

CIRIA

expone

70

pinturas

SALAS MUNICIPALES DE ARTE
SAN SEBASTIÁN

2 AL 14 OCTUBRE 1950

INICIAL

Como en ese dibujo, que, a la mina de plomo y a lápices de color, representa la "Vida contemplativa", imaginamos a Javier Ciria en la hora cotidiana de su trabajo, que no tiene sesenta minutos —su primer pulso, casi, es el del alba; su último temblor, invalida el imperio de la acidia, o del demonio meridiano—. En el primer término de todo, erguida, pronunciando agudamente el perfil hecho de concreciones, vemos su cabeza: como un nidal de formas y de colores, de seres. De todo eso que, como un pájaro, se escapa del mundo de la realidad para entrar en el de la plástica, donde habremos de reconocerlo y diferenciarlo llevados de la estética —ciencia sutil y minuciosa, como otra ornitología, que nos explica el misterio de tantas canciones—. Tras su cabeza, entre el arabesco cromático de flora y espesura que tientan sutilezas medievales —con nostalgias del Bosco y del Dante, si en la grafía o sus incitaciones—, residen, ya en el dibujo, las figuras de unos eremitas, no se sabe si entregados al trabajo o a la penitencia: alentados, pues, en ese término más alto en que se confunden y unifican el trance creador y el lustral. Ese y el otro hombre, es Ciria mismo, sumido en su quehacer de cada día, en su doble pasión creadora y liberadora. Ciria, hombre y pintor, tentando la dual y anhelada catarsis de su plenitud emotiva y estética. Ciria, contemplándose a sí mismo desde su perfil aguzado, en la necesaria y grande soledad del que quiere tenerlo todo; del que, como el Príncipe, de la Empresa fajardiana, se acoge a un solo signo: o estrella o ceniza. Emblema entreverado de ambición y humildad, en el que no cabe, ¡oh, no, pecado de soberbia. Sí, venturosamente, estímulo de orgullo.

Por cuanto selva el paisaje que le circunda, cuatro ramas sustentadoras; por cuanto nidal su frente, cuatro acordes —del pájaro, cantar se infiere—; por cuanto hombre, cuatro vertientes emotivas; por cuanto pintor, cuatro expresiones plásticas; por cuanto artista, cuatro mundos conceptuales —y eso se va, en substancia—, se advierten en la obra de Javier Ciria. Trébol, el resuelto de esos cosmos satélites en la órbita de su inteligencia, que se ha ido hojando a lo largo de veinte años en el jardín de sus horas, entre el alborar auripálido como un rubor y el encendido centro cotidiano que transporta a la sangre sobre el viaducto de los brazos rendidos. No de lo vegetal, empero, bajo dominio desalmado, y sí aparentándose en suerte de tetralogía sometida a lo humano, poderosamente patética, con las raíces entrañadas en la tierra más honda de las emociones esenciales: allí donde lo trágico es, por igual, venero de accidentes que de trascendencias. Señalándose así, nueva vez, en Ciria ahora, la reducción de lo universal al individuo: la fundación del hombre, y la conciencia de su dolor, en el Jardín del primer día. En esa nostalgia creadora, que, como un Paraíso Perdido, cada hombre lleva dentro, para levantarse a encontrarlo.

Cada rama, acorde, vertiente o lo que se quiera, de esa tetralogía, obedece, en principio, al dictado de un tiempo interior, menos riguroso, claro, que el tiempo físico, o aun entreverado en él, pero que se acoge a lo temporal-cronológico en lo que respecta a las generalidades de su devenir y de las respectivas sucesiones. Con todo, y eso importa mucho, la que, a efectos de esa tetralogía sistematizadora, consideramos primera expresión plástica de Ciria, comienza en 1931, y sigue, al través de varias peripecias, o de los restantes estadios, hasta 1950, en que enlaza con algunas de sus obras más poderosamente personales.

"Senos", tabla firmada en la antedicha fecha fundacional, no obedece sólo a lo que, en cierta manera, podría considerarse suerte gratuita de una inspiración exclusivamente formal, ni a la coincidencia de una circunstancia ambiente —la senología, de Ramón, apuntando a lo teórico, desde la vanguardia modernista, con disparos de greguerías—, para obligarse, contra lo que entonces pudo parecer —y aun ahora, a algunos— a la profundidad de un concepto rector. Véanse esos "Senos 1950", pintados al cabo de los años suficientes para que la motivación sensual, el ejercicio y gozo de lo puramente plástico —de la materia inspiradora y creadora según se trate del modelo o del procedimiento—, se haya olvidado en los pasadizos de la sensibilidad, así como para que la posible urgencia de lo ambiental entonces contemporáneo se haya arrinconado en las antecámaras de la memoria vigente. Pero véanse, sobre todo, las "Formas animales" y las "Formas vegetales" —ambas de 1932—, o "Floreal", del mismo año, en el que, a la luminosidad cromática orientalizante, y aun a la precisión del trazo, del mismo signo, se asoma, con actitud de dominio, la conformación formal que llamaremos senológica, o a base de curvas adiestradas y dirigidas a todas las posibilidades de lo objetivo jugando con el rombo, la circunferencia o la elipse —así en un seno feminil—, en representación de unos volúmenes sin estructura interior, sin tirazón de nervios ni calidez de arterias, sin retemblar de pulso, con la consistencia escurridiza y reptante y con la sangre delgada y tibia —fría, casi— de algunos animales submarinos: de los senos, siempre. Con cuyo ver, pasando por las masas, en verdes, de "El riachuelo" —1950—, llegamos a esas "Formas blandas", expuestas en el matritense Salón de Otoño, de hogaño —y no, por esto, aquí—,

pintadas no más que la última primavera, con las que llega, absolutamente, el imperio de lo senológico. Y llega a través de la representación de unas formalidades naturales —animales, exactamente, de ese reino fabuloso escondido en la mar profunda, que Ciria conoció primero con ojos de naturalista—. Por lo que, pese a lo aparential, no es Ciria, en esto, un pintor abstracto, ni surrealista, ni de cualquiera otra tendencia de las llamadas de avanzada, sino, contrariamente, un pintor de ahora acogido a la más pura línea del realismo español. Lo que sucede, sencillamente, es que Ciria, esta vez, ha variado los objetos de la realidad ofrecida a sus ojos y a sus pinceles. Nada más, que ya es suficiente. El transformismo más demolidor —y creador, en su envés positivo—, será, siempre, el cambio de una realidad por otra: no el de una realidad por un fantasma.

Esa afirmación en lo real, por demás, profundamente sentida y realizada, sirve a Ciria para rebasar el peligro cernido sobre él —como sobre tantos— en los momentos cruciales de su formación pictórica: el decorativismo. No olvidemos que los años veinte, y aun alguno de sus sucesores, son el gran momento de las revistas ilustradas "a todo color", en las que no faltan los inefables versos con anécdota ni su correspondiente cromógeno no menos anecdótico, y que unas y otros son contemporáneos de la moda de la falda por debajo del talle, sintomática de un estado de cosas —o de gustos— gloriosamente proscrito. Es el modernismo —así se le llamaba ya entonces—, que comenzó por la arquitectura y la decoración de interiores y que concluyó, no sin empalago y hartazgo, por invadir todos los terrenos del arte. Malos años para pintar, entonces, y más en ciertas zonas sin frecuencia en el disfrute de contactos universales. Pero Ciria consigue anular el maleficio ambiente. Algo se colige de esa lucha, en alguna de sus obras de entonces que llegan hasta aquí. Los mismos "Senos", fundacionales de otro modo opuesto, con plena vigencia estética, seguramente conocieron un instante la posibilidad de naufragar en la facilidad de lo anecdótico, de lo ilustrativo. Luego, esas "Garzas reales", fechadas en 1948, nos dicen algo, también, de la importancia de aquella lucha primera satisfactoriamente concluida: que pudo dar al traste con ese Ciria auténtico que hoy se nos manifiesta, de no agarrarse él a su entrañable realismo, aprestando las armas de la estricta realidad, primero, a la lucha frontal con lo decorativo; luego, ya suya la victoria, a la conciliación con ello. Tal cual hace, ni más ni menos, el guerrero de raza, a quien sólo vencer no importa extremadamente. Se trata, en su concepto, tras la victoria y la conquista, de conciliar, de convivir.

A eso van sus pinceles —y previamente, claro, la idea de ellos rectora—, ya en su aludido lienzo "Floreal", con dieciocho años entre sus clavijas, en el no tan lejano "Alas" —1943—, y en los casi inmediatos "Peces", "Colibríes" y "Pájaro carpintero", de 1948, con los que entramos —o estamos, mejor— en la segunda de las cuatro expresiones plásticas de Ciria. Que, si, respecto al primero se adujo orientalismo, nos es válida y necesaria esta referencia en lo que concierne a los posteriores. Por manes de lo oriental, entendido sin humillación de servidumbre, y en alianza con su ancestralidad ibérica nutrida del más puro realismo, logra Ciria la conciliación de lo decorativo —que en él, por contingencias de tiempo y de ambiente, fué tentación reptante luego solidificada; estatificada, o convertida en sustrato sin plenitud de voz ni de vigencia—, con lo rigurosamente plástico: con la pintura, en fin, que se nutre y goza en ser materia. Y eso porque lo oriental, en arte, se une a lo ibérico por el mismo vértice: la realidad. Luego, que sobre lo oriental —chino o japonés—, vibre un temblor alado de gracia, de superficialidad, en andas casi siempre de un cromatismo claro, amable, en casi nada contrarresta la autenticidad de esa unión. Descartando que la principal motivación decorativa de esas artes exóticas, estriba en su temática: pájaros, flores, etc., y, al lado de ella, en sus procedimientos, más que en la lente de visión del modelo. Contrariamente, pues, a lo que sucedía bajo el imperio del decorativismo novecentista, para el cual todos los objetos servían a su finalidad, tras someterlos a la deformación de una mirada gratuita. De este modo, cuando lo decorativo le dicta a Ciria su media voz, más que indicarle el enfoque del ver o el medio del hacer, le indica el modelo a elegir: que será flor o será pájaro, como hemos visto. Con cuya elección varía aparentialmente el sentido de la obra, más que por el procedimiento que a ella se disponga —el mismo, uno u otro de los habituales, para esos temas que para cualquier otro—, o que por el trance y ángulo emotivo con que se apreste a visionarla. Que el procedimiento es sobrio, denso, empastado; y su punto de vista es objetivo, enraizado en miles de años de encararse a las cosas, sin elusiones, para dar a la doble realidad de su forma y su esencia nuevo temblor, más largo.

Pero no ha de ser en una temática amable, y por ende en una modalidad pictórica más o menos decorativa, que encuentre Ciria la vertiente oportuna a la expresión de sus más hondas vivencias, de sus más originales conceptos. El patetismo a él implícito, antes aludido, el trasfondo de trágica fatalidad que le vertebraba ya en su constitución humana, en su alentar psíquico, le exigen, toda vez, un orden superior de objetos, en los que trascender plenamente lo

que es y vale como ser viviente y pensante. Así, nos encontramos con esos dos ángulos de su tetralogía conceptual, con esos dos acordes de su canción estética, que más pesan en su dimensión plástica. Primera de estas modalidades —aun en el tiempo, pese a la coincidencia temporal de ambas durante las primeras etapas—, es la que podría denominarse, un tanto ampliamente, de las "culturas naturales"; segunda, la acogida al signo de la Roma clásica, y, por extensión, al fenómeno cultural, civilizador y ambiental mediterráneo, cuya virtud de eternidad halla otro cauce en las obras de Ciria más recientes.

"La viuda", "Nocturno", "Mujer orando", "Mujer sentada" y "Las piedras antiguas", significan, en 1948, las primeras manifestaciones del indigenismo de Ciria, originado, como toda tendencia estética, de un plano conceptual previo, que esta vez, ahinca su raíz en la autenticidad de una postura vital sincera. Sus varios "Antilopes", sus "Jirafas", ambos "Mercadillos", "La aguada" y "El santuario", jalanan, en 1949, las nuevas etapas cumplidas hacia el mismo Norte. Finalmente, "Boceto andino", "El toro ibérico" y "La piel de toro", señalan, hogaño, el rumbo de este su caminar, que se nos aparece tentando ya la plenitud del círculo.

Del mismo modo que las "Formas blandas" han surgido de la secreta vocación de naturalista que Ciria alterna con su diaria función pictórica, "el indigenismo", como tendencia resuelta en esta cotidianidad, se debe por igual a su pasión antropológica, sentida con la pureza de un romántico, que a ese trasfondo de fidelidad en lo mágico que le sacude y repta cada cinco minutos de su alentar. "Enamorado del primer día", podríamos rebautizar a Javier Ciria, acogiéndonos a la oportunidad, que se celebra a intermitencias, con ritmo de constante, de una de esas bogas en conocer a los hombres por una definición equivalente al patronímico. Su celo y culto de las culturas naturales, de los primeros pasos, sobre cualquier trozo de tierra, de una sociedad humana autónoma; su docilidad sensitiva a las urgencias sobretelúricas, fatales, de las que se siente inmanente, sobrecogido de pánicos milenarios; su acercamiento a todo lo que equivalga, con la consiguiente reducción, al primer Día del Hombre en la Tierra, le hacen acreedor de aquel posible apelativo. Este Primer Día, Ciria lo centra —llevado de quien sabe cuál ancestralidad hispánica— en las culturas aborígenes centro y sur americanas, cuando referido directamente a lo humano. Véanse sus mercadillos o sus mujeres que descansan o rezan; véase ese santuario encaramado en la antipara de un desfiladero patético, o ese "Nocturno 1948", que, como el "Boceto andino", alude directamente a la substancia trágica y mágica de las civilizaciones precolombianas, aún latentes; o véase esa viudez, representada en una atmósfera litúrgica de impresionante gravedad; o esa pareja de aguadores que parecen el Adán y Eva de una tierra inédita el día del primer alborar (la americana, pues, más fácilmente). Si lo animal se interfiere, o avasalla provisionalmente otra posible protagonización, el Africa Central entrará en el juego del binomio concepto-plástica. Será, entonces, la vez de esos antilopes, galopando o abrevándose de silencios sobre un espaldar de montañas andinas. O será la vez de esas jirafas, que parecen encontrar su luz en llanuras más altas y desoladas que las extendidas bajo la insolencia forestal de Kenia, así las altiplanicies que hoy son de Cuzco o Bogotá. Angulo propiamente hispánico de esa reconstrucción ideal de las culturas naturales y de sus fuerzas y ascendencias mágicas, lo representan dos lienzos: "La piel de toro" y "El toro ibérico", ambos en el final, hasta ahora, de esa modalidad, y, los dos a una, de inmediata significación.

Cuatro palabras, sólo, para la última hoja de aquel trébol simbólico del comenzar. Que los manes de Roma y los de Javier Ciria nos perdonen la brevedad, obligada al espacio; sin que le sea ajena la posibilidad de hablar más extensamente, en ocasión que creemos no muy distante. Con "Mediterráneo", lienzo de 1944, entra ya Roma en la pintura de Ciria. Sigue, luego, en "Centaurio" y "El baño", de 1948, y en "La ofrenda", "El rapto" y "Boceto clásico", del año actual. Pero todo esto no son más que etapas previas de ese decálogo de la romanidad por que valdrán las diez grandes tablas de la "Cataluña romana", de las cuales una ya está realizada, estándolo las otras, aún, en el calor de las horas entrañables. Llegada la vez de su conclusión, esperamos decir cuanto aquí no se dice de esa modalidad de Ciria, a la que él se aboca con toda su pasión, su inteligencia y su ejecutoria pictóricas. Sumido otra vez en ser ese Ciria que imaginamos al comenzar, con algo de eremita y de mago: de taumaturgo, pues, anidando en su frente los pájaros —y las canciones— de la más dulce locura.

Y quede para entonces, también, el hablar de tantas y tantas cosas que aquí no cupieron: del cómo de sus pinceles, tras el porqué; de la manera de su dibujo, en sí o en no del arabesco; de la composición, sus fueros y sus exigencias. De todo eso, en fin, esencialmente plástico, de materia, diríamos, que tanto importa en cualquier pintor. Y que él no olvida, ni quisiera, en esa obra sincera, honrada, valiente y conseguida, que ahora nos ofrece, frente al mar.

RAMON EUGENIO DE GOICOECHEA

Barcelona, 19 de septiembre de 1950.

CATÁLOGO

1.—Senos	Oleo tabla	1931
2.—Formas animales	Oleo cartón.	1931
3.—Boceto aceite linaza	Oleo tabla.	1931
4.—Cabeza en plata	Oleo tabla.	1931
5.—Lluvia (boceto)	Oleo cartón.	1931
6.—Cabeza de vasco	Oleo tabla.	1931
7.—Boceto	Guache	1932
8.—Formas vegetales	Oleo lienzo.	1932
9.—Floreoal	Oleo lienzo.	1932
10.—Cierzo	Oleo lienzo.	1932
11.—Cabeza de mujer	Oleo lienzo.	1932
12.—Vida contemplativa	Dibujo lápices.	1932
13.—Leda	Oleo lienzo.	1932
14.—Cactus	Oleo madera	1933
15.—Cuatro dibujos	Tinta china.	1931-2-3
16.—Caballería mora	Oleo tabla.	1938
17.—Boceto marina	Oleo tabla.	1938
18.—Dos bocetos abstractos	Oleo tabla.	1940
19.—Primavera, 1942	Oleo tabla.	1942
20.—Alas	Oleo lienzo.	1943
21.—Océano	Oleo lienzo.	1944
22.—Contraluz	Oleo cartón.	1943
23.—Mediterráneo	Oleo lienzo.	1944
24.—Peces.	Oleo lienzo.	1948
25.—Colibrís	Oleo lienzo.	1948
26.—Garzas reales	Oleo tabla.	1948
27.—Cabello en paisaje.	Oleo tabla.	1948
28.—Cabeza de mujer	Oleo tabla.	1948
29.—Pájaro carpintero	Oleo cartón.	1948
30.—Centauro.	Oleo cartón.	1948
31.—Nocturno	Oleo lienzo.	1948
32.—La viuda,	Oleo lienzo.	1948
33.—El baño	Oleo lienzo.	1948

34.—Boceto de mujer orando	Oleo cartón.	1948
35.—Boceto de mujer sentada.	Oleo cartón.	1948
36.—Las piedras antiguas	Oleo lienzo.	1948
37.—Antílopes	Oleo lienzo.	1949
38.—Las raíces	Oleo lienzo.	1949
39.—La puente	Oleo tabla.	1049
40.—La aguada	Oleo lienzo.	1949
41.—Antílope saltando	Oleo cartón.	1949
42.—Mercadillo A	Oleo tabla.	1949.
43.—Mercadillo B	Oleo tabla.	1949
44.—Los sauces	Oleo lienzo.	1949
45.—Jirafas	Oleo lienzo.	1949
46.—El santuario	Oleo lienzo.	1949
47.—El jardín	Oleo lienzo	1949
48.—Retrato de niña	Oleo lienzo	1949
49.—Optica	Oleo tabla.	1949
50.—Otoño.	Guache	1949
51.—Invierno	Guache.	1949
52.—Verano	Guache.	1949
53.—Primavera, 1950	Oleo tabla.	1950
54.—Boceto andino	Oleo tabla.	1950
55.—La ofrenda	Dibujo.	1950
56.—El despertar.	Oleo cartón	1950
57.—Dibujo	Tinta, lápiz, acuarela.	1950
58.—Dibujo	Tinta, lápiz, acuarela.	1950
59.—El rapto	Oleo lienzo.	1950
60.—La piel de toro	Oleo lienzo.	1950
61.—Cabeza de mujer	Oleo papel.	1950
62.—El deseo	Oleo tabla	1950
63.—Colonial, 1800	Oleo lienzo.	1950
64.—Lluvia	Oleo tabla.	1950
65.—Boceto marino	Oleo lienzo.	1950
66.—Senos, 1950	Oleo lienzo.	1950
67.—Boceto clásico	Oleo tabla.	1950
68.—El riachuelo	Oleo lienzo.	1950
69.—El toro ibérico	Oleo lienzo.	1950
70.—Composición	Oleo tabla	1950