esa fecha es el comentario que le hizo a su secretario y amigo Jaume Sabartés:

"Si uno se pusiera a copiar "Las Meninas" ..., y si el que copiase fuese yo, me diría: ¿Qué tal sería poner a esa un poco más a la derecha o a la izquierda? Y probaría a hacerlo a mi manera, olvidando a Velázquez. La prueba me llevaría de seguro a modificar la luz o a cambiarla, con motivo de haber cambiado de lugar a un personaje. Así, poquito a poco, iría pintando unas *Meninas* que parecerían detestables al copista de oficio; no serían las que él creería haber visto en la tela de Velázquez, pero serían mis *Meninas*"⁸.

Del mismo modo Puyol utiliza y sitúa los préstamos en su paisaje creado. Analiza, disecciona y adapta el ritmo, el color o el espacio y rompe conscientemente con las dimensiones y volúmenes de cada préstamo, concentrándose ocasionalmente en uno de los grupos o en un personaje determinado del candiota. Puyol inserta las formas capturadas en un espacio creíble como propio del cretense. El carácter de estas obras es el resultado de los encajes elaborados a partir del Greco. Utiliza los préstamos como piezas para configurar una sintaxis compositiva. Del mismo modo que el Greco colocaba sus modelos en el teatro de sus pinturas, así Puyol coloca sus préstamos, como collages para sus invenciones, como piezas del juego compositivo que va naciéndole, porque ambas versiones hay que interpretarlas como recreaciones.

Al igual que Picasso lleva a cabo una interpretación abierta de los clásicos, en este caso sobre su maestro, porque no concibe las obras de éste como si estuvieran acabadas, en el sentido de intocables; no las sacraliza, porque tiene de ellas una visión plural y funcional, de inspiración, y precisamente por ello no tiene impedimentos en alterarlas y descontextualizar los elementos aislados que toma de ellas, para adaptarlos en su sintaxis creativa, en la que ella misma es la causa de la curiosidad en el observador, que reconoce como familiar en cada una de estas obra ciertas claves evocadoras, convertidas en una auténtico desafío para sus espectadores, en los que despierta la ansiedad por identificar cada uno de los préstamos, provocando una positiva digestión del candiota. Quiere que hagamos con ellas un ejercicio de reflexión. Hay elementos que "nos suenan", por ello nos obliga a hacer un ejercicio de reconstrucción, que precisa de cierta labor arqueológica.

En estas versiones sobre imágenes apropiadas del cretense, habría que darle cierto peso también a las

⁷ José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 79.

⁸ Pierre Cabanne. (1982), *El siglo de Picasso. Gloria y Soledad*, T. IV. Madrid, p. 37-38.

primeras publicaciones que aparecieron sobre las reflexiones que el propio *Greco* anotaba sobre arte en varios libros de su biblioteca. Las primeras publicaciones sobre este punto de vista inédito de la biografía del Greco, aparecen hacia 1966, las siguientes, fuera ya de nuestra cronología, lo hacen en 1979. Estas se encuentran al margen de, *Las Vidas* de Giorgio Vasari y *De Architectura* de Vitrubio, hechas al parecer entre las dos últimas décadas del siglo XVI y la primera del siguiente.

En ellas se confiesa como un interpretador de la naturaleza, a la que busca perfeccionar y mejorar⁹. En este sentido habría que encajar también las interpretaciones puyolinianas, porque no busca sustituir, sino emular, asumir su espíritu a través de la fuerza expresiva de una naturaleza atormentada, el color o el canon alargado.



Figura 2.- *El Tajo a su paso por Toledo* (ca. 1974).

⁹ Fernando Marías, (1999), *El pensamiento artístico del Greco: de los ojos del alma a los ojos de la razón*, en *El Greco. Identidad y transformación*, Catálogo de la Exposición, Madrid, pp. 154.



Figura 3.- Detalle del *El Tajo a su paso por Toledo* (ca. 1974). Préstamo del Greco: Interpretación de la sacra conversación del *Martirio de San Mauricio*. (1580-1582).

Partiendo de esta concepción, podríamos observar que los principales préstamos absorbidos del cretense por nuestro artista, para la elaboración de estas dos obras serían:

1.- En *El Tajo a su paso por Toledo* (figura nº 2), los préstamos serían:

1.- De *Vista y plano de Toledo*, toma dos motivos: el rompimiento de cielo de la aparición de la Virgen para imponer la casulla a san Ildefonso, y el propio pergamino que sostiene el muchacho en la obra original, utilizándolo para instalar sus recreaciones.

2.- De la *Visión de Toledo*, la idea de magnificar el espacio, que se vuelve rotundo. Trastoca el orden de los edificios creando una ciudad fantasmagórica, aquí Puyol toma como referencia esta obra del candiote para magnificar el espacio. Distorsiona la creación del cretense, en ésta los auténticos protagonistas son el puente de Alcántara sobre el Tajo y la propia Toledo, que baja en zigzag hasta el mismo, como si de una sobrecogedora isla se tratase, son los grandes protagonistas de esta recreación.

3.- El grupo de unas mujeres que hablan en la orilla, calca el de *la Visitación*, que lo interpreta tal cual lo hace el maestro.

4.- Del *Martirio de San Mauricio y la legión tebana*, (figura nº 3) toma el grupo de la sacra conversación en el que san Mauricio trata de convencer a sus compañeros de la necesidad de pronto martirio, haciéndolo más compacto y coloquial.

5.- Un recurso sin embargo parece tener su origen en otro artista, en este caso del setecientos. El curso del río en el que algunas barcas navegan más allá del puente, parece tomarlo de una visión del Juan Bautista del Mazo de su obra *El Ebro a su paso por Zaragoza*.

En la composición de esta escena ha intentado de capturar y reflejar un momento del vivir diario de unos habitantes de una rivera a este lado del río. Con estos motivos ha creado un espacio convincente en el que inserta grupos animados en sus respectivos discursos. No hay representaciones en el sentido de fisonomías sino de siluetas, salvo en el grupo de san Mauricio, en las demás sólo le interesa expresar el movimiento en estado conceptual.

2.- Interpretación del Greco (figura nº 4).

Esta pieza la llevó a cabo como boceto para biombo, como el mismo nos aclara en el ángulo inferior del panel izquierdo. Este tipo de soporte, aunque poco frecuente, ya lo había utilizado por ejemplo el pintor linense José Cruz Herrera (La Línea, 1890 – Casablanca, 1972) en dos obras, una de ellas se conserva en el Ayuntamiento linense y la otra en la sala de su nombre del Palacio de los Gobernadores de San Roque¹⁰. Esta pieza, que sepamos, no pasó de ser un simple proyecto, pero es muy interesante para darnos a conocer las claves de la inspiración historicista de su autor.



Figura 4.- Interpretación del Greco (1974).

¹⁰ En ambos casos se trata de biombos medianos de tres hojas, en el sanroqueño las escenas son de caza mientras en el linense se trata de una composición de cabezas femeninas y guirnalda de flores sobre un fondo verde. José Antonio Casaus Balao, (1989), *San Roque. Crónica de un cuarto de siglo (1963-1988)*, San Roque, p. 287. y A.A.V.V. (1999), *José Cruz Herrera (1890-1972)*, Catálogo Exposición, Cádiz, p.34.

En ésta crea una visión muy particular de un paisaje atormentado con figuras, y al pie de un sombrío Toledo, en una construcción piramidal que tendría a la capital castellano-manchega como su vértice, y en concreto a la torre de su catedral primada. En toda la composición se respira un sentimiento trágico, que se puede seguir a través de tres niveles o tres estados de contemplación, más en una división horizontal de la pieza, que en el los bastidores: en el inferior tendríamos el nivel de los desnudos, en el centro el alargado paisaje toledano y en el superior un cielo atormentado, encendido y siniestro. Pero antes de entrar en este análisis, hagamos una disección física de los paneles que forman este ensayo de biombo, para rastrear varios préstamos, que podríamos sintetizar en:

1.- Préstamos figurativos:

1.1.- En el panel izquierdo¹¹, ha tomado dos imágenes del *Martirio de San Mauricio y la legión tebana*, el desnudo del santo al que se le ha cortado la cabeza, al que se le contrapone un desnudo masculino de corte típico del cretense, pero que no aparece en esta obra, y desplazado de él, formando otra escena en la que parece ser el protagonista un desnudo que correspondería a uno de los personajes del coloquio del santo con sus compañeros.

1.2.- En el panel central: el perfil alargado de las ciudad imperial de *Visión de Toledo* (figura nº 5), que baja desde el alcázar al puente de Alcántara y luego sube al castillo de san Servando, es decir desde el norte, aunque el artista hace distorsiones y variaciones de ubicación de algunos edificios, para reforzar su expresividad, y por tanto el propio paisaje toledano, trasmutado de árido y pedregoso en vergel, y de planicie a un relieve sinuoso en el que ha tenido lugar una auténtica revolución topográfica del enclave.

1.3.- En el panel derecho, parece que está más interesado por la obra de Cézanne de *las bañistas*.

¹¹ Tomando por referencia el cuadro y no al espectador.



Figura 5.- Detalle de *Interpretación del Greco* (1974). Préstamo del Greco: Interpretación de *Vista de Toledo*, 1595-1610.

2.- Préstamos expresivos:

2.1.- En el campo celestial emplea una gama de colores preferentemente fríos: azules espectrales, y amarillos, muy propios de su simbolismo místico. El azul luminoso, convulso y angustiado, agitado por una fuerza que todo lo descompone y, que impregna de un claro sentido fatídico a la composición, envuelta en una atmósfera fantasmagórica, que parece iniciarse en el lado derecho con una fuerte contraposición en "S" tumbada, transmitida al panel central en el que su furia se engulle a un ángel devorado por la increíble vorágine de la tormenta, mientras otro en el panel izquierdo huye despavorido para no correr su misma suerte. La tormenta es el gran protagonista del plano celestial.

2.1.- En el campo terrenal habría que distinguir entre:

Los anónimos desnudos, y la fuerte contraposición cromática. Los desnudos los compone como siluetas o maniquís. No le interesa definirlos, sólo situarlos en este extraño paisaje, como si fueran unas sorprendentes flamas. El protagonismo lo tienen estos desnudos fantasmagóricos, casi espectros, en los que no hay intencionalidad de presentárnoslos como reales, sino como entes difuminados, como flamas, sin ningún detalle. Lo que le interesa es la concepción de la figura como expresión de actitudes y movimiento.

Almoraima 38, 2009

La fuerte oposición entre el naranja, que discurre a lo largo de este plano cual lengua de lava volcánica, rebasando cualquier límite físico y el gris roto de los troncos de los viejos troncos quebrantados por algún cataclismo físico, irrumpen de manera harto gramática, como fondo del espectral suceso de los desnudos.

Esta combinación contribuye a crear una atmósfera de angustia: no hay placidez ni en el cielo ni en la tierra. Representa una catástrofe apocalíptica a través del estallido violento de la naturaleza y de un irreal, rotundo y dramático cielo azul. Juega con la distorsión de cada préstamo para crear el tema que le da impulso vibrante a su obra a partir del Greco, como un extraño grupo fantasmagórico.

Hace el boceto en papel, lo pega a la superficie metálica y le aplica el color a modo de *frotage* sobre la extensión dura para que el resultado le de mayor brío a éstos, con lo que se resalta el dramatismo general de la obra.

En ambas obras destaca el dominio del dibujo, suelto, ágil, de líneas cortas y sugestivo y el sombreado en el caso del *Tajo a su paso por Toledo*, que le casan perfectamente en su recreación de este espacio misterico, y en el de la pincelada el color vibrante le ayuda a dar la sensación de la influencia de la dinámica celeste en la terrena.

Muchos artistas han tomado a lo largo de la historia préstamos de otros a los que consideraban sus modelos, caso de Tiziano con su maestro Giorgione, con el que colaboró, pero en estos dos ejemplos estamos ante un auténtico "*collage intelectual*". Puyol ha capturado literalmente fragmentos de la obra del Greco y los ha colocado físicamente en su universo, un universo misterioso y angustioso.

Compone su imaginario incorporando el de su admirado maestro candiota. En el caso de las disecciones que hace de las distintas imágenes que toma para ambas composiciones del *Martirio de san Mauricio*, podemos ver que se comporta igual que Picasso cuando convierte los préstamos de los clásicos en signos propios de sus creaciones:

“Las variaciones que integran sus series serían [...] una especie de juego generador de un nuevo lenguaje plástico, por medio del cual se dota de un nuevo sentido a los motivos artísticos tradicionales, poniéndose así de manifiesto la noción de Picasso acerca del relativismo de la expresión plástica, concepto según el cual nada es constante, sino que cada signo se puede interpretar y reinterpretado una y otra vez para dar lugar a nuevos y diferentes productos.”¹²

En las dos interpretaciones de Toledo, adapta el perfil de la ciudad a sus planteamientos, sin el menor problema, tal como hiciera Picasso con sus *Meninas* porque “para Picasso, lejos de lo que supone para muchos otros artistas, la paráfrasis no significa repetición, sino, por el contrario, la búsqueda y el hallazgo de

¹² Paloma Esteban (2001), *Las grandes series: el artista frente al proceso de creación, en Picasso, en Las grandes series*, Madrid, p. 36.

las últimas e inexploradas consecuencias del modelo que se toma como punto de partida”¹³.

Los esbozos de desnudos los trata como si fueran estudios de movimientos y actitudes, distorsiona las anatomías debido a su huella bizantina y a la influencia que ejerciera sobre su obra el Tintoretto en el canon alargado de las figuras, aunque tampoco sería desdeñable indagar en la hipotética influencia de Alonso de Berruguete (1489-1561), del que si bien es cierto no pudo tener ninguna cercanía física, ya que él cuando llegó a Toledo en 1576 ya había fallecido, si había obras suyas en la ciudad y su fama no se había extinguido. Con él compartiría su imagen basada en la distorsión patética y el alargamiento de las proporciones.

Este tipo de distorsiones sobre los desnudos, lo podemos ver por ejemplo en el de la hornacina de su *Expulsión de los mercaderes del Templo* (1610-1614) de la parroquia madrileña de san Ginés, o en el *Cristo crucificado* (1587-1586) de la colección Zuloaga. Narra una tragedia a través de visiones con cuerpos tensionados como si buscara con ellos un espacio reverberado. En su visión subjetiva expresa todo su temperamento a través de una composición agitada a través de estas formas fluyentes, porque su interés parece estribar en los volúmenes inestables.

Estas obras nos están hablando de un Puyol devoto del cretense, ¿pero de qué *Greco*? Del que a partir de 1580 abandona la perspectiva y la proporción. Desde esa fecha las figuras pierden plasticidad, se vuelven más delgadas y alargadas. La luz adquiere una función simbólica: lo claro y lo oscuro pasan a formar un claro contraste. Tanto los colores como las alargadas anatomías, presentan un fuerte carácter expresivo, que ensaya en su segundo cuadro el *Martirio de San Mauricio* y culmina con el último, el *Laoconte*. Y dentro de este periodo, no del retratista sino del paisajista y de los desnudos flamígeros. Asume sus logros, los interioriza y los recrea en sus visiones, ubicando sus imágenes-ícono en su realidad plástica. Para él, lo mismo que para Ortega la figura del Greco es:

“Prisionera de una intención dinámica; el cuerpo se retuerce, ondea y vibra de la manera que un junco acometido del vendaval. No hay un milímetro de corporeidad que no entre en convulsión. No sólo las manos hacen gestos; el organismo entero es un gesto absoluto... Para el Greco todo se convierte en gesto, en dynamis. Si de una figura pasamos a un grupo, nuestra mirada es sometida a participar en una vertiginosa andanza. Ora es el cuadro una rauda espiral, ora es una elipse o una ese...el Greco persigue sólo movimientos..., es una cima del arte dinámico que, cuanto menos, equivale al arte de lo estático... la nueva sensibilidad aspira a un arte y a una vida que contengan un maravilloso gesto de moverse.”¹⁴

Puyol en sus vistas urbanas, sean estas de Madrid o su entorno más cercano, recuerda al Ignacio Zuloaga en *Vista de Madrid* de la colección del Banco Español de Madrid, a base de manchas cortas y pastosas de color.

Podría entroncarse con el Picasso expresionista del período azul, en el que el maestro refleja la influencia

¹³ Paloma Esteban, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴ José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 130.

del *Greco*. En cualquier caso parece como si Puyol volviera a los inicios, es como si intentara redescubrirse, volviendo a los orígenes, a reencontrarse gracias a la larga sombra del *Greco* sobre las primeras vanguardias de la modernidad. Con estos dos cuadros crea su propia dramaturgia sobre *El Greco*, partiendo de sus propias posibilidades recreadoras, mostrándose tan poliédrico como el candiota-toledano. Con ellas quiere mostrar su vitalidad a partir de las experiencias del último *Greco*, como si nos estuviera hablando claramente de la existencia de su ímpetu creativo en sus últimos años. El sentido de la apropiación sincrética, le sirve de inspiración. Este diálogo con la obra del cretense hay que interpretarlo como un claro signo de su vitalidad y madurez creadora. Desmintiendo la falta de creatividad que se le venía adjudicando.

Es lo que la diferencia de *Vista de Toledo*. La alusión es muy directa, mientras en los desnudos es sugerida.

Pero estos cuadros parecen reflejar algo más, al menos en *Interpretación del Greco* es como si Puyol estuviera plasmando el infierno dantesco, en el que la tétrica Toledo sería la antítesis de la Jerusalén celeste, la Dite del florentino que aparece en el canto VIII:

“Después vino a herir mis oídos un lamento doloroso, por lo cual miré con más atención en torno mío. El buen Maestro –Virgilio- me dijo: -Hijo mío, ya estamos cerca de la ciudad que se llama Dite: sus habitantes son criminales, y su número es grande. -Y yo le respondí: -Ya distingo en el fondo del valle sus torres bermejas, como si salieran de entre llamas. –A lo cual me contestó: -El fuego eterno que interiormente las abrasa, les comunica el rojo color, que ves en ese bajo infierno.

Al fin entramos en los profundos fosos que ciñen aquella desolada tierra: las murallas me parecían de hierro. Llegamos, no sin haber dado antes un gran rodeo, a un sitio en que el barquero –Flegias- nos dijo en alta voz:”Salid, he aquí la entrada”. Vi sobre las puertas más de mil espíritus caídos del cielo como una lluvia, que decían con ira:-¿Quién es ese que sin haber muerto anda por el reino de los muertos? ” (Infierno, Canto VIII).

Dite es la ciudad de Lucifer, identificado con Plutón, el señor del hades, identificado con los Infiernos, y está rodeada por la laguna Estigia. En ella viven los condenados, pero “desde tan lejos que apenas podía distinguirse”.

¿Podría interpretarse como una crítica de su situación personal?

Hay que ir más allá de lo visual. 1973 es un año de crisis en el sistema político implantado por la sublevación de 1936, y tal vez haya que interpretarlo como un cuadro protesta.

Se suele asociar la fase última de cada creador con un proceso de declive en comparación con sus obras tempranas, pero ni en el caso del cretense ni de Picasso y estas dos incursiones de Puyol, estamos ante esta tesitura. Cuando estos artistas se enfrentan con los clásicos, los piensan creando variaciones sorprendentes. En el caso de Puyol, rompe con los significados originales, reinterpreta y yuxtapone, creando un

nuevo paisaje de significaciones: “una especie de juego generador plástico, por medio del cual se dota de un nuevo sentido a los motivos artísticos tradicionales, poniéndose así de manifiesto la noción de Picasso acerca del relativismo de la expresión plástica, concepto según el cual nada es constante, sino que cada signo puede ser interpretado y reinterpretado una y otra vez para dar lugar a nuevos y diferentes productos”¹⁵.

Estas dos obras forman un díptico sobre la inspiración del candiota y suponen un alto en el historicismo que cultiva desde los años 40, es como diría fray Hortensio Félix Paravicino refiriéndose a las obras de su amigo cretense “*extrañezas*”. Regresa aunque sea brevemente a su etapa creativa de los años 20 y 30, en ambas podemos ver una tenue visita al Surrealismo y al Expresionismo, por lo que cabría considerarlas como su testamento pictórico e intelectual.

La fama de un artista póstumo depende del discurrir de la tendencia a la que pertenecía. Su fama persistirá si lo hace su adscripción artística e incluso política, si no el tiempo dará al traste con él y su obra. Sólo la maduración objetiva del pasado, que sólo se puede dar en el futuro, lo rescatará, si hay alguien que pueda penetrar en su recuerdo.

Obras de Ramón Puyol Román en el Museo Municipal de Algeciras, objetos de este estudio:

El Tajo a su paso por Toledo. Carboncillo / papel. 68,5 x 51 cms. ca. 1974. Firmada en el ángulo inferior izquierdo: Puyol litografió. Procedencia: Legado D. Luis Carlos Gutiérrez Alonso.

Interpretación del Greco. Óleo / papel sobre base metálica y tabla. 57,5 x 38 cms. 1974. Leyendas: hoja derecha (ángulo inferior).- Interpretación del Greco; hoja izquierda (ángulo inferior).- Boceto para biombo. Procedencia: Legado D. Luis Carlos Gutiérrez Alonso.

Préstamos utilizados por Puyol en *El Tajo a su paso por Toledo*.

1. Del Greco:

- *Vista de Toledo*. 1595-1610; óleo sobre lienzo; 123 x 108,6 cm.; Nueva York, Museo Metropolitano.
- *Vista y mapa de Toledo*. 1608-1614; óleo sobre lienzo; 132 x 228 cm.; Toledo; Casa Museo del Greco.
- *El Martirio de San Mauricio*. 1580-1582; óleo sobre lienzo, 448 x 301 cm., Monasterio del Escorial.
- *La Visitación*. 1607-1614.

¹⁵ Christian Zervos, (2001), *Picasso: Las Grandes series*, p. 36.

2. De otros:

- *Vista de la ciudad Zaragoza*, Juan Bautista Martínez del Mazo. 1672.

Préstamos utilizados por Puyol en *Interpretación del Greco*.

1. Del Greco:

- *El Martirio de San Mauricio*. 1580-1582; óleo sobre lienzo, 448 x 301 cm., Monasterio del Escorial.
- *El Quinto sello del Apocalipsis*. 1608-1614.
- *Laoconte*. 1610-1614.

2. De otros:

- *Las grandes bañistas*, Paul Cézanne. 1890-1894.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. (1999), *El Greco. Identidad y transformación*. Catálogo. Madrid.
- A.A.V.V. (2001), *Picasso. Las grandes series*. Catálogo. Madrid.
- A.A.V.V. (1981), *Ramón Puyol. Exposición Antológica*. Catálogo. Algeciras.
- BOLUFER VICIOSO, A. (2000), *Tres artistas algecireños en el Museo Municipal: Román, Argelés y Puyol*, Caetaria, 3, Algeciras, 239-252.
- CABANNE, P. (1982), *El siglo de Picasso. Gloria y Soledad*. T. IV. Madrid.
- CÁMARA MUÑOZ, A. (1993) *El Greco*. Col. El arte y sus creadores, 14. Historia 16. Madrid.
- OCAÑA, M^a. T. (1999), *Picasso, paisaje interior y exterior*, Descubrir el Arte nº 9, Barcelona, pp. 30-36.
- ORTEGA y GASSET, J. (1999) *Deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Col. Austral, 13. Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ A. E. (1982), *El Toledo de El Greco*, Revista de Occidente, nº 14, Madrid, pp. 125-130.
- SCHOLZ-HÄNSEL, M. (2007), *El Greco*, Taschen, Madrid.