

Rodrigo Muñoz Avia

La casa de los pintores



Rodrigo
Muñoz Avia
La casa de los pintores

ALEAGUARA


SÍGUENOS EN
megustaleer



@Alfaguara



@Alfaguara_es



@editorial_alfaguara

| Penguin
| Random House
| Grupo Editorial |

Proyecto realizado con la Ayuda Fundación BBVA a Investigadores y Creadores Culturales 2016.

Hay padres que son algo más que padres. Los míos eran cariñosos, cálidos, cercanos y protectores. Eran, en definitiva, padres, y como tales mis hermanos y yo los queríamos. Pero a esa realidad sencilla la acompañaba la certeza cada vez más intensa de que además de padres eran, desde mi percepción infantil, *importantes*, gozaban de reconocimiento como pintores y despertaban admiración incluso más allá del mundo del arte. Esta era una sensación sobrevenida que no surgía directamente de nuestro trato con ellos ni de nuestra intimidad familiar. La conciencia de que ellos eran *importantes*, de que eran *grandes* (una expresión que oigo mucho últimamente: «Qué *grandes* eran tus padres»), se presentó ante mí como una experiencia vicaria. Eran los demás los que veían a mis padres así, y yo me aboné a tal visión. Primero la creí, luego la asimilé, luego la alimenté. Y desde que era muy pequeño ya no fui nunca capaz de desligar a mi padre o a mi madre de esa aura que los hacía especiales y que, en cierto modo, creía yo, también me hacía especial a mí.

Por eso empecé muy pronto a ser el «hijo de», una marca tan arraigada que cambiarla sería cambiar mi personalidad por completo. Además, a medida que fui creciendo me fui haciendo más permeable al relato de éxito y de prestigio que acompañaba a mis padres y su figura se agigantó todavía más en mi conciencia. Y no solo eso. Un día murieron, y todos sabemos que la muerte otorga un sentido global a los relatos, los cierra, los acerca a la leyenda e introduce matices de épica por doquier. Cuando mueren los cuerpos existe el riesgo de crear mitos. O quizá no sea un riesgo, sino una necesidad, un destino natural de nuestras vidas, caracterizadas por la búsqueda de sentido. Estos mitos ayudan a soportar la ausencia en los entornos familiares. Conviven con nosotros, en otro nivel de realidad, sí, pero con un ascendiente y una fuerza increíbles. Y esto se acrecienta aún más cuando los que mueren dejan un legado artístico, sus cuadros, verdaderos intermediarios entre nuestro mundo y el suyo, apóstoles encargados de afianzar su relato día a día en las salas de

exposiciones y en las paredes de nuestras casas.

Desde que murió nuestro padre en 1998 y después nuestra madre en 2011, mis hermanos y yo nos hemos esforzado por cuidar su legado. Hemos difundido sus nombres en la medida de nuestras posibilidades. Hemos organizado exposiciones y alentado publicaciones sobre su obra. Hemos promovido concursos, libros, calles con su nombre, homenajes, conciertos, documentales o páginas de internet en su memoria. Personalmente me he convertido en un experto en la pintura de Lucio Muñoz y Amalia Avia. Los textos que he ido escribiendo sobre ellos me han hecho profundizar en su obra, en su biografía y en pilas y pilas de documentación acumuladas durante décadas. He convivido mucho con los cuadros, primero seleccionándolos y luego colgándolos en exposiciones. Me he impregnado tanto de las vicisitudes de cada uno de ellos, de sus orígenes, carencias y virtudes, que interpreto sus éxitos como si fueran míos. Los elogios a la pintura de mi padre o de mi madre me satisfacen tanto como los que reciben mis libros. O más, porque el amor produce emoción, y la vanidad no. A veces, de hecho, he llegado a confundir fugazmente la identidad de mis padres con la mía y he explicado sus cuadros como si fuera yo mismo quien los hubiera pintado.

Por fin he decidido escribir un libro sobre mi vida con ellos, fijar el relato, el relato más humano que solo conocimos los que estuvimos más cerca de Amalia y Lucio, y el relato igualmente humano de cómo el peso de sus figuras pudo condicionar nuestras vidas, o la mía al menos. Escribir, sacar, hurgar en la memoria, y, quién sabe, quizás también soltar lastre, echarse a un lado y decir: «Ahí queda, ya está». Escribir sobre las cosas que a uno le han ocurrido es una manera de fijar, de afianzar, pero a la vez de desvincularse de lo escrito, de arrancarlo de uno mismo, de *resolverlo*. Como si el «hijo de» escribiera un libro para dejar de ser el «hijo de». Como poner el aura en negro sobre blanco, y verla al fin con distancia.

¿Es el caso?

1. ¿A quién quieres más, a tu padre o a tu madre?

¿Por dónde empezar? Por ejemplo, por las manos, las manos de mi padre. Para mí, para el niño que yo fui y crecí con él, sus manos fueron siempre la puerta de entrada a su mundo. Eran unas manos fuertes, con dedos y uñas anchas, especialmente la del pulgar. Desde mi percepción infantil eran enormes, aunque lo que más me atraía era la carnosidad, el almohadillado de las palmas y de las yemas. Uno de mis recuerdos más tempranos, quizá el primero, es el de mi padre jugando al cucutrás conmigo en el ascensor de la casa en que vivíamos, en la avenida de Filipinas, en Madrid.

Su comunicación con nosotros, entonces y también mucho después, solía comenzar por las manos, y a veces terminaba ahí. Te cruzabas con él por el pasillo y ya antes de llegar a tu lado iba chasqueando los dedos, alternando una mano y otra, en una cadencia que coincidía con el movimiento de las piernas al andar. Al encontrarse contigo inventaba un giro de muñeca y un movimiento furtivo de la mano que no estabas mirando, y sin darte cuenta notabas unos dedos aterrizando en algún recoveco de tu cuerpo, para pellizcarte o hacerte cosquillas.

—¿Qué pasa, golfo? —te decía, y la expresión no podía ser más adecuada, porque él mismo, en sus maneras sueltas, tenía algo de golfo, una cierta picardía que curiosamente convivía con la otra faceta de su personalidad, la de su voz y su mirada serenas y profundas.

Pero no siempre llegaba la voz, ni siquiera la mirada. Cuando te sentabas a su lado en el coche, con la anchura de su mano, pillándote siempre por sorpresa, te pinzaba justo encima de la rodilla, en ese lugar tonto que convertía tu cuerpo en un calambre y la realidad en una extensión de él mismo, del juego y de la sorpresa, pero también del calor y la seguridad con que lo llenaba todo. A mi madre también se lo hacía siempre, pero a ella no solía divertirla: le encantaba reírse, pero odiaba las cosquillas.

Había algo de prestidigitador en las manos de mi padre, en los chorros que

surgían de sus puños al cerrarse en la piscina, en la riqueza tímbrica de las percusiones que sabía hacer con los dedos, o en la caja de resonancia en que se convertían sus palmas cuando aplaudía y que hacía de su aplauso, entendía yo, un reconocimiento de una índole superior a cualquier otro. Un día, en la galería Juana Mordó, a falta de sacacorchos, intentó abrir una botella de vino con unas tijeras. Algo salió mal y acabó en la casa de socorro con la mano envuelta en una toalla llena de sangre. ¿Qué había pasado?, me preguntaba yo en los días siguientes al verle el aparatoso vendaje blanco. ¿Qué había fallado? No eran los padres los que tenían ese tipo de accidentes ni los que llevaban el brazo en cabestrillo. Se suponía que sus actuaciones estaban presididas por la sensatez y la precisión. Como yo no estaba preparado para que mi padre me diera pena, lo único que pude sentir fue desconcierto.

Puedo imaginar lo que sintió él: frustración, sensación de atrofia. Porque además de lo dicho sus manos eran, ante todo, su herramienta de trabajo, los portavoces de mi padre durante las muchas horas que pasaba en el estudio. Mis hermanos y yo le vimos mil veces mezclar temple con cola de conejo, desnudar un alistonado con la azuela, lijar manualmente el fondo de un cuadro, chascar una varilla con los dedos y encolar los trozos con un pincel fino. Había algo de lúdico en todo aquello, un placer casi infantil en mancharse las manos, en ese proceso tan esencialmente humano que es manipular la materia, como si solo con las manos pudiera apreciarse nuestro poder de transformación del mundo, como si solo con ellas se notara que la pintura es libertad. La pulsión plástica que hay en toda la obra de mi padre, su atracción indudable por lo material, es la del lenguaje no verbal de sus manos.

Mi padre contaba a veces que a los catorce o quince años no tenía muy claro si acabaría dedicándose a la pintura, a la poesía o a la música, porque las tres le atraían, y que si al final se decidió por la pintura fue porque esta le pareció menos difícil de tolerar por parte de su padre. Pero esto cuesta aceptarlo. ¿Qué habría hecho con las manos de haber sido poeta o músico?

Había que verle en el estudio para entender hasta qué punto era un artista plástico.



La mano de mi padre con el bruñidor de grabado.

Si la puerta de entrada al mundo de mi padre eran sus manos, ¿cuál era la puerta de entrada al mundo de mi madre? No la había, por la sencilla razón de que para mí ella era el mundo, estaba ahí y yo ya formaba parte de ese mundo sin necesidad de tener que entrar en él. No tenía su propia esfera, como mi padre, sino que vivía abierta hacia nosotros, nos contagiaba su alegría, su manera de entender las cosas y también sus manías. No hacían falta ritos para llegar a ella, porque generalmente ya estabas con ella. Y cuando no era así y te la reencontrabas en cualquier circunstancia, su ciclón incontinente de amor te arrebatava y hacía todo el trabajo. En la cocina, en el pasillo, en su dormitorio, los encuentros con ella tenían un sello inconfundible que se mantuvo hasta nuestra adolescencia, y también después.

—¡¡¡Pucciiiiiiiiiiiiiiiiini!!! —raras veces te llamaba por tu propio nombre, sus gritos eran desbocados—. ¡¡¡Pucciiiiiiiiiiiiini de Badajoz!!!

Yo sonreía, ligeramente avergonzado, y comenzaba a activar mis defensas. Lo que hacía era encogerme un poco, como quien no lleva paraguas en un chaparrón, e intentar pasar deprisa a su lado.

—¡Puccini!, ¡guapo!, ¡preciosidad!, ¡déjame que te dé un beso, anda, déjame que te achuche!

Conseguía escabullirme.

—¿Por qué tendré unos hijos tan antipáticos? —decía entonces, frustrada, pero cuando ya me estaba alejando por el pasillo sus manifestaciones de amor se disparaban de nuevo, cada vez más deprisa—: ¡Tesoro!, ¡cielo!, ¡rico!, ¡¡más que rico!!, ¡¡que eres un sol!!, ¡¡¡cuánto te quiero!!!

A veces recurría al humor e incluso a las argucias.

—Te doy un duro si me dejas darte un beso —decía.

Si aceptabas, estabas perdido. La ráfaga de besos era interminable, y mi madre utilizaba toda su fuerza para no dejarte escapar. La liberación llegaba en el momento en que ella misma, ante su comportamiento desmesurado, se dejaba derrotar por la risa. Era entonces cuando demostraba que era una persona sensata, cosa que reconfortaba bastante.

Es significativo que uno de los primeros recuerdos que tengo de mi padre sea el del puente que sus manos tendían entre los dos al jugar al cucutrás, y uno de los primeros recuerdos de mi madre sea el de una separación. No fui al colegio hasta los cuatro años (lo que para mi madre era prontísimo), y la única imagen que me quedó de entonces es la de nuestra primera despedida en la avenida de Filipinas, donde el autobús escolar nos recogía a mí y a mis tres hermanos mayores. Es una imagen borrosa, una vaga sensación. Mentiría si dijera que la recuerdo llorando o dándome un beso con un gesto de tristeza, aunque es probable que fuera así. Simplemente tengo la imagen de estar los cuatro con el uniforme esperando en la calle y sabiendo que mi madre se iba a volver sola a casa. Un recuerdo teñido, más que de tristeza, de extrañeza, de desamparo. Era el ingreso en un mundo que no estaba bañado por el cariño y la mirada de mi madre, sino que tenía sus propias reglas, sus propios límites; un mundo carente de jerarquías y que mi memoria imagina (recordar se parece mucho a imaginar) limpio, frío y azul.

Mi madre no soportaba las separaciones. Lloraba cuando alguno de nosotros se iba de viaje, aunque fuera un fin de semana. El día en que a los doce años mi hermano Nicolás se marchó por un mes a Inglaterra, el desconsuelo de ella fue tan grande que yo, con siete años, me convencí de que

aquella era una de las peores desgracias que podían ocurrirle a una madre. Celebraba las vacaciones escolares y lamentaba el comienzo de curso. Los anuncios de la vuelta al cole la irritaban profundamente y le amargaban la mitad del verano.

Su campo gravitatorio estaba hecho de amor y simpatía, más que de poder o necesidad de dominio, pero habíamos crecido bajo su influjo y todo lo que fuera salir de él, al menos para mí, generaba extrañeza e incomodidad, incluso culpa, sobre todo porque mi madre convertía cualquier trance de esa naturaleza en una terrible ruptura, un desgarró vivido con dramatismo.



Mi madre con nosotros cuatro en Torrelodones.

Yo estaba muy unido a mi madre y pasaba mucho tiempo con ella. El hecho de ser el pequeño y estar descolgado casi cuatro años de mis tres hermanos mayores pudo influir en esto, pero entiendo que no fue el único motivo. Jugué mucho con mis hermanos, sobre todo con Diego, con quien compartía habitación, pero casi siempre estaba dispuesto a sumarme a los planes de mi

madre. Pasábamos tanto tiempo juntos que llegué a pensar que este era el motivo del parecido con ella que la gente me atribuía. Decían que en mis hermanos era más fácil encontrar rasgos de mi padre, pero que yo era una réplica exacta de mi madre. Además, era zurdo, como ella, y había nacido en abril, también como ella.

Mi madre salía mucho, le gustaba la calle, adoraba Madrid, y era feliz si nosotros la acompañábamos. Casi todos los recuerdos que tengo de ella en mis primeros seis años la sitúan fuera de casa. Recuerdo, por ejemplo, estar juntos en el mercado y que alguno de los tenderos estirara la mano por encima del mostrador:

—Toma, guapa, este caramelo es para ti.

Fue una escena recurrente a lo largo de mi infancia. A mi madre, que siempre fue nuestra peluquera, y también de mi padre, le gustaba que lleváramos el pelo largo, pero esto en los primeros años setenta seguía generando malentendidos. Yo odiaba que me llamaran niña, pero consideraba que toda la culpa del equívoco era de los tenderos y de su ignorancia. Porque mi pelo de *beatle* era una marca que nos ponía mi madre y, a pesar de lo que me hacía sufrir, me sentía orgulloso de ella. Estaba tan impregnado de su punto de vista que habría podido defender ante cualquiera sus argumentos estéticos e ideológicos sobre el tema. Pero no lo hacía, claro. Me decían: «¡Mira qué guapa la niña!», y yo me ponía colorado y esperaba a que ella aclarara que era un niño.

Íbamos de un sitio a otro con el coche. Media infancia la pasé en el asiento de atrás mientras mi madre conducía. Miraba por la ventanilla y era feliz. Recuerdo especialmente una tarde de invierno en que volvíamos a casa desde algún lado. Ya era de noche, y yo observaba los letreros de las tiendas. Hacía tiempo que me entretenía con eso, pero esa tarde dije en alto:

—Pa-na-de-rí-a.

Mi madre se giró, y cuando entendió lo que estaba pasando dio uno de sus alaridos de júbilo.

—¡Dime que no has aprendido a leer! ¡Dime que es mentira! ¡Tú no tienes que aprender nunca a leer!

Su entusiasmo sincero, su alegría por nuestro bien, su amor indisimulado nos transmitía seguridad y cimentaba nuestra autoestima. Pero un segundo mensaje nos calaba al mismo tiempo por debajo, porque mi madre fue siempre incapaz de no verbalizar su resistencia a que creciéramos, ya que entendía que

crecer era una forma de alejarnos de ella.

Íbamos a la compra, a los grandes almacenes, a hacer recados o a merendar tortitas con nata. Durante el mes que duraban sus exposiciones en la galería Biosca, mi madre acudía casi a diario a pasar la tarde allí. Y yo con ella. Eduardo Raboso, por entonces director de ventas de la galería, nos veía entrar cada tarde y con un desparpajo muy suyo decía:

—Aquí llega *recluta con niño*.

Aludía a una película de la posguerra española en la que un soldado va acompañado por un niño a todas partes. El niño era yo. Bueno, el niño o la niña; a primera vista eso nunca estaba del todo claro.

En una entrada de mi diario, el único que he escrito en mi vida, y que tan solo abarca cuarenta días de la primavera de 1975, escribí:

He estado leyendo a mi madre el libro de los ciento un dálmatas y me queda muchísimo para terminarle de leer el libro de ciento un dálmatas.

Tenía siete años y me gustaba pasar la tarde en su estudio leyendo en voz alta, sentado detrás de su silla mientras ella pintaba. A *101 dálmatas* le sucedieron los cuentos de Celia, aunque a mí no me divertían tanto como a mi madre, que conservaba desde la infancia una veneración casi enfermiza por Elena Fortún y sus personajes.

En aquel momento el estudio de mi madre estaba ya en el sótano del chalet al que nos habíamos ido a vivir en 1974, en la calle Ronda de la Avutarda. Al llegar del colegio me bajaba con ella a hacer los deberes o continuar la lectura. Años después, cuando mi madre, tras una caída, sufrió el aplastamiento de una vértebra y tuvo que pasar mucho tiempo en la cama, hice lo mismo en su dormitorio, en la gran mesa alargada que había junto al radiador.

No solo leía o hacía las tareas en su estudio. También tuve mi época de pintor. Nunca me había atraído demasiado aquello, pero por entonces estaba tan unido a mi madre que intentaba imitar las artes de su pintura. Hacía, literalmente, pequeños *amaliaavias*, repetía algunos de sus cuadros en un formato mucho menor y partiendo de las mismas fotos que a ella le habían servido de modelo. Ella me ayudaba y me explicaba todo el proceso. Me

encantaba mezclar el óleo con el aguarrás. Me encantaba hacer las ramas desnudas de los árboles con largas pinceladas curvas, tal como hacía ella. Pero lo que más me gustaba era la manera de conseguir texturas muy reales en el muro de una fachada: hacíamos en bruto algunas manchas con el pincel y luego pegábamos un papel de periódico. Al despegarlo, el milagro estaba ahí. Por el contrario, odiaba tener que trazar líneas rectas con el pincel. La regla se manchaba, el óleo se metía por debajo, la línea resultaba tener en cada sitio un grosor. Mi madre tampoco le tenía mucho cariño a esa parte del proceso. Al final de su trayectoria se quejaba de llevar toda la vida pintando cierres, esos cierres metálicos de los comercios cuya pintura consistía en una sucesión larguísima de líneas horizontales. «Estoy harta de pintar *semperes*», decía, en alusión a la pintura geométrica de su amigo Eusebio Sempere.

Cuando no hablábamos, a mi madre le gustaba poner música o la radio. Su música favorita era el flamenco (La Niña de los Peines, Manolo Caracol, Antonio Mairena...), pero yo prefería que me pusiera los discos de Serrat sobre los poemas de Machado o de Miguel Hernández. La magia de ese chisporroteo de la aguja al principio del disco de vinilo y la magia del sonido redondo cuando comenzaba la música es algo difícil de transmitir a quien no ha conocido el tocadiscos.

Verso a verso, golpe a golpe. En efecto, los golpes, los martillazos y un variado repertorio de ruidos venían de la estancia de al lado. En esa época el estudio de mi padre también estaba en el sótano y compartía con mi madre el mismo tabique para pintar (cada uno por su lado), aunque mi madre lo hiciera casi siempre en caballete. El proyecto de aquel gran chalet al que nos fuimos a vivir contemplaba, por supuesto, algo muy importante, la construcción de sendos estudios para mis padres integrados en la vivienda, pero al mismo tiempo aislados de ella, con un acceso exterior e independiente. Las casas anteriores habían sido pisos en pleno Madrid, y eso hacía que mi padre se buscara estudios en locales del barrio y que mi madre pintara en casa, cerca de los hijos y de la gestión del hogar. En nuestro piso de la avenida de Filipinas, por ejemplo, mi madre pintaba en el dormitorio que compartíamos mi hermano Diego y yo, con la incomodidad de tener que desmontar diariamente su trabajo y la molestia para todos de convivir con los efluvios del óleo, aunque nosotros lo aceptábamos como algo natural. Igual se acostumbra uno al olor del talco, del agua de colonia o del aguarrás.

Los estudios que mis padres estrenaron en 1974 eran mucho más

espaciosos, estaban immaculados y perfectamente adaptados (se suponía) a las necesidades de su oficio. Aunque se situaron en el sótano, a través de lo que llamábamos el patio inglés llegaba esa luz norte ideal para los pintores, homogénea a lo largo del día, sin sol y por lo tanto sin contrastes muy acusados. Mi madre, que era zurda, pintaba mirando hacia al oeste, para que la luz le llegara por la derecha; mi padre, que era diestro, miraba hacia el este, para que la luz le llegara por la izquierda. Además, el acceso de mi padre al citado patio inglés le facilitaba trabajar con la manguera, con el fuego e incluso con las inclemencias del tiempo, como a él le gustaba hacer. Lo curioso es que ambos estudios se proyectaron comunicados por una puerta y así se ejecutó la obra, con la aprobación de mis padres. Pero pocos días antes de entrar a vivir en la nueva casa decidieron cancelar la puerta y tabicar. No habría comunicación. Para ir de un estudio al otro habría que subir al jardín, rodear la casa, o atravesarla por dentro, y bajar la correspondiente y opuesta escalera de acceso. Estaban cerca y a la vez muy lejos. Solo mi padre tenía la posibilidad, si quería decirle algo a mi madre, de salir al patio inglés y acudir a la ventana del estudio de ella, situada en un vericuelo de dicho patio. Acudir, avisar, hablar, pero no entrar.

A mí me gustaba que mi padre se asomara a la ventana y hablara un rato con mi madre, pero cuando eso no ocurría me bastaba con oír los ruidos de su trabajo. El mazo, la sierra, la azuela o las sinfonías de Brahms daban relieve a la convivencia con mi madre, un eco misterioso pero cálido que me hacía sentir todavía más seguro allí abajo. Me costó entender que cancelaran la puerta de comunicación entre los estudios, pero acepté la decisión. Sabía que no era un gesto de distanciamiento, sino que cada uno requería su autonomía, su intimidad en el trabajo, que era lo mismo que habían pretendido al evitar también el acceso desde la vivienda. Ellos se necesitaban mucho como pintores y valoraban por encima de cualquier otra la opinión que pudieran darse entre sí, pero a la hora de la verdad prevaleció más la necesidad de independencia de los dos.

Viví muchas veces las visitas de mi padre al estudio de mi madre, tanto cuando estuvo en aquel sótano como después en otras ubicaciones. Mi madre temía aquellas visitas, y yo me identificaba con su inseguridad.

—¿Te has preguntado por dónde viene la luz? —decía él, delante de un paisaje urbano de mi madre—. Has pintado la sombra del buzón a la derecha.

Mi padre conocía el carácter de mi madre y por eso andaba con cuidado,

pero aun así no podía evitar cierta arrogancia. ¡Claro que mi madre se había preguntado de dónde venía la luz! Puede que fuera despistada y hubiera pintado mal la sombra del buzón, pero la pregunta de mi padre la rebajaba. Estoy convencido de que aquellos comentarios (o el conocimiento que subyacía debajo) eran muy bienvenidos por mi madre al principio de su carrera, pero según pasaban los años empezaron a cansarla, y cada vez más.

—¡Qué repelente eres! ¡Estabas tardando mucho en decir lo de la luz!

Más allá de si mi padre era «repelente» (alardeaba, es cierto, le gustaba ser listo, le gustaba demostrar sus conocimientos), mi madre usaba tanto esa palabra precisamente porque ella estaba muy lejos de serlo. Era natural y humilde. Nada que tuviera que ver con la afectación, la pedantería, el engreimiento o el perfeccionismo iba con ella. Pero el hecho de que siempre se quitara importancia a sí misma y se la diera a los demás no significa que no tuviera su orgullo y que no necesitara el reconocimiento. Lo necesitaba. Por eso le molestaba cuando las críticas eran recurrentes y se anteponían a los elogios. Un rato después de marcharse mi padre, con un enfado que no podía quitarse de encima, retocaba el cuadro y pintaba la sombra del buzón donde correspondía.

Recuerdo la tarde en que presencié por primera vez cómo mi madre *quemaba* un cuadro. Después lo vería decenas de veces, pero aquel día me impactó. El quemado era una manera de quitarle a la pintura un cierto matiz relamido y conseguir texturas y tonalidades creíbles y envejecidas. Mi madre utilizó esta técnica en muchos de sus exteriores urbanos, sobre todo a partir de un cierto momento en los años setenta que coincidió, más o menos, con las posibilidades que le ofreció su nuevo estudio. Su Madrid marcado por el paso del tiempo y por las huellas de lo humano conseguía parte de su expresividad gracias a los efectos del fuego en el óleo.

Yo me había cansado de pintar mis cosas y me entretenía con alguno de los juguetes y miniaturas de madera que había repartidos por diversos estantes. Estaba a punto de decirle a mi madre que me subía a casa a ver qué hacían mis hermanos cuando ella se levantó, dio dos pasos hacia atrás y, sin dejar de mirar su cuadro, dijo:

—Ya está.

—¿Lo has acabado?

—No fuera malo —esta era una expresión muy suya—. Ahora toca quemarlo.

Cogió el cuadro y salimos al jardín, lo que implicaba subirlo por una incomodísima escalera de caracol en cuyas paredes rugosas se iban golpeando las esquinas. Lo tumbó en el suelo, en un lugar sin césped, y lo roció con aguarrás, especialmente en algunas zonas; a las fachadas, las puertas, los cierres e incluso los árboles les venía muy bien el quemado.

—¿Ahí también le echas?

—Sí, hijo, qué remedio.

Me dio pena. La apariencia del cuadro antes de ser quemado era bastante definitiva. Mi opinión era que mi madre podría haberlo dado perfectamente por terminado. Había tardado mucho tiempo en pintarlo con cuidado, y someterlo a la acción del fuego, por mucho que pudiera traer elementos deseados, me frustraba. Creo que ella también sentía algo parecido, pero era valiente. La experiencia le había enseñado que merecía la pena, aunque a veces el fuego se le escapara de las manos y arruinara por completo el trabajo de muchos días. Así y todo, en aquellas zonas donde no quería que el fuego interviniera recurría al truco de pegar papeles de periódico empapados con agua.

Ya antes de prender fuego, el aguarrás había empezado a actuar en el cuadro, diluyendo el óleo y desdibujando los límites. Entonces mi madre encendió una cerilla y la acercó con cuidado a las zonas donde el aguarrás había creado pequeños charcos. El líquido no se inflamó como debería (había algo de aire y hacía frío) y tuvo que encender varias cerillas hasta conseguir que ardiera por todos los lugares que le interesaba. Me fascinó la tranquilidad y la seguridad que demostró en todo ese proceso tan lleno de incertidumbre. Si el cuadro no ardía bien en alguna zona, mi madre pulverizaba más aguarrás con un vaporizador de plástico. También inclinaba el cuadro hacia un lado para que alguno de los charcos ardientes se desplazara, o lanzaba gotas sobre el fuego con una brocha empapada de aguarrás para lograr un efecto accidental. Era todo un juego con el fuego, diferente al del pincel, pero que no dejaba de ser un ejercicio pictórico.

Con los años me fui acostumbrando al proceso, pero el resultado de esa primera vez me pareció desolador. En las zonas más quemadas el óleo se había fundido, se había llenado de pequeñas burbujas e incluso había desaparecido dejando a la vista el soporte de madera. En las demás zonas, el humo lo había oscurecido todo de manera caprichosa. Aquí y allá había bastoncitos negros de cerilla adheridos al propio óleo. Mi madre los

desprendió con la uña y cargó con el cuadro de nuevo hasta el estudio. Lo colocó en el caballete y lo observó. Parecía satisfecha. Yo no lo sabía, pero ella sí: la reconstrucción que venía a continuación del quemado era sorprendentemente fácil y fluida. En unas cuantas horas retocaría tanto las zonas donde el fuego había actuado a su favor como aquellas donde había actuado en contra. Era como si el fuego ya hubiera hecho por ella el trabajo más difícil integrando todo bajo una capa de verdad, una capa de vida, como si en unos pocos segundos hubiera conseguido incorporar a la pintura el paso del tiempo y el deterioro de la gran ciudad. Todo lo que mi madre debía hacer después era saber leer aquello y no estropearlo.

Me quedé un rato más para ver cómo retocaba el cuadro. Ya estaba atardeciendo, así que mi madre bajó enseguida la persiana. Por motivos que se me escapaban entonces, relacionados con una fragilidad psíquica que yo no podía ni imaginar, mi madre no soportaba el momento del atardecer, le entristecía, hacía lo que fuera por no verlo, sobre todo si le tocaba vivirlo desde un interior. No le disgustaba la noche, sino ese tránsito, la oscuridad colándose por la ventana e invadiendo su refugio.

Decidí quedarme con ella, ya que el gesto de bajar la persiana a su vez había convertido el exterior en algo amenazante para mí y ya no tenía ganas de subir solo por el jardín. Un buen rato después alguien dio unos golpes en la persiana. Solo podía ser mi padre, la cadencia firme y juguetona a la vez le delataba. Mi madre subió la persiana y descubrió que además de mi padre estaba el fotógrafo Luis Pérez-Mínguez. Yo noté que había una presencia extraña y decidí permanecer fuera de escena, escondido en mi esquina. Mi madre abrió la ventana, saludó y charló un momento con ellos. Entonces Luis Pérez-Mínguez le preguntó si podría repetir la acción de subir la persiana. Y así se hizo. En el momento en que mi madre tenía la correa más estirada y su sonrisa era más resplandeciente, el flash iluminó todo el estudio. En la fotografía, exactamente en la hoja izquierda de la ventana, puede verse mi caballete, mi cuadro a medio hacer y la foto que me servía como modelo apoyada encima.



Una foto que es todo un relato. © Luis Pérez-Mínguez.

Nunca pasé tanto tiempo en el estudio de mi padre. Allí no pintaba. Tampoco leía ni hacía los deberes. Simplemente miraba. Hay otra foto que demuestra esto. Creo que era en el estudio de la casa de campo que tuvieron mis padres en Torrelodones, antes de irnos a vivir a Ronda de la Avutarda. En la foto se ve a mi padre dando unas pinceladas y quizá nada llama particularmente la atención, como no sea un flequillo poco habitual en él. Pero si nos fijamos en su mano, descubrimos detrás, en ese segundo plano borroso y neutro, confundida con el propio entorno del estudio, la mirada de un niño. Soy yo, debo de tener unos cinco años, y aunque hoy no guardo ni el menor recuerdo de aquel momento, siento que esta imagen resume muchas cosas. Puede que la foto tenga algo impostado (esa posición de mi padre, esa camisa impoluta, esa estratégica presencia mía tan medida en el encuadre), pero responde a una realidad. Mi actitud discreta, recatada, el hecho de que solo

mis ojos estén a la vista y mi boca sea silenciada por la mano demuestran cuál es la disposición ideal del espectador en ese estudio. Una actitud que no hay que interpretar exageradamente, pero que marca muy bien las diferencias entre lo que eran los estudios de mi padre y de mi madre, y sus respectivos caracteres.



Encontré esta fotografía al poco de morir mi padre. Me desconcertó que estuviera deteriorada, como si alguien la hubiera doblado varias veces con la intención de destruirla. Supuse que había sido mi padre, renegando de su flequillo ya demodé. Era frecuente en ellos romper o retocar fotos por pura coquetería. Mi madre usaba las tijeras para eliminarse a sí misma cuando no se gustaba; mi padre, para siluetear su tripa cuando le parecía exagerada. Sin embargo, esta fotografía se había salvado y había sido guardada junto a otras muchas, probablemente por mi presencia en ella. Era una imagen lanzada al futuro, mi credencial como testigo.

El lugar de trabajo de mi padre tenía sus propios códigos. Mi madre

contaba que un día, siendo yo todavía muy pequeño, con unos tres años, me metí a solas en su estudio de Torrelodones, cogí los pinceles y los tubos de óleo y retoqué a mi antojo el cuadro en el que él estaba trabajando, reproduciendo aquellos gestos que había observado tantas veces y que ahora me sentía legitimado para intentar también. Mi madre se reía mucho con la anécdota, pero al parecer a mi padre no le hizo ninguna gracia. Y aunque no creo que me regañara particularmente, su enfado sí debió de dejarme claro que, por muy hospitalario, cariñoso y divertido que fuera él, su estudio no era un territorio de bromas ni de juegos. Es evidente que desde entonces, como precisamente demuestra la fotografía, me dedicaría ya solo a observar.

Del estudio que mi padre se hizo en el sótano de Ronda de la Avutarda sí que guardo muchos recuerdos. Recuerdo sus herramientas, su hornillo, su cepillo de raíces, su mascarilla, su secador, sus mazos de madera, sus gubias, azuelas, espátulas y sopletes; recuerdo materiales como los polvos de temple, las placas de cola de conejo, los tubos de óleo y los diversos disolventes; recuerdo el espejito de mano con el que se sentaba en el sillón para invertir la imagen del cuadro, tanto horizontal como verticalmente; recuerdo el taller de grabado que tenía instalado en una habitación adjunta, con su tórculo, su caja para resinas, sus planchas de zinc, sus punzones y sus botellas de ácido nítrico; recuerdo el paquete de Winston siempre acompañándole; recuerdo la cama, o más bien camastro, en la esquina más sombría del estudio, a la que bajaba a echarse la siesta todas las tardes, con su manta gris de presidiario.

El día que mi padre estrenó dicho estudio yo andaba por allí, y creo que alguno de mis hermanos también. Todo estaba impoluto y la pared de pintar exhibía un blanco resplandeciente. Esto era algo difícil de aceptar para mi padre. Diluyó pintura oscura en un bote con aguarrás, empapó una brocha dentro y, con esa mezcla de chulería y seguridad de la que tanto le gustaba alardear, salpicó la pared y el suelo con brochazos precisos en el aire.

—Ahora ya no me importa que se manche —dijo.

Cuando mi madre visitó el estudio poco rato después, se puso furiosa:

—¡Naciste tonto y así te quedaste, ¿verdad?! ¡¿Es que no tienes conocimiento?!

—Necesitaba un bautismo —mi padre reía, pero se sentía un poco culpable por la *boutade*—, era su agua bendita.

No hay duda de que pasé mucho tiempo en el estudio de mi padre, como demuestra el hecho de que conozca a la perfección el proceso pictórico que

seguía en esa época, pero no tengo el recuerdo de quedarme allí tardes enteras, lo que sí hacía en el de mi madre. ¿Por qué? ¿No era de hecho la manera de trabajar de mi padre más divertida y espectacular? ¿Por qué entonces escogía yo el estudio de mi madre? Parte de la respuesta está en el hecho de que la propia organización del espacio y la naturaleza de los procedimientos pictóricos que seguía mi padre hacían de su estudio un lugar menos confortable para el visitante. La otra parte de la respuesta la he dejado ya entrever. Tenía un padre cariñoso, generoso, juguetón y con mucho sentido del humor, pero en él había siempre, por decirlo así, una cuota de reserva. Había una zona suya, un apartado cuya barrera no queríamos franquear. No era él quien te marcaba distancias, no era él quien acotaba un terreno (en realidad se pasó la vida, en su pintura, en sus explicaciones sobre su pintura, en su conversación afable y profunda, desnudándose); eras tú el que respetabas esa zona de reserva, porque su figura te invitaba a hacerlo.

Mi padre *imponía*. A decir verdad, era uno de los rasgos de su personalidad que más destacaba, sobre todo para aquellas personas que no tenían demasiada confianza con él. Sus amigos, y también mi madre, contaban que siempre había sido así. Desde que lo conocieron en los tiempos de la Escuela de Bellas Artes ya era una persona muy valorada y con un ascendiente y una seguridad que intimidaban. Pero lo curioso es que a quienes estábamos más cerca su figura también nos imponía. En mi caso creo que mi padre fue imponiéndome cada vez más, precisamente en la medida en que yo iba creciendo y dejaba de ser un niño. Me imponía su opinión. Me imponía su mirada. Me imponía el hecho de que nunca se enfadara. Me imponía, a partir de un cierto momento, ir los dos solos en el coche y tener que hablar. Me imponía su grandeza. Me imponía lo alto que colocaba siempre el listón: su juicio, su mirada, era una búsqueda permanente del talento, del genio, de la originalidad y de la inteligencia. Adoraba a mi padre, necesitaba su compañía, quería aprender de él, me sabía muy querido por él, conocía casi todas sus debilidades, pero lo cierto es que había veces en que me sentía intimidado a su lado. Algo profundo, silencioso y misterioso te dejaba sin fuerzas.

La palabra «Avutarda» nunca fue muy sugerente para mí. Me parecía demasiado concreta, no tenía nada que ver con nosotros. Del ave a la que hacía referencia lo ignoraba todo, y lo he seguido ignorando después. Sin

embargo, esta palabra dio nombre al ecosistema de nuestra vida familiar. En su libro de memorias, *De puertas adentro*, mi madre hablaba de la enorme importancia que habían tenido las casas en su vida y de la huella nítida que cada una de ellas le había dejado. El chalet de Ronda de la Avutarda se convirtió en la gran casa de su vida, o al menos de la segunda parte de ella. Para mis padres fue el lugar de consagración de una trayectoria propicia en lo profesional y feliz en lo familiar. Para nosotros, Avutarda ha sido el centro del mundo durante muchos años, y en cierto modo lo sigue siendo. Un solo lugar lo reúne casi todo. Lugar de infancia, de juegos, de deportes; lugar de crecimiento, de fiestas, de amores, de bodas; centro de vida social, museo de arte y espacio para la creación, la de mis padres, pero también la nuestra. En Avutarda nos hicimos personas. Allí tuvimos la suerte de compartir los últimos veinticinco años de la vida de nuestro padre y los últimos treinta y ocho años de la vida de nuestra madre. Años, en buena medida, de plenitud, en los que pintaron el grueso de su producción. Y allí, en Avutarda, en el mismo lugar exacto de su dormitorio, con trece años de diferencia, murieron los dos.

Fue obra del arquitecto Antonio Fernández Alba. Con el dinero obtenido por la venta de la casa de Torrelodones, que era una segunda residencia, mis padres pudieron financiar la compra de dos parcelas adyacentes en el Parque Conde de Orgaz y la posterior construcción del chalet, que se convertiría en nuestra vivienda principal. Tenía una sola planta, además del sótano para los estudios. Era de ladrillo rojo, pero en el último momento se decidió pintar en blanco, lo que mejoró su aspecto. Después de todo, tenía su lógica que «la casa de los pintores» (así empezaron a conocerla pronto los vecinos) estuviera recubierta de pintura. Con los años la pintura se fue cayendo y asomó en muchas zonas el color rojo. La madreselva, que cubrió finalmente todo de verde, hizo olvidar cualquier dilema entre el rojo y el blanco.

Estaba cerca de nuestro colegio, y algunos viernes venían mis amigos a pasar la tarde. En el interior llamaba la atención la abundancia de plantas, el hecho de que hubiera muebles populares al lado de muebles de diseño, y la colección de arte contemporáneo que decoraba las paredes de todas las estancias, incluidos el porche o los cuartos de baño.

—¿Es de tu padre este cuadro?

—No.

—¿Y este?

—No.

—¿Y este?

—Tampoco. Mi padre no suele colgar cuadros suyos en casa, pero te voy a enseñar uno.

Les enseñaba alguna obra de mi padre.

—¿Y qué significa?

—No significa nada —esta respuesta ya me la sabía—. ¿Qué significa la quinta de Beethoven?

—Ni idea. ¿Y un cuadro como este cuánto vale?

—No lo sé, bastante.

—¿Y si este trocito de madera estuviera en ese lado y no aquí, el cuadro ya no valdría lo mismo?

—Supongo que valdría igual.

—O sea que ese trocito de madera no es muy importante.

—Creo que no, pero no lo sé. Si está en el cuadro, será por algo.

—¿Este no lo ha pintado tu padre? —señalaban quizá un cuadro de Mompó.

—No.

—¿Y cómo sé que esto no lo ha pintado un niño? Mi hermano de cinco años hace cosas iguales.

—Ya.

—¿Cuánto tarda este tipo en pintar un cuadro así?

—Ni idea.

—¿Y este es de tu padre?

—No.

—¿Y este?

—Tampoco.

—¿Y este?

—Que no. Mi padre no es capaz de pintar de tantas maneras diferentes. Él tiene su estilo.

—Oye, este me encanta. ¿No es de tu padre?

—No, mi padre no pinta figurativo.

Las preguntas «¿es de tu padre?, ¿qué significa?, ¿cuánto cuesta?, ¿cuánto se tarda en pintar eso?» me acompañaron toda mi infancia.



El salón de casa, pintado por mi madre.

Jugaba al fútbol con mis amigos y mis hermanos. En lugar de la cancha de tenis, habitual en muchos chalets de nuestra colonia, mis padres decidieron hacer un pequeño campo de fútbol de tierra. Este fue un gran motivo de orgullo y de felicidad de mi infancia. ¡Eso sí que me daba prestigio!, ¡eso sí que convirtió Avutarda en un centro de referencia para nuestras amistades, y también para las de mis padres! Todos los fines de semana organizábamos partidos de cinco contra cinco, y en vacaciones jugábamos prácticamente cada día.

También jugábamos al ping-pong. Mi padre, que había sido campeón de Castilla en su juventud, jugaba con nosotros. Nos ganaba siempre, sin piedad. Mataba muy bien, lanzaba efectos imposibles y tenía un saque de revés impredecible. Sus manos escondían con pillería la pelota en el momento del saque, y, si lo necesitaba, hacía todo tipo de trampas. El ping-pong era uno de los mejores escaparates de la faceta golfa, un tanto chulesca, de mi padre. También era un maestro lanzando el trompo o jugando al billar.

Lo que más le gustaba del jardín a mi madre, con mucha diferencia, eran las flores. Ella, que tanto evocó, sobre todo en invierno, la idea de un piso confortable, caliente, recogido y con toda la vitalidad de la ciudad a los pies de su casa, disfrutaba plantando geranios, pensamientos, petunias, alhelíes, dalias, caléndulas o rosales. Hacía competiciones y clasificaciones entre los distintos olores: la celinda y la madreselva solían llevarse la palma, mientras que el arrogante jazmín era fácilmente derrotado por su intensidad desbocada. Recuerdo un día en que mi madre y su amigo Antonio López cogían las flores de jazmín y se las pegaban a la nariz.

—A mierda, es olor a mierda pura —decía él y mi madre estallaba a reír, porque en el fondo estaba de acuerdo.

El hecho de que una flor pudiera oler así no fue lo que más me sorprendió. Fue que dijeran la palabra «mierda» con tanta facilidad.

De las flores también le gustaba a mi madre la viveza de los colores, claro. Siempre nos llamó la atención que apreciara tanto el color, que por ejemplo usaba alegremente en sus prendas de vestir, y que luego lo rehuyera de manera evidente en su pintura. Cuando ella misma reflexionó sobre esto en sus memorias, con la misma honestidad y sencillez con que hablaba en el resto del libro, dijo, simplemente, que no sabía por qué ocurría. Seguramente es uno de los grandes interrogantes de su pintura, a qué responde esa visión gris, solitaria y apagada de la ciudad, siendo ella una persona urbanita, de naturaleza tan jovial como social.

Durante unos años tuvimos un huerto que daba calabacines, tomates, alcachofas, pepinos, melones..., pero mi madre se acabó cansando de la esclavitud que suponía, a pesar de tener jardinero. Era maravilloso el sabor y el olor de los tomates recién cogidos de la mata, y repugnante, en mi opinión, el de los tomates que pinchábamos en un palo y asábamos en la hoguera que solía hacer el jardinero para quemar hojas y hierbas secas.

En las noches de verano, después de cenar, a mis padres les gustaba salir a charlar a oscuras en el jardín. Sacaban hamacas o butacas al césped y se quedaban allí largo rato, con aquellos de nosotros que queríamos acompañarlos. Ahora me maravillo por la sensación de tranquilidad y de ausencia de estrés que transmitían. Puede que mi mirada infantil ensalce la magia del momento y generalice unas situaciones que quizá no fueran tan frecuentes, pero el hecho de que esa paz pudiera formar parte de nuestra vida cotidiana, aunque fuera durante el verano, me parece tan admirable como

inalcanzable desde la perspectiva de hoy.

Hay tantos tipos de timidez como de personas, pero la mía era bastante parecida a la de mi madre. Más que tímidos, en el sentido de apocados o retraídos, éramos vergonzosos. Nos interesaban los demás, éramos comunicativos, pero ante la más mínima dificultad, ante cualquier situación que exigiera dar un paso adelante, pedir algo a un desconocido y a lo mejor molestarlo, éramos realmente cobardes.

Por eso mismo me sorprende la querencia que yo tenía por apuntarme a la vida social de mis padres. Es verdad que su paraguas protector era muy grande desde mi punto de vista, pero había otro tipo de situaciones, ajenas al mundo del arte, en que tal paraguas no me parecía suficiente. Era el interés, un interés real por ese mundo tan atractivo, el que me hacía superar mi vergüenza. Me atraía la realidad de los adultos, o más que de los adultos, de mis padres y de los amigos que los rodeaban. Me interesaban sus opiniones, sus experiencias, sus personalidades, su sentido del humor... Quería participar de aquella fiesta, su vida me parecía tan interesante que yo también quería vivirla.

Hay un par de fotos que ilustran bien esto. Mi padre estaba haciéndose en el estudio una sesión de fotos con Francisco Nieva, autor de teatro y gran amigo. Luego subieron a casa y continuaron la sesión por el jardín, aunque ahora también con mi madre y con Antonio López y María Moreno, que habían venido acompañando a Nieva. Yo pululaba por allí, como solía hacer, los observaba a cierta distancia, procurando no llamar mucho la atención, pero sin perder detalle. Cuando estaban posando para una de las fotos, Nieva reparó en mí y me llamó para que fuera con ellos.



¡Me habían descubierto! Yo quería que la comunicación solo viajara en un sentido, mirar pero no ser mirado. La insistencia de Nieva no me dejó opción, y él mismo tuteló mi presencia en la siguiente fotografía. No dudo que pasé mucha vergüenza, que me hubiera sentido más cómodo en el lado derecho de la imagen, cerca de mis padres, pero el hecho es que allí estaba, participando de un mundo que si bien formaba parte de nuestra cotidianidad, yo ya reconocía como fabuloso.



Ese mundo fabuloso estaba hecho de exposiciones, de viajes, de reuniones en casa, de cenas... Mis padres salían casi todos los sábados a visitar galerías de arte y, dependiendo de la edad que tuviéramos nosotros, el plan tenía más o menos adeptos en casa. Llegó un momento en el que el único adepto fui yo, y lo mismo ocurrió con los viajes. Quizá ahora deforme la realidad, pero creo que casi siempre preferí pasar una tarde cerca de mis padres y rodeado de adultos que una tarde de juegos, ya fuera en solitario o en compañía de otros niños.

El ajetreo social que había en nuestra casa me encantaba. Ronda de la Avutarda era ciertamente una casa abierta. Los fines de semana casi siempre venía gente, sobre todo los domingos. Muchos amigos aparecían sin avisar, y algunos, muy pocos, lo hacían demasiado cerca de la hora de comer, cuando mi madre ya llevaba media mañana cocinando y las piezas de pescado o de carne estaban contadas. Nosotros reconocíamos desde las ventanas de nuestros dormitorios el coche que estaba aparcando en la puerta de casa y poníamos a nuestros padres sobre aviso: «¡Vienen Fulanito y Zutanita!».

Los recibiera quien los recibiera, la conversación de saludo solía ser la

misma, porque la nuestra era una casa abierta no solo en sentido figurado:

—Oye, que tenéis la puerta de la calle abierta.

—Ah, sí, bueno...

—Y esta también. Se os puede meter cualquiera.

—Ya, es verdad —decíamos, y si teníamos voluntad de respondones, especialmente con aquellas visitas más intrusivas, añadíamos—: De todas formas se puede llamar al timbre, aunque esté la puerta abierta.

En las reuniones de los domingos por la tarde todo gravitaba alrededor de los partidos de fútbol que organizábamos, con participación de padres y de hijos. Nos lo tomábamos muy en serio, aquello era un auténtico fragor, un hervidero de personalidades y de «hijos de» que se disputaban frenéticamente cada balón. Los Ordóñez (el ingeniero José Antonio Fernández Ordóñez y sus hijos) eran los más habituales, pero tampoco es posible olvidar las actuaciones eléctricas de Eusebio Sempere, las paradas de codo de Salvador Victoria, la defensa férrea que imponía el crítico de cine Fernando Lara, la energía indómita de Antón Lamazares o la formalidad, tanto en su vestimenta como en sus maneras, del más pequeño de todos, Pedro Halffter, hijo de Marita y Cristóbal Halffter. Probablemente yo me lo tomaba más en serio que nadie, corría sin parar y sufría mucho si perdía. Mis insultos y enfados eran conocidos por todos los vecinos de las casas colindantes. Mi padre jugaba de delantero, de una manera discreta, apoyado en la banda, con su mezcla de gravedad y chulería. Eludía la responsabilidad de jugar en el centro porque sabía que no era un delantero muy resolutivo, y cada vez que fallaba recibía críticas severas, siempre de sus hijos.

Pero lo que más destacaba de todas las reuniones que se hacían en casa era la personalidad de mi madre. A mí no me llamaba la atención, pero a los demás al parecer sí. Con aquellos a quienes quería y con los que tenía confianza, su efusividad era ilimitada. Ahí no sentía vergüenza ninguna. Los gritos, los cariños, la sonrisa permanente no fueron exclusivos de los hijos, sino de todo aquel amigo o familiar que le siguiera mínimamente el juego, o de todo aquel niño cuya belleza, simpatía o gracia lo convirtieran en «irresistible». Era una anfitriona especial, una verdadera fiesta.

Tenía una memoria prodigiosa que le permitía conectar rápidamente con los demás. Se acordaba de los nombres de todos los conocidos, de los nombres de los hijos de los conocidos, de los nombres de los padres de los conocidos y de las fechas de nacimiento de todos ellos. También sabía si querían más a su

padre o a su madre, más que nada porque esto lo preguntaba siempre, sin ningún rubor. A cualquier persona que pasara un rato con ella acababa haciéndole la pregunta:

—¿Y tú a quién quieres más, a tu padre o a tu madre?

El otro probablemente sonreía o decía que no lo sabía.

—No —decía ella—, sí lo sabes, eso se sabe siempre.

—Pues supongo que a los dos igual.

—Pero siempre se quiere a uno un poquito más, reconócelo. Eso no significa que no quieras al otro.

Solía conseguir una respuesta, y si no, la deducía. Lo extraño era que también nos lo preguntaba a nosotros, sus hijos, y no pocas veces. Para su frustración, a nosotros no consiguió apartarnos nunca de la respuesta ortodoxa.

Sentía verdadero interés por los demás, y esto explica todo lo anterior: su capacidad interrogadora, su efusividad y su memoria para los nombres. Creo que era el mismo interés el que le hacía fijarse tanto en la cara de la gente. Siempre hablaba mucho de si la gente era fea o guapa, o de si tenían los rasgos de una manera o de otra. Era un tema que le obsesionaba: «Fulanito es todo frente», «a Menganito le cabe la palma de la mano entre los ojos», «un poco más y Zutanito tiene los ojos debajo de la boca»... Cuando alguien la aburría, escrutaba sus facciones para entretenerse. Toda la vida la vi haciendo que escuchaba a gente cuando en realidad se limitaba a estudiar el largo de su pelo, la forma de sus cejas o la singular asimetría de su barbilla.

Las cenas con invitados me hacían particular ilusión. Me parecían muy elegantes, sobre todo si las comparábamos con el estilo desaliñado con que se resolvía cualquier otra cena en nuestra casa. Mi madre colocaba floreros por todas partes, con rosas, celindas, dalias o lo que hubiera en ese momento en el jardín. Sacaba manteles de hilo bordados y la vajilla y la cubertería especiales que solo usaban las visitas (y nosotros en Nochebuena, aunque tampoco siempre). Mi padre llenaba la nevera de bebidas, ponía música, quemaba barritas de incienso aromático y encendía estratégicamente las luces. A nosotros nos gustaba colaborar, preparar los aperitivos y aprovechar para picotear aquellos inhabituales pistachos o los palitos alemanes de sabor extraño. El olor del perfume que se echaba mi madre antes de que vinieran los invitados nos insuflaba definitivamente el ambiente festivo, que llegaba al máximo cuando sonaba el timbre y el pasillo se llenaba de voces, de pasos, de caras, de nuevos perfumes. Escuchábamos detrás de alguna puerta y

mirábamos deslumbrados la transformación, el aire tan selecto que había adoptado todo en muy poco tiempo.

Cuando los invitados no me intimidaban demasiado, ayudaba a mi madre a llevar la cena al comedor. Su plato estrella era el pisto manchego, pero también recuerdo la crema de mariscos, las ensaladas, siempre acompañadas de sus salsas cremosas, o aquel arroz rehogado que hacía de guarnición, con pasas, avellanas y nata dulce. Los invitados elogiaban los platos y al niño que los llevaba, y yo disfrutaba del juego yendo y viniendo a la cocina.

—¿Ha sobrado pisto? —decían mis hermanos.

—Tráete el arroz.

—¿Va a quedar carne?

Llegado un momento mi pudor fue más grande que mi interés por los mayores y también yo engrosé las filas de los que escuchábamos desde la cocina. Muchos años después, cuando ya estaba cursando mis estudios de Filosofía, me dedicaba igualmente a escuchar las tertulias que mi madre organizaba en casa. Primero las hizo durante años en un pequeño apartamento que tenían en un torreón de la Puerta del Sol, pero luego las llevó a Avutarda, donde mi padre también participaba. Hablaban de política, de arte, de literatura o de pensamiento. Yo analizaba desde la distancia lo que decían y tenía muchísimas ganas de intervenir, mi arrogancia juvenil me hacía sentirme capacitado para opinar, disentir y dar lecciones a diestro y siniestro, pero no lo hacía. Mi madre quería que me incorporara a sus tertulias, pero la única vez que me atreví a dar el paso no fui capaz de abrir la boca en toda la noche. Estaba más a gusto escuchando desde la trastienda, a veces en compañía de mi hermano Lucio.

Una cena que siempre recordaremos fue aquella en que vinieron como invitados los humoristas Tip y Coll, tan admirados por mis padres. Creo que fue Juana Mordó, la galerista de mi padre, la que los conocía y quien propició el encuentro. Además de otros muchos disparates, fue especial el momento en que mis hermanos y yo estábamos ya acostándonos y aparecieron ellos dos en nuestros dormitorios, acompañados por mis padres. Coll empezó a mascullar palabras que no entendíamos mientras Tip, tan largo como era, sin quitarse los zapatos y sin dejar de decir genialidades, se iba metiendo en nuestras camas, para gran júbilo nuestro. Hicieron el show que esperábamos de ellos.

Si hay una imagen de mi felicidad infantil, esa es precisamente la del momento de acostarme cuando mis padres tenían invitados. Cobijado por el

calor de las sábanas y la seguridad de mi habitación, me dejaba arrullar por las voces que llegaban desde el comedor o desde el salón. Entre todas ellas destacaba la risa de mi madre, mientras que la voz de mi padre, grave y muy plana, apenas se distinguía. Su tos, que también era grave y opaca, sobresalía sin embargo por su volumen y por su peculiar ritmo. Las carcajadas de mi madre y la tos de mi padre son las dos pistas de la banda sonora de mi infancia.

Fuera de estas cenas tan organizadas, la presencia más familiar en nuestra casa era la de Antonio López. Con él la confianza era tal que se incorporaba como uno más a nuestras rutinas cotidianas. Solía venir entre semana, por la mañana, y acompañaba a mi padre al estudio, para que no dejara de pintar. Los dos estaban a gusto hablando, compartían sus inquietudes artísticas y también personales. Mi padre era una persona que transmitía mucha paz, y creo que Antonio valoraba aquello. A veces se sentaba a escribir algún texto que le habían encargado mientras mi padre pintaba, pero solía ocurrir que no era capaz de resistirse y, con su espíritu humilde, se sumaba a las tareas pictóricas que mi padre acometía en ese momento. Le costaba no ayudar si podía hacerlo. Para él aquella era una forma de desconexión de sus preocupaciones, las que fueran, y el trabajo material, en una pintura tan distinta de la suya, le contentaba de manera especial.

Luego subían a comer los dos con todos los demás. Antonio podía aparecer un poco cabizbajo, porque no quería incomodar en ningún sentido, pero enseguida mi madre con su risa, con sus comentarios y con la admiración que profesaba por él, le sacaba de su ensimismamiento. El peso de la conversación en la comida recaía en mi madre y Antonio. Les gustaba la exageración y los dos tenían cierta mirada no convencional sobre la realidad y sobre los demás, una manera de ahondar con un punto de socarronería a la que mi padre, por ejemplo, no era tan propenso. En cualquier caso, ya de niños, nosotros notábamos la fascinación que la seguridad, la penetración y la inteligencia de los comentarios de Antonio ejercían en mis padres.

Después de comer, mi padre se iba a echar la siesta y mi madre y Antonio se quedaban en el salón, los dos «de palique», como decía mi madre. Y en algún momento ella, aunque ya lo hubiera hecho en infinidad de ocasiones, le preguntaría:

—Entonces, ¿a quién quieres más, a tu padre o a tu madre?

Luego aparecía mi padre con su café y la conversación podía continuar allí o de nuevo en el estudio de mi padre. A la caída de la tarde se incorporaba María Moreno, la mujer de Antonio, y después venían Julio López Hernández y Esperanza Parada. Acababan cenando quesos y embutidos todos juntos en la cocina.



Sobremesa con Antonio López en el comedor de casa, ya en los años ochenta.

Mi padre no solía hablar de su familia ni de su infancia. Curiosamente, si nos han llegado muchos de sus recuerdos, es porque han tenido una huella iconográfica en su pintura, y entonces sí hablaba de ello (imágenes de la naturaleza en el pueblo alcarreño donde pasaba los veranos, de la guerra, de muertos e incendios en Madrid...). Para hablar de pintura nunca fue reservado.

Mi madre contaba más cosas de su familia, sobre todo de su madre, a la que tanto recordaba. Su pasado tenía mayor presencia en nuestra vida, principalmente en forma de pequeñas anécdotas y expresiones. Pero lo cierto es que el pasado de los padres no forma parte de la vida de los hijos, y menos

cuando estos son pequeños. Es como un horizonte contrario a esa fuerza de presente que son los hijos. Nosotros además tampoco tuvimos a mano abuelos, auténticos provisosores de memoria y de narraciones. Cuando yo nací ya habían muerto los cuatro. No supe lo que se siente al tener un abuelo o al ir a visitar su casa de vez en cuando. En su defecto, mis padres y nuestra casa lo ocupaban todo. Lo ocupaban con una espléndida vida presente que no requería echar la vista atrás.

Solo después, cuando la vida ya no te quema tanto en las manos, y además de vivir quieres entender, el pasado de nuestros padres empezó a irrumpir como un territorio que estaba ahí y al que a lo mejor no estaba mal asomarse. En esto sí que tuvimos la suerte de tener muchos más testimonios de los habituales. Por parte de mi madre recibimos el más valioso, la redacción de unas memorias preciosas y muy reveladoras de su personalidad. Por parte de mi padre no faltaban las entrevistas o los textos de diversa naturaleza en los que también hurgaba en su pasado. Lo que ocurre es que, al mismo tiempo, el hecho de que todo aquello estuviera ya allí, y perteneciera, por decirlo así, al dominio público, nos dejaba un poco fuera. Costaba vincularlo con nosotros mismos, nadie nos lo había contado de primera mano.

En el relato de cómo se conocieron mis padres la pintura ocupa el lugar central. No podía ser de otra manera. Esto, además, desde nuestro punto de vista, le daba credibilidad a la historia, porque si nosotros estábamos permanentemente rodeados de pintura y casi hechos de pintura, tenía sentido que nuestros padres se hubieran conocido y unido por esa misma pintura.

Mi padre estudió en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, la llamada Escuela de San Fernando. Había nacido en pleno centro de la ciudad, junto a la plaza del Carmen, en los últimos días de la década de los veinte, en concreto el 27 de diciembre de 1929. La vida familiar se organizaba alrededor de la tienda de comestibles que tenía mi abuelo en aquel mismo lugar y que, regentada por mi tío, todavía existe en la calle Tres Cruces. Mi padre era el pequeño de cinco hermanos y se vio muy afectado por la pérdida repentina de su madre cuando solo tenía cinco años. Él siempre dijo que la muerte de su madre le marcó, que le hizo un niño quizá raro, quizá difícil, y especialmente sensible. No se adaptó bien a la vida escolar, y finalmente, tras pelarle el rabo en forma de espiral al oso de la clase de ciencias naturales, fue expulsado del colegio de los agustinos. Tampoco mostró interés por las perspectivas que podía ofrecerle la tienda de comestibles, y esto, unido a las golferías de barrio

a las que era proclive, debió de tensar mucho la relación con su padre. Poco a poco se fue recluyendo en el mundo de la música, que escuchaba en la radio, de la lectura y del dibujo, la única materia que no le había aburrido en el colegio. El encaje en su casa fue cada vez más difícil, sobre todo desde el momento en que en 1946 decidió encaminarse hacia la pintura y, tres años después, ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, lo que desde el punto de vista de su padre debió de ser poco más o menos que una provocación.

Mi madre había nacido en 1930 en Santa Cruz de la Zarza, el pueblo toledano de su madre. Era también la pequeña, en su caso de seis hermanos. Mi abuela era hija de un terrateniente rico en el pueblo y mi abuelo era un abogado reconocido, elegido durante la Segunda República diputado en las Cortes de Madrid por la coalición conservadora de Gil Robles. La primera infancia de mi madre, por tanto, transcurrió en Madrid de manera feliz. Pero los horrores de la guerra y la posguerra le marcaron la vida desde los seis años. Su padre fue asesinado en el pueblo durante las primeras semanas de la contienda, y años más tarde la tuberculosis se llevó a dos de sus hermanos mayores. Tras la guerra, pasó su infancia y su adolescencia en el pueblo, lo que ella, que adoraba Madrid, vivió como un recluimiento. Fue un periodo teñido por el duelo, por las dificultades económicas y por un paralelo enclaustramiento moral: el que marcaba el culto a los muertos y la propaganda nacional catolicista de la que estaba rodeada. Aunque asistió algunos años a un internado en Madrid, su timidez y la tristeza que le producía estar separada de su familia la llevaron a abandonar los estudios y a regresar al pueblo. Solo cuando sus hermanos estuvieron ya casados, y la economía familiar fue más holgada, su madre la acompañó y la apoyó para empezar una nueva vida en la ciudad, lejos de tantos horrores vividos. Así, el dibujo y la pintura, para los que siempre había estado dotada, emergieron como una alternativa esperanzadora. Un día, pasando por delante de una tienda de bellas artes, pensó que quizá le podrían informar de algún lugar donde aprender a pintar. Ella no se atrevió, pero su hermana entró y consiguió información sobre una academia de pintura con buenas referencias.

Era la Academia de Eduardo Peña, situada en la calle Arenal. Al finalizar su segundo año, en 1954, a mi madre se le ofreció la posibilidad de participar en el viaje de fin de carrera a París que realizarían los alumnos de la Escuela de San Fernando, en la cercana calle Alcalá. Entre los alumnos que se

licenciaban estaba mi padre. Ella ya había oído hablar de él, porque años antes también había pasado por la academia de Peña para preparar su ingreso en la Escuela de Bellas Artes.

[Oía] comentarios de unos y otros que, aunque no fueran siempre positivos, me hicieron sentir curiosidad por conocerle. Le describían como persona nada vulgar, muy sensible, orgulloso, buen pintor, influyente en sus opiniones, gran aficionado a la música y difícil en sus relaciones.

Estas son casi las únicas palabras que mi madre dedicó en sus memorias a describir algo relacionado con la personalidad de mi padre. Ella dice que el pudor le impide hacerlo. Yo creo que además del pudor había una cierta inseguridad a la hora de intentar retratar con palabras lo que para ella era la figura enorme de mi padre. Inseguridad por no hacerlo bien e inseguridad por cuál pudiera ser la opinión de él al respecto. Es fácil escribir de alguien cuando ya ha muerto; no es tan fácil hacerlo cuando lo tienes al lado.

Mi madre se apuntó ilusionada al viaje, feliz por conocer París y por tener la oportunidad de integrarse en un grupo que suponía interesante y más formado de lo que estaba ella. Pasó los meses de verano anteriores al viaje tejiéndose un jersey amarillo, que estrenó el día de la partida. Desde el momento en que apareció en el autobús se convirtió en «la chica de amarillo», diana de bromas y galanterías, también de mi padre. Sin embargo, durante el viaje apenas se relacionaron. Ella resume su vivencia:

... todo lo que había oído acerca de él hacía que me intimidara incluso más que el resto de sus compañeros, y apenas me atrevía a hablar en su presencia.

Pero la vida ya los había juntado, y en los años siguientes hubo muchas más ocasiones para seguir viéndose. Mi padre se fue haciendo un hueco con su pintura y participó en algunas exposiciones importantes. En 1955 recibió una beca del Gobierno francés y pasó el curso en París. De regreso realizó la milicia universitaria en Gerona.

Mi madre, entretanto, había decidido montar su propio estudio con tres buenas compañeras de la academia de Peña. Entre ellas, su gran amiga Esperanza Parada. Poco tiempo después de regresar a Madrid, en febrero de 1957, Lucio Muñoz visitó el estudio que tenía Amalia con sus amigas. Así narra mi madre este momento en sus memorias:

Un día Lucio vino a conocer nuestro estudio, movido por la curiosidad de ver lo que pintábamos. Su opinión era importante para mí, y ante la posibilidad de que no le gustara lo que hacía preferí no enseñárselo, escondiendo mis cuadros detrás de los depósitos de agua. Después de un forcejeo entre los dos, él tratando de sacarlos y yo protegiéndolos, colocada delante de los depósitos con los brazos abiertos, se fue por fin sin conseguirlo, y tan enfadado que quedé convencida de que no querría volver a verme en la vida. Al final de la mañana, cuando como todos los días nos despedíamos en el portal del estudio para irnos a nuestras respectivas casas, Esperanza me dijo: «Vete pensando, Amalia, si te quieres casar con Lucio».

Dos años y medio después de aquel día, efectivamente Lucio y yo nos casábamos en la iglesia de Santa Rita de Madrid. Antes, claro, había conseguido ver mis cuadros, lo que me costó sudores. Le gustaron mucho; recuerdo que hizo especiales alabanzas de un pálido bodegón que todavía conservo, en el que está pintado un vaso con alhelies y un trozo de queso sobre un papel transparente. Aquella noche no pude dormir de alegría, y a partir de aquel momento empecé a pintar si cabe con más entusiasmo y seguridad. Al revés de lo que suele pasar, el noviazgo contribuyó a una mayor entrega y dedicación al trabajo por mi parte.

Pinté mucho en aquellos dos años y animada por Lucio llevé por primera vez un cuadro a una exposición colectiva, los Concursos Nacionales que cada año se celebraban en Madrid.



Mis padres separados por el retrato que él le pintó a ella en 1958.

Pues sí, la historia de amor de mis padres transcurrió desde el primer momento entre cuadros, bastidores y pinceles. De todo este relato, prácticamente solo la imagen de la «chica de amarillo» formaba parte del anecdotario familiar. Cuando conocimos París, mis padres también nos enseñaron el hotel de la plaza de la Sorbona en el que se alojaron en aquel viaje de juventud, así como el resto del Barrio Latino, que tan buenos recuerdos les traía.

En el ámbito profesional, mi padre hizo mucho por mi madre, sobre todo en el arranque de su carrera, empujándola, animándola y abriéndole muchas puertas que ella por inseguridad solía cerrarse. En cierto modo le dio un mundo que mi madre no había podido ni sospechar solo unos años antes, aunque este no era mérito exclusivo de mi padre, sino también del propio itinerario que ella había escogido. Además de esto, tener el reconocimiento y el amor de él también le aportó a mi madre mucha seguridad en el terreno personal. Ella se entregó por completo a mi padre, y nunca le importó ser pintora consorte, que era como se sentía. Pero también le aportó mucho a él: un peso, un equilibrio, una dimensión mundana, sencilla y llena de alegría, que se mezclaba además con su inteligencia clarividente y muy diferente a la de él. Mi padre vivía por y para la pintura. El arte, la creación y la imaginación le atraían de una manera tan poderosa que en cierto modo podía perderse en ellos. Mi madre bajaba a mi padre al mundo de la vida, porque a ella era la vida lo que más le interesaba, y porque ella misma era la mejor representación de la vida.

Se casaron en enero de 1960, y entre finales de ese mismo año y 1964 nacieron mis tres hermanos: Lucio, Nicolás y Diego. En 1967 un nuevo embarazo hizo pensar en que por fin llegaría la ansiada niña. Se llamaría Aránzazu, en homenaje a la patrona de Guipúzcoa, en cuyo santuario mi padre había hecho en 1962 un gigantesco mural de seiscientos veinte metros cuadrados, seguramente la obra cumbre de su carrera.

Pero la niña resultó ser niño. Juro que no lo hice con mala fe.



Mis padres y mis tres hermanos. Yo, que ya estoy cerca de llegar al mundo, todavía me llamo Aránzazu. En la pared puede verse la foto de la basílica del mismo nombre, con el mural de mi padre en el ábside.

La situación política del país era la principal sombra que podía oscurecer nuestra vida, al menos desde el punto de vista de mis padres. Hubo una mañana gris de invierno en que los niños de nuestro colegio se marcharon a casa antes de tiempo porque habían matado a un tal Carrero Blanco. Nosotros también. Días después, mi madre estaba hablando con unos amigos en el salón de casa, y yo escuchaba:

—Es horrible matar a alguien —decía ella—, pero si piensas solo en el futuro de España, el atentado está muy bien hecho.

Yo era muy pequeño para entender nada de aquello, pero el hecho de que la frase se me quedara grabada demuestra hasta qué punto me impresionó. Lo sigue haciendo. La calle Claudio Coello y el trozo de cornisa que rompió el

coche antes de saltar a la azotea del convento de los jesuitas se convirtieron en huellas simbólicas y un tanto morbosas que mi madre no perdió la ocasión de enseñarnos en alguna de nuestras salidas posteriores por Madrid.

El 20 de noviembre de 1975 mi madre apareció en nuestra habitación cuando ya nos estábamos vistiendo para ir al colegio. Nos dijo que se había muerto Franco, que podíamos seguir durmiendo y que no tendríamos cole en diez días. Lejos de querer dormir más, celebramos aquellas vacaciones con algarabía. Ella intentó reprimir la fiesta con la boca pequeña, pero no podía disimular su conmoción, una mezcla de nerviosismo, preocupación y felicidad inmensa en su interior.

El compromiso de mis padres con la oposición al régimen fue activo, en la escasa medida en que se podía. Mi padre, que no se amedrentaba fácilmente, y que tenía una fobia casi patológica hacia cualquier forma de autoridad, se implicó más en la lucha, aunque probablemente esa misma fobia a la autoridad, a la coerción de su propio pensamiento y libertad, le hizo no abrazar causas y grupos más organizados. Mi madre, cuyo odio al franquismo era más visceral, fue sin embargo más prudente, por miedo: la guerra, la violencia del enfrentamiento ideológico y el carácter imprevisible del mal seguían demasiado frescos en su memoria.

Como tantísimos españoles, vivieron apasionadamente el final del franquismo. Siempre había amigos en casa y siempre hablaban de política, nada más que de política, horas y horas hablando de política. La enfermedad de Franco, los partes médicos, los rumores, los pronósticos, las llamadas a altas horas de la madrugada para informar de los acontecimientos: vivíamos en un estado de convulsión, y aunque se suponía que nosotros permanecíamos al margen, no era del todo así. Lo que estaba ocurriendo era demasiado importante, y mis padres no eran capaces, ni ponían mucho afán en ello, de ocultárnoslo totalmente. Llevaban casi cuarenta años soportando la represión, la miseria cultural y moral, la mezquindad y la mediocridad de un régimen cuyos últimos años se estaban haciendo eternos. Franco, el franquismo y el nacionalcatolicismo habían marcado sus vidas. Mi madre había perdido a su padre asesinado por los republicanos, pero eso no le impidió alcanzar su propia verdad y considerar a Franco el principal culpable de los males de su infancia y juventud. Siempre dijo que su vida podía dividirse en dos mitades, una antes de dedicarse a la pintura y otra después, pero que igualmente se podía dividir en una antes de morir Franco y otra después. Con un pesimismo

muy arraigado en ese tema, pensó durante décadas que nunca vería su sueño hecho realidad. Pero sí lo vio. Aunque tan solo tenía cuarenta y cinco años entonces, no se cansaba de decir: «Ahora ya me puedo morir tranquila». Y muchos años después, con ese afán tan vitalista por disfrutar al máximo de las buenas noticias —un mero reverso del pesimismo anterior—, seguía diciéndonos: «Anda, recuérdame que se ha muerto Franco, no dejes que se me olvide».

Aquel 20 de noviembre, la noticia les llegó a mis padres por teléfono. Poco después de que mi madre nos lo contara en nuestro dormitorio se anunció que Arias Navarro, presidente del Gobierno, iba a hablar a todos los españoles. Mientras esperábamos, con la televisión y la radio emitiendo música religiosa, sonó el teléfono de casa. Mi hermano Lucio se apresuró a descolgar. Una voz femenina, que no se identificó, preguntó por mi padre, pero cuando este acudió al aparato habían colgado. Era raro. Notamos cierta inquietud en mis padres. Unas horas más tarde volvieron a llamar. Esta vez respondió la asistenta.

—¿Lucio Muñoz, por favor?

—Un momento, voy a buscarle.

—No hace falta. Solo quiero que le diga a ese cabronazo que le va a durar poco la alegría.

Imagino lo que debieron de sentir mis padres. La tiranía que llevaba casi cuarenta años cercenando cualquier forma de libertad no les daba ni un respiro. Ellos ya sabían que el tiempo de cambios podía hacer la situación incluso más peligrosa, pero era frustrante tener que vivir también ese momento bajo el peso de la amenaza y el miedo. Aquello no impidió que por la noche vinieran a casa algunos amigos a compartir con ellos la velada, aunque sin brindis ni celebraciones, ya que, tal como dijo mi madre en sus memorias, «como motivo de jolgorio lo encontraba siniestro y macabro». Una cosa era que los hijos celebráramos el periodo sin cole, y otra convertir la muerte en una fiesta.

Al día siguiente hubo otra llamada amenazante y mis padres pensaron que lo mejor sería marcharnos de casa durante unos días: las llamadas, y el contexto en el que se producían, invitaban a la prudencia. Cogimos los cuadros más valiosos que había colgados en casa y los bajamos al almacén del estudio de mi padre, donde intentamos esconderlos entre sus propios cuadros. Sin informar a nadie de nuestro paradero, nos fuimos a un piso que muy recientemente habían comprado mis padres junto a la Gran Vía, en la calle

Flor Alta.

Estuvimos allí algo más de una semana, probablemente lo que duró el luto oficial. Yo, y creo que mis hermanos también, viví aquella estancia como si se tratara de unas divertidísimas vacaciones en el centro de Madrid. No recuerdo qué razón me dieron mis padres para explicar el traslado, pero sé que no tenía ni el menor atisbo de miedo. Yo sabía que había ocurrido algo raro con el teléfono. Sin embargo, no tuve conocimiento de que habíamos sufrido amenazas telefónicas hasta varios años después.

Bajábamos a desayunar a cafeterías de la Gran Vía, comprábamos la prensa, paseábamos por el centro y disfrutábamos en familia de aquellos días regalados, sin obligación ninguna. De repente lo de vivir en un piso, subir por las escaleras o en ascensor, bajar a la tienda de la esquina a comprar el pan o la leche, nos hacía a todos —y supongo que a mi madre más que a nadie— una ilusión tremenda. Fuimos a ver las larguísimas colas que había en la plaza de Oriente para despedir a Franco. No nos acercábamos mucho, mirábamos con recelo, pero también con curiosidad: mi madre tenía esa querencia por no perderse los acontecimientos históricos, como si los sintiera más verdaderos por el hecho de haber estado cerca. Un día, poco después de salir del portal, se encontró a Eduardo Rivas, un buen amigo de ellos, en la calle Libreros. Como habían decidido no contarle nada a nadie, por seguridad, y por una cierta idea de discreción muy propia de mis padres, prefirió decirle alguna excusa que justificara su presencia en el barrio y se despidió de él. Poco después regresó a aquel recluimiento con su familia, mitad forzoso, mitad voluntario, pero por completo feliz.

La escena final de la primera versión que mi madre escribió de sus memorias se sitúa en aquel momento, en concreto el día de la coronación del rey, el 22 de noviembre. Aunque luego añadió un epílogo en el que narraba algunos acontecimientos puntuales ocurridos en años posteriores, mi madre consideró que con la muerte de Franco y la llegada de la democracia se cerraba con total sentido el relato de su vida, como si tanto en lo personal como en lo social el barco hubiera llegado a buen puerto y ya no fuera a moverse significativamente de allí.

Lo que cuenta en esa escena es cómo aquel día, después de que Juan Carlos fuera coronado rey en las Cortes, bajamos a la Gran Vía a verlo pasar.

Rodrigo, el más pequeño de mis hijos, que tenía entonces siete años, al ver a la gente

aplaudir, levantó hacia mí los ojos con una mirada que indicaba toda la confusión que tenía en su cabecita y dijo: «Mamá, ¿puedo aplaudir yo también?». «Sí, hijo, sí, de momento, aplaude.»

La figura de Juana Mordó, la galerista de mi padre en aquellos años, fue una institución en mi infancia. Era todo un personaje. Venía por casa con bastante frecuencia, acompañada casi siempre de personalidades a las que iba presentando a sus artistas. Tenía una gran amistad con mis padres, que la apoyaron y aconsejaron en momentos importantes de su carrera en España. A mi padre lo admiraba, lo respetaba y lo quería de una manera especial. La primera exposición individual en su galería fue de mi padre; la última, la que precisamente se descolgó la mañana de su muerte en 1984, casualmente también fue suya.

Como vivía sola y no tenía familia, pasó muchas nochebuenas en nuestra casa. Nosotros nunca nos juntábamos con nadie para celebrar las fiestas, así que la presencia de Juana, tan elegante, tan formal, tan impertinente, daba un poco de chispa y de glamour a aquellas reuniones. Nos regañaba mucho. Yo temía especialmente el momento de su llegada. En cuanto llamaba al telefonillo salíamos corriendo a la puerta de la calle.

—Oh, vamos, siempre tardáis tanto en abrirme la puerta... —decía con su acento francés, mientras entraba al pasillo ajardinado con su bolso en la mano, su perfecto peinado redondeándole la cabeza, su pañuelo de marca y su traje de pantalón rosa o verde claro. Nunca la vi con falda.

—He venido corriendo —me atrevía a decir yo con la mejor de mis sonrisas.

—Me dejáis sola en la calle esperando, *pas possible*. ¿Me vas a abrir esta puerta o no? ¿Dónde está tu madre?

Pero no le teníamos miedo, porque bajo su capa de insolencia, de orgullo y arrogancia, asomaba un fondo de bondad e incluso de debilidad fácilmente reconocible. Mi padre la trataba de manera muy directa, siempre lleno de ironía, y viendo la reacción de Juana entendías la ternura que había en ella, su coquetería, algo que relacionabas con la sonrisa dulce y con la apariencia de su cuerpo pequeño y redondo. No tenía empatía con los niños, pero cuando llegaba a casa en aquellas ocasiones tan especiales nos traía algún regalito. Generalmente dinero. A mi hermano Nicolás, de quien era madrina, le daba el

doble. Con los gatos era mucho más cariñosa.

Un año, para derribar las barreras de Juana, relajarla y crear una situación divertida, decidimos gastarle una broma al principio de la cena. Ella siempre nos reñía si no mostrábamos buenos modales en la mesa. Mi padre decidió que en el momento de empezar a comer la sopa, todos, los seis miembros de la familia, llenáramos nuestra cuchara y sorbiéramos ruidosamente al mismo tiempo. Yo estaba muy nervioso, me daba vergüenza y temía la reacción de Juana. Pero ella, superado un breve momento de perplejidad, entendió lo que pasaba y empezó a reír con tanta naturalidad como disfrute, y también con algo parecido al agradecimiento.

En ciertos momentos de la cena Juana daba una cabezada, porque lo hacía siempre, en todos los lugares y en todas las situaciones. Luego intentábamos jugar a algo en el salón, pero ella no era capaz de interesarse y de seguir las normas. Tenía unas ganas inmensas de aprender y de saberlo todo (mi padre intentó toda la vida enseñarle a jugar al mus), pero aquellos juegos infantiles no pertenecían a su mundo. Algunas veces se quedó a dormir en nuestra casa. No recuerdo el momento de ir a acostarnos, pero puedo imaginar que Juana lo hacía tarde, muy tarde, probablemente después de que todos nos hubiéramos retirado ya. Mi madre le acicalaba el cuarto de invitados con flores y toallas de hilo, y siempre con miedo de que Juana la riñera por poner unas flores inadecuadas o unos almohadones demasiado finos. Reconozco que me inquietaba aquel cuarto de invitados, con su cama antigua tan decadente. La imagen de Juana, que no hizo otra cosa en la vida que rehuir la soledad, entrando allí, con sus flores, me sigue estremeciendo.

El pasado de Juana Mordó era un misterio para todos. Y su edad todavía más. Siempre se decía que tenía más de ochenta años, e incluso de noventa. Ahora sabemos que había nacido en Grecia en una familia de origen sefardí, que se había casado dos veces, que no tuvo hijos, que vivió en Salónica, París, Berlín (de donde huyó del nazismo) y Suiza, y que cuando murió su segundo marido en los años cuarenta se vino a España. Pero Juana no hablaba de esto, su pasado anterior a España no existía. Creo que mis padres conocían algo, pero nosotros, por supuesto, lo ignorábamos por completo. Si yo hubiera sabido que aquella mujer había tenido una vida tan sumamente intensa antes de pulsar con fuerza el timbre de nuestra casa, sin duda habría corrido todavía más para abrirle la puerta.

Fue Juana quien introdujo en el mercado la abstracción y el arte de

vanguardia que irrumpía con fuerza en España en los cincuenta. Trabajó primero como directora en la galería Biosca, donde encajó a estos artistas, y en 1964, llevándoselos a todos, fundó su propia galería en la calle Villanueva. Tenía una inteligencia, una cultura, una intuición y un arrojo que le permitieron ser una avanzada en una España todavía muy cerrada. Sin embargo, recuerdo cómo mi padre, que la quería y la valoraba a partes iguales, tenía la teoría de que Juana realmente no entendía de pintura. Según él, había que velar mucho para que esa carencia no la llevara por caminos equivocados o ruinosos. Tengo muy grabadas en la memoria las escenas, tan recurrentes, en que Juana bajaba al estudio de mi padre a ver los cuadros. Viéndolo desde la distancia pienso que debía de sentirse un poco insegura, pero entonces yo no estaba en condiciones de apreciar eso, porque Juana tenía recursos de sobra para salir airosa. Lo que es seguro es que nunca destacaba los cuadros que a mi padre le parecían mejores, más bien al contrario. Mi madre, además, había descubierto uno de los trucos a los que recurría siempre Juana: no hablaba del cuadro en general, sino que destacaba algún detalle:

—Me gusta mucho esta zona —decía, y mis hermanos y yo nos dábamos codazos desde la retaguardia.

Juana era muy despistada, y el cansancio que arrastraba por el mundo le hacía desconectar de las conversaciones que la rodeaban. Mi madre contaba que en una cena en un restaurante le tocó al lado de ella, lo que seguramente no fuera del todo de su agrado, porque Juana siempre prefería a los hombres. Pero la *politesse* era la *politesse* y Juana preguntó a mi madre por sus últimos trabajos. Mi madre le contó que estaba pintando el Ministerio de Hacienda, el gran edificio de la calle Alcalá, muy cerca de la Puerta del Sol.

—¿En serio? —dijo Juana.

—Sí, sí, me lo ha encargado Paco —dijo mi madre, refiriéndose a Francisco Fernández Ordóñez, quien por entonces era ministro de Hacienda.

—¿Ah, sí? Pero ¿entero? —preguntó Juana.

—Sí, sí, entero, toda la fachada.

—Pero..., no puedo creérmelo, ¿y las ventanas también?

—También, Juana, claro.

—Pero ¿y qué haces, tienes andamios?

El ataque de risa que le dio a mi madre, y el que, pocos segundos después, cuando salió de su enajenación pasajera, le dio a la propia Juana, fue casi infinito. ¿Cómo era posible que alguien que conocía a mi madre y conocía su

pintura pudiera imaginarla subida en un andamio y dando una mano de pintura a la fachada del Ministerio? Y lo que divertía todavía más a mi madre, ¿cómo era posible imaginar al ministro haciéndole semejante encargo?

Su galería fue para nosotros como una segunda casa, igual que lo fue para tantos artistas. Íbamos muchos sábados. Siempre había amistades y el ambiente era muy relajado, entre otras cosas porque entre el personal de la galería estaban Esperanza Parada y Esperanza Nuere, pintoras y grandes amigas de mis padres. Pero lo fundamental era que a la propia Juana le gustaba aquel ambiente y aquella vitalidad, por mucho que de vez en cuando saliera de su despacho a protestar porque corríamos por la galería o porque no dejábamos de golpear el cencerro que colgaba del tirador de la puerta de entrada.

Tras las inauguraciones, Juana instauró en Madrid la costumbre de invitar a cenar en un restaurante al artista que exponía y a otros allegados. Eran cenas concurridas, de veinte personas o más. En las ocasiones en que me apunté, lo hice con verdadero pavor, porque no sabía si a Juana le parecería mal (y cara) mi presencia, igual que le parecía mal la presencia de algún que otro espontáneo que siempre se acoplaba en el último momento. Mi padre, a quien tanto le gustaba provocar, solía pedirse angulas, lo que garantizaba la reprimenda de Juana y sus repetidos comentarios. Pero esto era precisamente lo que le gustaba a mi padre.

Tras las cenas, tras cualquier cena, cualquier salida al cine, cualquier visita a la galería, había que llevar a Juana a su casa. Ella procuraba retrasar ese momento por todos los medios a su alcance, igual que procuraba no tener que afrontarlo en solitario. El portal de su casa estaba justo en el arco que hay en la calle Rodríguez San Pedro, en Argüelles. Presencí muchas veces aquella escena ritual que repetía invariablemente, y que al parecer hacía con todo el mundo. Se bajaba del coche y empezaba a buscar las llaves en el bolso. Pero las llaves no estaban, nunca estaban, entonces Juana vaciaba el bolso en un banco o en el asiento del coche.

—Juanita, *c'est quoi ça?* —decía entonces mi padre, cogiendo con dos dedos el manajo de llaves más que evidente.

Juana sonreía, metía todo en su bolso sin el menor orden y se dirigía hacia el portal con mi padre. Él ya sabía que la tenía que acompañar hasta casa, abrirle la puerta y encenderle las luces. En definitiva, facilitarle el trance. Juana no tenía miedo a los intrusos, tenía miedo a la soledad. Pocos minutos

después, mi padre regresaba al coche, donde le esperábamos los demás.

—¡Qué mujer imposible! —decía, y nos íbamos.

Yo me imaginaba a Juana en su soledad. Nunca había subido a su casa, pero sabía que estaba repleta de cosas tan valiosas como desordenadas. También sabía que era una casa sin cama, porque Juana, que se dormía en todas partes, no tenía cama, solo algo parecido a un diván. Creo que dormir le parecía una pérdida de tiempo, tal era su afán por apurar la vida, tal era su rechazo de la intimidad, de ese lapso nocturno e inútil de soledad.

El día que Juana murió, no fui al colegio. Fui a su entierro. Era la primera vez que perdía a un ser querido, lo más parecido que he tenido a una abuela.



Mi padre con Juana Mordó en 1982, en el stand de la galería en la FIAC de París. © Luis Pérez-Mínguez.

Todos los veranos pasábamos entre quince días y un mes en el pueblo de mi madre, Santa Cruz de la Zarza, situado en la esquina noreste de la provincia de Toledo, lindando con las provincias de Cuenca y de Madrid. Es un pueblo

blanco, grande, con calles bonitas y, frente a lo que uno podría presumir de un pueblo manchego, bastantes cuestas. Llenábamos el Seat 124 hasta los topes y nos íbamos los seis allí. En el camino mi madre disfrutaba observándolo todo. Le encantaba el turismo desde el coche. Para ella no había mayor felicidad que ver a mi padre tomar una carretera pequeña, entrar a un pueblo que no conocía y mirar desde la ventanilla. Era perezosa para andar, pero no para mirar. Amaba la arquitectura popular, y en el campo eran los paisajes con huella humana los que más le gustaban: los trigales, los olivares y, sobre todo, las hileras de cepas en un viñedo; es decir, el campo de su tierra. Y la combinación del viñedo con las encinas, que es algo típico del monte bajo que rodea algunas zonas de su pueblo, era su paisaje preferido. A mi padre, gustándole mucho todo esto, le atraían más el río, la montaña, el bosque o el mar. Tenía una visión muy romántica de la naturaleza, la misma que había en su pintura. Una naturaleza llena de misterio y que era expresión de algo que trascendía lo humano.

Un día, tras comer en el restaurante El Rana Verde de Aranjuez, junto al Tajo, un motorista de la policía nos detuvo ya camino de Ocaña. El agente, con una actitud desafiante muy de la época, le pidió la documentación a mi padre y le dijo que había cometido una infracción. Mi padre, que no corría demasiado con el coche, se extrañó.

—¿No ha visto que esto es una línea continua? La ha pisado usted.

—¿Puede usted definirme el concepto de línea continua, por favor?

El agente dejó de examinar los papeles y miró a mi padre. Dudó un momento antes de decir:

—La sanción por rebasar la línea continua es de quinientas pesetas.

—Y si la línea es discontinua, ¿cómo es la sanción? ¿Discontinua?

—¡Lucio! Por favor... —dijo mi madre entre dientes.

El agente no se inmutó. Siguió rellenando el impreso de la multa.

—¿Y no habrá cosas más importantes que hacer —insistió mi padre— que vigilar si pisamos o no pisamos la línea continua? A mí se me ocurren a mansalva.

—¿Meter a los chulitos en el calabozo qué le parece?

—Muy sensato. Tendríamos que ponernos de acuerdo para ver quién de los dos entra primero.

El policía terminó de escribir y le entregó la multa a mi padre. Por algún motivo había decidido hacer oídos sordos y también moderar su anterior

arrogancia. Informó a mi padre del plazo y del procedimiento de pago.

—Buenas tardes —dijo por fin.

—Buenas tardes —dijo mi padre, y en el momento mismo en que el agente se giró para dirigirse a su moto, rompió la multa en mil pedazos y los tiró por la ventanilla. Lo hizo con ostentación, sin importarle que el policía pudiera verle o volver sobre sus pasos.

Ví hacer esto a mi padre varias veces, aunque solo después de muchos años acaba de regresar a mi memoria. Me sorprende su chulería. Puede que aquella actitud bravucona fuera muy propia de la masculinidad de entonces, aunque también es cierto que él llegaba muy lejos: su rechazo hacia la prepotencia de la autoridad le hacía ser orgulloso, rebelde y engreído.

El camino a partir de Ocaña resultaba muy agradable. Los campos de trigo —secos en aquella época veraniega, e incluso abrasados tras la quema de rastrojos— y las viñas poblaban el paisaje. Mi madre miraba con atención por la ventanilla, relajada y feliz. Pero a medida que nos acercábamos a su pueblo se la veía cada vez más seria. Todos sabíamos que siempre era así. En cuanto nos salíamos de la carretera y tomábamos la calle ancha que nos llevaría directamente hasta nuestra casa, la incomodidad de mi madre se hacía evidente. Su cara denotaba la mezcla de atracción, rechazo y miedo que le producía lo que veía, las mismas casas de siempre, las mismas personas de siempre. Amaba muchos aspectos de su pueblo y le gustaba reencontrarse con ellos, pero lo que más le gustaba era su casa. En ella se sentía feliz, protegida de comentarios, miradas y miserias que relacionaba inevitablemente con todo lo que le había tocado vivir allí: la muerte de su padre, la guerra, la posguerra, las enfermedades, los lutos, el aislamiento, la incultura, la miseria moral...

Cuando murió mi abuela, cuatro años antes de nacer yo, su casa se dividió en dos partes, una para mi madre y otra para mi tía Maruja. Mis padres reacondicionaron su parte preservando el sabor popular, pero llenando la casa de cuadros por todas partes, algunos de ellos, en mi opinión, bastante feos, incluso siniestros. A la casa del pueblo siempre llevaban los cuadros menos apreciados, ya fueran suyos o de otros pintores, esos cuadros que uno no tenía ganas de ver todos los días en el pasillo o en el comedor de Madrid. Las dos casas estaban comunicadas por un gran patio de labor (que allí se llamaba «la portá»), que, no teniendo ya uso como tal, tanto mis padres como mis tíos habían ajardinado parcialmente. En la portá mi madre pasaba las tardes hablando con Maruja, su hermana del alma, a la que tan unida había estado

desde pequeña.

La vida de pueblo traía nuevas posibilidades para los niños; podíamos movernos con libertad por las calles, ir a comprar, a explorar, a montar en bici o a inventar pillerías muy diferentes a las de Madrid. La casa era de dos plantas, pero si le sumabas la «cueva», con sus tinajas, y las cámaras, que eran unos grandes espacios vacíos bajo el tejado, podría decirse que era de cuatro plantas, lo que brindaba un territorio inmenso. Organizábamos olimpiadas y el hermano mayor de mi madre, Félix, alcalde del pueblo, nos ponía las medallas, que previamente había quitado a unas ristras de chorizo en su casa. Aprendí a montar en bici en la portá, que estaba en cuesta. En una de las primeras tentativas no supe frenar y seguí pendiente abajo, rebasé el gran portón de madera abierto, crucé la calle Mayor y me estampé contra el portón idéntico de la casa de enfrente.

Comíamos chuletas de cordero y chorizos, que estaban mucho más ricos que en Madrid. Íbamos a bañarnos a la piscina de mi tío en la parte alta del pueblo. Cocinábamos patatas guisadas en el campo, cogíamos racimos de uvas de las viñas y hacíamos de zahoríes con ramas de olivo. Durante las fiestas participábamos en la carrera de cintas, tirábamos al blanco, jugábamos a la tómbola y veíamos «la pólvora», tal como llamaban allí a los fuegos artificiales. A la una de la madrugada, o más tarde, llegaba el momento más emocionante en la plaza del pueblo: el toro de fuego. Cuando yo era niño lo vivía con verdadero pavor, y creo que nunca ha sido de otra manera. Un hombre se colocaba sobre la espalda una gran caja con cuernos de la que emergían surtidores de chispas y también las allí llamadas «carretillas», esos proyectiles de trayectoria sinuosa e impredecible que te quemaban la ropa y también la piel si te tocaban. El *toro* se dedicaba a correr detrás de la gente como en un encierro, pero a veces de una manera caprichosa y malintencionada que hacía que en ningún lado te sintieras completamente seguro, ni siquiera dentro de un bar o bastante lejos de la plaza. Ni que decir tiene que mi madre, que apreciaba tantas tradiciones populares de su pueblo, como el folclore, Los Mayos o los belenes de Navidad, odiaba la pólvora y los toros de fuego, que solo le producían miedo y rechazo.

En general, mi madre despreciaba las tradiciones más ruidosas y violentas. También rechazaba la teatralidad excesiva, la sobreactuación y el disfraz. Decía que lo único bueno que había hecho Franco era prohibir el carnaval. Le asustaba, le daba miedo, no era capaz de encontrar en él ninguna muestra de

esa sensibilidad popular que tanto admiraba en el folclore, en la arquitectura o en la simple conversación con algunas personas del pueblo. Encontraba esa sensibilidad en la gente más apegada al suelo, pero nunca en lo grandilocuente, en lo exótico o lo grotesco. No le gustaba la ópera. No le gustaba lo oriental. Amaba a Baroja o a Machado. No tragaba a Valle-Inclán.

Sí le gustaba, y mucho, la procesión de su pueblo. Salíamos a los balcones a verla pasar en dirección a la iglesia de San Miguel. Mi madre, como todo el mundo, había cubierto la barandilla de los balcones con la preceptiva bandera de España que se colocaba durante las fiestas. En nuestro caso no eran banderas de España, sino de Austria, porque el sol había decolorado por completo la franja central. A la caída de la tarde solíamos estar pendientes. La procesión era tan silenciosa que podías no enterarte de que estaban pasando cientos de personas por delante de tu casa. Esto a veces ocurría, y a mi madre le daba mucha rabia oír un buen rato después a la banda de música, que iba al final del todo, junto al paso de la Virgen. Pero normalmente, si estabas atento, era el propio silencio el que te avisaba. Era un silencio distinto a cualquier otro, un silencio imposible a esa hora de la tarde en la calle Mayor de un pueblo de naturaleza ruidosa; un silencio de susurros, de pasos lentos, de multitudes enmudecidas por un acto ritual. Sorprendía ver a tanta gente puesta de acuerdo para el sosiego. Las velas en la mano, el movimiento de la Virgen y la música de la banda, cuando por fin llegaba, completaban aquella ceremonia con momentos de mucha emoción.

En otras ocasiones, la emoción desaparecía. Cuando pasaban por delante de nuestra casa, casi todos los integrantes de la procesión levantaban la mirada hacia nuestros balcones, con mayor o menor disimulo, y comentaban algo con sus acompañantes, que también levantaban la mirada. Había otros que, de manera premeditada, nos evitaban, o que si cruzaban la mirada con nosotros retiraban la suya de inmediato. Por fin, algunos se detenían y saludaban a mi madre y, más alto de lo que debían, le decían: «Qué, ¿a pasar las fiestas?». Esta era la parte que no le gustaba a mi madre de las procesiones. A mí, sin embargo, no me importaba saberme observado, creo incluso que me gustaba. Protegido por nuestras banderas de Austria y el privilegio de nuestra posición elevada, me sentía como en una tribuna sobre las masas. No solo me protegían las banderas, también la inmensa y prepotente aura que podía formar con palabras como «cultura», «Madrid», «fama» o «pintor».

Un rato después la procesión volvía a pasar, ya de noche cerrada, de vuelta

a la iglesia de Santiago, de la que había partido. Salíamos de nuevo a los balcones, claro, pero esa segunda vez ya no tenía ni la mitad de magia. Entonces nos preparábamos y nos íbamos detrás de ella, porque en cuanto llegara a la plaza se quemarían en presencia de la Virgen los fuegos artificiales.

En la portá había una cuadra que mi padre acondicionó como un pequeño estudio. Se traía tableros, materiales y herramientas de Madrid que iba colocando en la hilera de pesebres que tenía junto a la pared de pintar. Recuerdo muchos de los cuadros que mi padre pintó allí, siempre medianos y pequeños. Para la técnica del quemado, que él también utilizaba, aunque de manera más virulenta que mi madre, salía a la portá, a la vista de todos, también de mis primos y mis tíos. Una mañana, estaba quemando un cuadro mediano, con la manguera en el suelo cerca de él, cuando apareció desde la calle la vendedora de bollos que nos solía visitar. La mujer vio el incendio del cuadro, dejó su gran cesto de bollos en el suelo y se precipitó asustada a coger la manguera y extinguir las llamas. Mi padre, con su habitual ironía, lejos de explicarle nada, le dio las gracias y le compró unas tortas de aceite.

No recuerdo que mi madre pintara en Santa Cruz. Es posible que a veces se llevara alguna plancha de grabado para trabajar en sus fases iniciales. Lo que sí hacía, y mucho, era coser. Había pasado infinidad de tardes de su infancia y de su juventud cosiendo con su madre y sus hermanas y conservaba tanto el oficio como el gusto por la costura. La imagen de ella con las gafas chupando el hilo y enhebrando la aguja me es tan cercana como su imagen mojando el pincel en la paleta. También en Madrid cosía mucho. Zurcía, remendaba, metía los bajos de los pantalones o cosía los bolsillos de nuestros babis del colegio. Decía que un fin de semana en que no tuviera que coser cuatro o cinco bolsillos de babi no era un fin de semana normal. Pero la costura que más le gustaba era la que le permitía confeccionar o arreglar sus propias prendas. Ahí, como ocurría en la cocina y en otros tantos aspectos de su vida, demostraba ser poco convencional y muy creativa. Sus bufandas, colchas, manteles o chalecos de retales llegaron mucho antes de que el *patchwork* tuviera tal nombre y se pusiera de moda.

Cuando cosía lo perdía todo. Siempre dijo que la mitad de su vida había consistido en buscar cosas que previamente había perdido. Entrabas a su habitación y te decía:

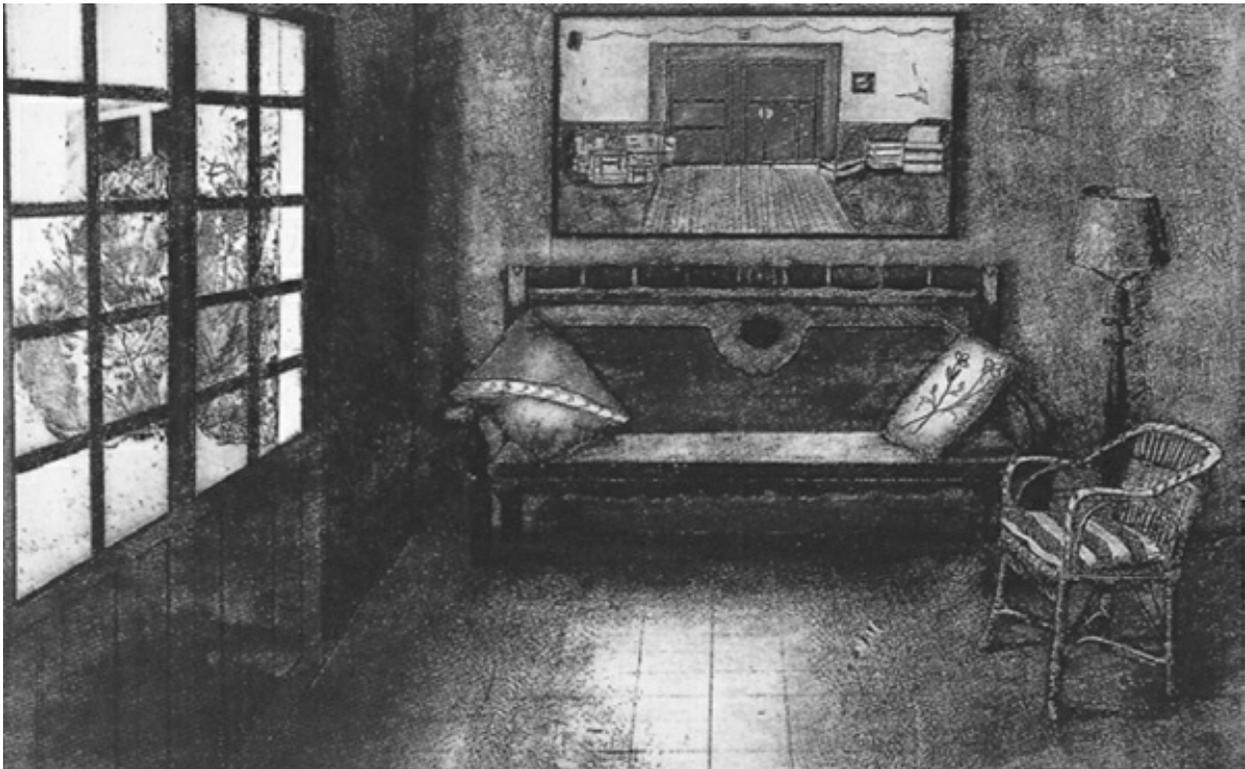
—Anda, tesoro, rézale un padrenuestro a san Antón, que no encuentro las

tijeras —no cabe decir que fuera una persona creyente, pero la desesperación, y también una cierta ironía, la hacía recurrir a aquella especie de superstición heredada de su madre.

Un día yo estaba jugando en la portá, sin importarme el calor, y oí una carcajada de mi madre, que estaba cosiendo al fresco en el cuarto de estar del piso de abajo. Me asomé a mirar.

—Ay, estoy para que me aten, hijo, para que me aten a un árbol y no me suelten —dijo, y sin dejar de reír, secándose las lágrimas con el dorso de la mano, me contó que llevaba media hora buscando sus gafas y acababa de darse cuenta de que las llevaba colgando del cuello.

¿Cuántas veces presencié, en muy distintos lugares, esta escena a lo largo de los años?



El cuarto de estar de abajo de la casa de Santa Cruz en un grabado de mi madre de 1985.

Era una tarde del final del invierno o del principio de la primavera. Yo tenía nueve años y mi hermano Diego trece, los mismos que su amigo Pochi,

que nos acompañaba. Habíamos decidido acabar de una vez por todas con un hormiguero que había en un lateral del campo de fútbol. Sus hormigas, grandes, rápidas y muy numerosas, nos molestaban en los partidos; incluso en el lance de una jugada nos veíamos obligados a interrumpir el juego para darnos palmadas en las pantorrillas. Habíamos probado ya, sin éxito, a inundarlo todo con la manguera y también a excavar con la azada y pisotear insistentemente. Pero la imaginación y la crueldad infantil siempre admiten un grado más. Había llegado el momento de ser contundentes. Éramos niños y necesitábamos demostrar nuestro poder. La hora de la siesta, esa en que los *mayores* están ausentes, parecía el momento ideal.

Nos metimos en el cuarto donde se guardaban los trastos de jardinería, junto al campo de fútbol, y buscamos el arma prohibida: gasolina. Una buena parte del jardín de nuestra casa estaba cubierta de césped, y desde hacía no mucho tiempo teníamos una segadora de motor de gasolina que había sustituido a la manual, cuyo funcionamiento requería una fuerza casi sobrehumana. Cogimos el bidón y llenamos un recipiente sin tapa (una sencilla lata de medio kilo de tomate, de las que mi padre utilizaba por decenas para pintar al temple en su estudio). Nos dirigimos al hormiguero. Mi hermano llevaba una caja de cerillas en el bolsillo. La tarde era fría, pero soleada y alegre. Yo vestía pantalón largo con peto, de algodón gris, mi favorito. Los mecanismos para abrochar el peto en el pecho estaban ocultos por el jersey que me había puesto encima. Todo nos parecía fácil y emocionante, y pensábamos que nuestro plan sería muy efectivo.

Mi hermano vertió la mitad de la gasolina en los montoncitos de tierra y en las embocaduras de los túneles del hormiguero, y conservó la otra mitad en la lata, porque pensaba usarla enseguida. Pochi encendió la cerilla y la lanzó al hormiguero, pero la gasolina no era igual que el aguarrás que usaban mis padres para quemar los cuadros. La llamarada fue tan grande que nos asustamos. La lata que tenía mi hermano se prendió y la soltó de inmediato, con la mala suerte de que la gasolina ardiendo cayó en mis piernas y comenzó a quemar los pantalones de peto. Corrí de inmediato al grifo que había en una esquina, a unos quince metros de allí, y me apagué el fuego.

Todo lo que vino después lo recuerdo con mucha menos intensidad. Fuimos inmediatamente a casa, al dormitorio de mis padres. Mi padre ya estaba allí, supongo que tomando su café de después de la siesta. No puedo recordar su reacción, ni la de mi madre, que subió desde su estudio avisada por mi

hermano. Solo sé que me quitaron los restos del pantalón y me metieron en la bañera con agua fría. Finas películas de piel flotaban sobre mis piernas sin desprenderse del todo.

Poco después mis padres me llevaron al Centro de Quemados, en una bocacalle de Rosales. Apenas tengo el recuerdo de la sala de curas. El dolor físico puede ser grande o pequeño, pero no es muy rico en cualidades. Por eso, afortunadamente, no se registró en mi memoria. Lo que sí se registró fueron mis gritos, implorantes, impotentes y desamparados. Mis gritos fueron la única respuesta ante lo que me estaba pasando. Después de envolverme las piernas en voluminosas capas de vendas me sacaron en silla de ruedas. Mis padres, que habían oído los gritos, como los habían oído todas las personas que estaban en el Centro de Quemados, me compadecieron, me mimaron y me llevaron a casa. Allí se ocuparon también de tranquilizar a mi hermano Diego, preocupado y asustado por lo que había sucedido.

Empezó entonces un periodo de muchas semanas de convalecencia en cama, y el resumen que hace mi memoria de él, seguramente simplista, seguramente injusto con los demás miembros de mi familia, es que mi madre me curó, sus atenciones y su cariño lo hicieron. Conociendo su carácter pienso que no debió de ser un trago nada fácil para ella aquel accidente, pero superó el susto y la pena por mí volcándose en los cuidados. De hecho, con excepción de las curas (las tres primeras, que fueron las malas), el recuerdo que me queda de toda aquella convalecencia es muy agradable. No tenía ningún dolor, dejé de ir al cole y disfruté de todo el cariño y la compañía de mis padres y de mis hermanos.

Recibí abundantes visitas y también regalos. Mucha gente me decía que cuando me empezaron a arder los pantalones debería haberme tirado al suelo y haberme apagado las llamas a manotazos o con tierra, pero a mí jamás se me habría ocurrido una solución así. Yo tenía completamente interiorizada la posición del grifo al que acudíamos cada poco tiempo a beber agua en nuestros partidos. Aunque mi pantalón hubiera sido más fácil de quitar, creo que también habría corrido hasta ese grifo.

Los médicos insistieron a mis padres en que era muy importante luchar contra la deshidratación, y no sé si ellos o alguna otra persona les recomendaron que bebiera mucho zumo de naranja. Mi madre se tomó aquello al pie de la letra. Las primeras noches comprobó que la cantidad de líquido que manaba de mis piernas era tal que no solo las vendas y las sábanas se

empapaban, sino también el colchón, que había que cambiarlo cada mañana para que se secara. A partir de entonces mi madre me daba una media de cuatro o cinco zumos de naranja al día, aparte de otros líquidos. Después, con ese gusto por la exageración tan suyo, fue siempre la primera en afirmar que fueron sus zumos los que me curaron.

A su manera, también me curaron las pipas (o me produjeron, quién sabe, la apendicitis que tuve unos años después). Mi madre conservaba desde los tiempos de su infancia y adolescencia en el pueblo el gusto por comer pipas. Traía de la compra bolsas a granel. Había descubierto un mercado en Ciudad Lineal donde las pipas eran mejores que en ningún lado. Nuestra adicción era verdaderamente ilimitada, nos dábamos auténticos atracones, sobre todo en el jardín, donde pasé buena parte de mi convalecencia. Ella me paseaba con una hamaca de ruedas y hacíamos recuento, siguiendo cada día un recorrido diferente, y cada día con un resultado diferente, de todos los árboles que había. Eran muchos. Le encantaban los frutales y le tenía mucha manía a un olmo, «feo de grande», que había junto al huerto. Luego nos instalábamos en algún lado y nos poníamos a comer pipas «como cosa tonta». A veces me dejaba leyendo. Disfruté de tanto tiempo libre en aquellos días que me leí una y mil veces todos los cuentos de Tintín que fueron cayendo en mis manos. Pasado un rato regresaba mi madre, me traía un zumo de naranja y me cambiaba de sitio.

Durante varias semanas pareció que la evolución de mis quemaduras, en los lugares más críticos, estaba abocada al injerto. Este consistía en quitarme piel de los glúteos para trasplantarla en las zonas donde la herida no llegaba a cerrarse. Injerto sí, injerto no, este fue el gran interrogante médico que nos mantuvo en vilo durante muchas de nuestras visitas al Centro de Quemados. Algunos días los médicos eran pesimistas: «Parece que finalmente habrá que injertar». Otras veces eran optimistas: «Están cerrando muy bien, quizá podamos evitarlo». La euforia nos invadía en esas ocasiones (la de mi madre más visible que la de nadie).

Fueran positivas o no las noticias, al salir del Centro de Quemados había un único plan posible: pasarnos por Bruin, la heladería que existía en la esquina de Rosales con Marqués de Urquijo. Tomar helados era uno de los planes estrella de la familia. Aprovechábamos cualquier salida para desviarnos hacia alguna de las escasas heladerías italianas que por entonces había en Madrid. Bruin era una de ellas. Mi padre paraba en doble fila, nos bajábamos a

comprar nuestros cucuruchos de dos sabores y nos los tomábamos en el coche. Cuando los terminábamos, mi padre no podía resistir la tentación y decía: «¿Otro?». Todos, menos mi madre, repetíamos. Debía de ser un espectáculo ver a aquella gran familia tomando un helado tras otro dentro de un coche.

Una noche en que mis padres tenían invitados en casa, cuando yo todavía tenía las piernas completamente vendadas y ni podía ni debía caminar, aparecí, como por arte de magia, sentado en el váter. Mi recuerdo me sitúa allí, gritando a mis padres para que vinieran a llevarme a mi habitación. El suceso provocó cierta estupefacción y preocupación en mi familia. Si nadie me había llevado allí, estaba claro que yo me había trasladado, poniendo en peligro mi recuperación, en una especie de estado de enajenación o sonambulismo. Mi padre me cogió en brazos y el episodio no se repitió. Pero para mí aquello siempre tuvo algo mágico que hizo que se fijara con fuerza en mi memoria. La magia quizá estribaba en que por primera vez, desde mi perspectiva, algo escapaba a la capacidad de comprensión de mis padres. Su luz no pudo iluminar aquello, y para mí fue raro, porque su luz siempre podía con todo.

Llegado un momento, las visitas al médico se espaciaron mucho más y las curas las hacíamos en casa a base de mercromina. Este antiséptico se hizo tan habitual en casa, tan traído y llevado, que al siguiente gato siamés que tuvimos, ya el tercero o el cuarto en nuestro historial, lo llamamos Mercromina. Fue una gata que vivió muchos años y que no hizo otra cosa que alumbrar camadas y camadas de gatos. Algunos nos los quedamos, otros los dimos, otros fueron abandonados por mi padre en un descampado que había en los límites de nuestra colonia. No fue una gata educada ni muy querida, porque nunca fue una especialidad nuestra la de cuidar a los animales que tuvimos. Mi madre, particularmente, no la soportaba. Lo que peor llevaba de los gatos era que se comieran cualquier cosa que hubiera encima de la mesa. En una ocasión en que Mercromina se estaba comiendo la ensalada que teníamos de primer plato, mi madre la enganchó furiosa y la lanzó a la piscina. Ninguno de nosotros lo presencié, pero ella, rota de risa, contaba cómo el animal había rebotado literalmente en el agua y no se había mojado ni un pelo.

Por fin mis heridas se cerraron sin necesidad de injertos. Me quedaron sendas cicatrices en ambas piernas, mucho más visible una que la otra, y con un cuadriculado muy reconocible en algunas zonas: el que produjo el prolongado contacto de las gasas y las vendas sobre la piel tierna. Más de

cuarenta años después, todavía lo tengo. El fuego me había cambiado, tal como hacía con los cuadros de mis padres, y en cierto modo, me había hecho crecer.

2. El escondite de mis padres

Quien no tiene un buen escondite, no tiene una buena vida.

SØREN KIERKEGAARD

When you start working, everybody is in your studio—the past, your friends, enemies, the art world, and above all, your own ideas—all are there. But as you continue painting, they start leaving, one by one, and you are left completely alone. Then, if you're lucky, even you leave.

JOHN CAGE A PHILIP GUSTON

La pintura no distinguía los martes de los sábados, o los domingos de los lunes. Cuando tu profesión es tu pasión, cuando encuentras en ella el sentido de tu vida, o gran parte de él, es imposible separar la vida laboral de lo demás. En nuestra casa el arte estaba por todas partes, en las conversaciones, en las paredes, en la organización de la vida doméstica y también en la del ocio. Y el hecho de que mis padres tuvieran los estudios en la propia vivienda hacía que esta integración del arte en nuestra vida fuera mucho mayor: siempre que uno u otro tenían tiempo, sus pasos se dirigían hacia la pared de pintar.

Cada mañana, antes de ir al estudio, mis padres pasaban un buen rato en su dormitorio. Cuando yo me levantaba, si no tenía colegio, iba a saludarlos. Su habitación, que estaba en un extremo de la casa, al final del pasillo, era el verdadero corazón del hogar. Aunque la casa tenía un salón con dos zonas de sofás más que confortables, un comedor y un cuarto para ver la televisión donde a veces también comíamos o cenábamos, el auténtico cuarto de estar de Ronda de la Avutarda era la habitación de mis padres. Era como si la casa entera estuviera inclinada, y todos y todo nos sintiéramos arrastrados hasta aquel lugar, atraídos por su campo de fuerza. Ya antes de entrar, junto a la puerta cerrada, era habitual encontrar algún perro tumbado en el suelo, o algún

gato que, sentado con elegancia, había encontrado su hueco en la atiborrada librería de madera que también parecía haber sido atraída hasta allí.

Al entrar me encontraba a mis padres charlando en los dos sillones de orejas enfrentados. El concepto de estrés estaba muy alejado de sus vidas. Es verdad que terminaban muy tarde de trabajar, y que acostumbraban a hacerlo en fines de semana y vacaciones, pero también lo es que el arranque de sus mañanas era tranquilo (no tanto en época escolar, al menos para mi madre, que era quien nos llevaba al colegio). Cada sillón recibía la luz de una ventana vertical que miraba al jardín. Entre ambos había una mesa camilla con un brasero eléctrico en su base que a mi madre le gustaba encender en las tardes de invierno. Con los años este brasero, una verdadera reliquia del pasado, dejó de usarse, pero permaneció en el mismo sitio. Todavía resuena en mi cabeza el tintineo metálico que producía el brasero ya en desuso cuando metías los pies bajo el faldón y chocabas con él, la vibración de la resistencia, una presencia fría y desvencijada de cuya muerte total cabía dudar.

La imagen de la mesa camilla y de los dos sillones donde mis padres se sentaban cara a cara encarna para mí la unión y la comunicación que había entre ellos. La flexibilidad de su vida profesional les permitió pasar mucho tiempo juntos, y ese fue el lugar por excelencia de sus conversaciones. Los dos confiaban mucho en la opinión del otro, tanto en temas artísticos como personales. Siendo tan distintos, solían tener puntos de vista muy parecidos, por ejemplo en lo que se refería a la educación de los hijos. Siempre que los encontraba allí sentados me transmitían paz, una cierta relajación existencial que favorecía la comunicación y la armonía. Mis padres tuvieron sus altibajos, sus crisis y sus discusiones, por supuesto, pero su relación no dejó de alimentarse de un amor constante y hondo en el que crecimos nosotros.



El dormitorio pintado por mi madre en 1987. En esa época solo había un sillón de orejas.

Lo normal era que, al verme, mi madre diera uno de sus característicos gritos. Yo me tapaba los oídos y me sentaba en la cama, todavía adormilado. Mi padre sonreía, relajado, con la cabeza apoyada en el ángulo del sillón. Él no gritaba. Los únicos gritos suyos que puedo imaginarme son para llamarnos a comer (solía sentir el hambre antes que los demás), o para aclamar con un «¡bravo!» a un músico en el Real o en el Auditorio. Y aun así, en esos casos, percibías que había una cierta incompatibilidad suya con el grito, como si su voz grave y monocorde reverberara hacia dentro, como si el hecho de proyectarse lejos incomodara y violentara algo en su interior.

Sobre la mesa camilla estaba la bandeja del desayuno, ya terminado, y el periódico *El País*, al que estábamos suscritos. Mi padre, de atrás hacia delante, dedicaba una buena cantidad de tiempo a leerlo cada mañana. Mi madre también lo hojeaba, pero nunca se sintió tan seducida como mi padre, o

como la mayoría de sus amistades, por el estilo serio y casi altivo del periódico, esa suerte, según ella, de biblia diaria de la progresía. Fuera como fuese, el ejemplar del periódico que cada mañana lanzaba un repartidor a la entrada de nuestra casa era una institución familiar, y a medida que nosotros fuimos haciendo mayores la competencia por ganar una buena posición en el turno de lectura era más alta. El primer puesto, eso sí, estaba asignado por decreto a mi padre. Si había algo que podía ponerle de mal humor era levantarse por la mañana y no encontrar *El País* en su lugar y tener que recorrer habitaciones y cuartos de baño hasta dar con él. Y si por circunstancias propias de la adolescencia de sus hijos el periódico había desaparecido o había muerto ahogado en un charco del cuarto de baño, mi padre sentía un disgusto y un desamparo que podían durarle todo el día. Una mañana sin periódico era casi tan grave como una tarde sin siesta.

Tras vestirse *de faena*, mi padre se sentaba en el escritorio, una larguísima y estrecha mesa que había en la pared opuesta a la cama. Solía despachar un rato todas las mañanas, armado con su teléfono, sus gafas, su boli y su paquete de tabaco. El escritorio tenía, en la zona donde se sentaba él, multitud de hendiduras en la madera blanca, inscripciones, garabatos y números tallados a conciencia en el contrachapado. Algunas de estas marcas quizá las hubiéramos hecho nosotros. La mayoría las había hecho él. Tenía la costumbre de pintar sobre algún papel o cartón mientras hablaba. Trazaba dibujos más o menos geométricos que crecían de manera orgánica hasta convertirse en criaturas inquietantes. Las guardas de las sucesivas agendas de teléfono que fuimos teniendo a lo largo de la vida también estaban pobladas por estas criaturas, y algunas de sus páginas también. Pero no siempre había una agenda, un papel o un cartón que permitiera al boli que había en su mano explayarse a gusto. En esos casos, la tentación de hacerlo en la mesa era irresistible.

Me divertía oír hablar a mi padre por teléfono. Mientras lo hacía, yo me sentaba en el sillón libre y me entretenía con Giscard. Ese gato, que solía colarse en la habitación conmigo, tenía la afición consentida por mis padres de apurar los restos de leche que quedaban en la jarrita del desayuno. Se subía a la mesa camilla y permanecía sentado, muy digno, disimulando. Pero al cabo de un rato se acercaba a la leche y, como no le cabía la cabeza en la jarrita, metía la punta de la pata, la empapaba, la sacaba y la chupeteaba, y así todas las veces que hiciera falta.

Cuando mi padre hablaba por teléfono con mujeres, era galante, coqueto y

muy bromista, y lo era con tal naturalidad e ironía que no le importaba que mi madre o nosotros estuviéramos delante. Formaba parte de su carácter. Creo que estas artes se evidenciaban especialmente cuando se dirigía a mujeres de edad avanzada, como Juana Mordó, un público ideal para su registro juguetón y embaucador. A mí me sorprendía el desparpajo que mi padre mostraba por teléfono, siendo tan reservado e incluso callado como lo era en otras ocasiones. Me sorprendían igualmente la seguridad, la determinación y la firmeza que demostraba en otro tipo de conversaciones, cuando tenía que reivindicar un derecho o exigir lo que creía que se le debía. Desde mi mirada de niño siempre vi a mi padre como un ser dotado de poderes superiores en este sentido, capaz de conseguir con su firmeza y autoridad aquello que al resto de los miembros de la familia nos estaba vedado. Mi madre y yo particularmente, los más tímidos, podíamos vernos acorralados por las circunstancias, encerrados en callejones que creíamos sin salida: mi padre, con una simple llamada, conversación o nota manuscrita, encontraba esa salida, mientras nosotros nos escondíamos en una esquina con los ojos y los oídos tapados.

Por fin mi padre terminaba sus gestiones telefónicas, se guardaba el paquete de tabaco, se levantaba y, con la misma simpatía que había manifestado por teléfono, se acercaba a hacerle un cariño a mi madre.

—Pablito, ¿tú qué vas a hacer? —le decía.

Éramos cinco hombres en casa y una sola mujer, y por si este desequilibrio no fuera suficiente mi padre tenía la costumbre de llamar a mi madre con nombres masculinos. La llamaba Pablo, Pedro o Hipólito, por nada en particular, solo esa inclinación juguetona y seductora que acabo de mencionar.

—Pues iré a la compra, qué remedio. No tenemos nada de comer —decía ella, y entonces me miraba—. ¿Te vienes a Goya?

Mi madre odiaba hacer la compra, pero como ya he dicho tenía un gran consuelo: le encantaba salir de casa y adoraba Madrid. Todo mejoraba mucho, además, si alguno de nosotros la acompañaba.

Decididos los planes, mi padre salía de la habitación, saludaba al perro con unas cuantas caricias y cachetes, y se iba por el pasillo chasqueando los dedos. Empezaba su jornada de trabajo. Si nos fijamos en la pregunta que había planteado a mi madre (¿tú qué vas a hacer?), veremos que el interrogante se formulaba únicamente en un sentido.

Porque sobre lo que haría mi padre no solía haber dudas.

El tránsito desde el dormitorio hasta el estudio tenía una importancia ritual mayor de lo que parecía. En el caso de mi padre eran cincuenta o sesenta pasos, a lo sumo, que debían ser aprovechados. Tener el estudio en la vivienda proporcionaba muchas ventajas, pero también algunos inconvenientes, y este era uno de ellos: la transición psicológica entre la vida doméstica y el lugar de trabajo era muy rápida, un poco abrupta, y lo era tanto en un sentido como en otro. Cuando en sus últimos años, ya muerto mi padre, el estudio de mi madre estuvo en lo que habían sido nuestros dormitorios, ella, que nunca enfatizó tan literariamente como él esas liturgias del oficio, se quejaba de que estaba demasiado cerca de su habitación. «Ya solo me falta dormir con el cuadro», decía.

Tras abandonar el dormitorio, mi padre recorría el pasillo de casa con la cabeza fresca e ilusionado por el día de trabajo que le esperaba. Atravesaba el recibidor y salía al exterior por la puerta principal. Sobre el suelo de gres mi madre tenía multitud de tiestos con geranios y también hortensias en las partes más sombrías, pero a diferencia de lo que solía hacer ella, mi padre no se detenía en las plantas. Como mucho se acercaba al buzón a ver si había llegado ya el cartero. Acaso entonces una ráfaga de viento le refrescaba la cara. El sonido seco como de maracas lo producían las hojas plateadas del chopo movidas por el viento. Mi padre levantaba la cabeza para mirar, fascinado por el misterio de ese sonido. Probablemente era el gran tema de su pintura, su máxima aspiración, por decirlo así, ser capaz de reproducir en sus cuadros la verdad y el misterio que él encontraba en el árbol, en el bosque, en el río o en el mar. Los movimientos y sonidos de las hojas en el chopo eran una antesala perfecta de la creación en el estudio.

Bajaba las escaleras que llevaban al patio inglés. Era una bajada más bien sombría, como lo era el propio patio, situado en la parte norte de la casa y falto por completo de encanto. Lo mejor que tuvo siempre este lugar fue el nombre. Viendo el *descenso* desde la perspectiva del estudio que mi padre tuvo después encima de la vivienda, enorme y luminoso, pienso en lo absurda que resultaba aquella primera ubicación. En su momento mis padres acogieron aquellos talleres como lo que eran, un gran salto de calidad con respecto a los anteriores en la ciudad. Pero con el paso de los años se fue haciendo evidente lo paradójico que había sido ubicarlos en un lugar oscuro, triste y frío, cuando

se partía de una construcción de nueva planta llena de posibilidades. Recordando aquellos estudios, no puedo dejar de pensar en el flamante edificio que Dominique Perrault construyó para la Biblioteca Nacional de Francia en París en 1995. Aquel complejo, uno de los proyectos estrella de la era Mitterrand, tenía la peculiaridad de colocar las salas de lectura bajo tierra y todos los depósitos de libros en unas torres exentas con muros de cristal. Es decir, el mundo al revés. El resultado fue que las estanterías de libros tuvieron que ser protegidas por estores casi opacos para evitar el perjudicial exceso de luz, mientras que las salas de estudio fueron iluminadas con luz eléctrica, porque el patio de luces construido a tal efecto era claramente insuficiente.

A esa hora de la mañana, el patio inglés solía estar húmedo todavía. Había materiales por el suelo y restos de *contienidas* anteriores: trozos de madera, latas con temple seco, bidones de cola vacíos o incluso algunas herramientas protegidas por el marco de una ventana. Mi padre era bastante desordenado, pero nunca hasta el punto de que el caos o el abandono le derrotaran. También había una manguera prematuramente envejecida y un par de cepillos de raíces apoyados en la larga rejilla de desagüe que había junto a la pared, que en esa zona precisamente no era blanca como debería, sino completamente negra. A alguien le gustaba quemar cosas en aquel lugar.

Pero mi padre no se fijaba en nada de eso. Su objetivo cada día era llegar al estudio con la mente limpia y actitud distendida. Lo ideal sería acceder sigilosamente y sorprender a los cuadros en su intimidad, no arrastrar nada consigo, sortear ese velo que acompaña al pintor y se interpone entre las cosas y él. Pero no era posible. Ese velo, su mirada, la vida que el pintor lleva consigo, se cuelga en el estudio porque el estudio, sencillamente, es él. Cuando mi padre abría la puerta y atravesaba el taller de grabado con pretendida despreocupación, y por fin abría la puerta del estudio propiamente dicho, lo que estaba haciendo era entrar dentro de sí mismo. Las paredes del estudio, las famosas «cuatro paredes» que mencionó tanto, eran el escenario de su vida, el verdadero recinto de su personalidad, el lugar donde peleaba y se fundía con la materia para transformarla y convertirla en algo nuevo, que, por supuesto, también era él; era el lugar donde las facultades perceptuales y plásticas debían desarrollarse en plenitud, pero donde también aparecían las obsesiones, los fantasmas, los tics, las deformaciones o las inseguridades. Para él era difícil abstraerse de todo esto cuando entraba allí.

Aun así, el primer encuentro del día con la obra en la que trabajaba era

fundamental. Es el momento en que más cerca se está de la virginidad soñada de la mirada. Mi padre lo sabía y quería apresarla bien. Todo lo que hacía en el estudio, y lo que había hecho en el trayecto anterior, iba encaminado a crear las condiciones ideales para el encuentro. Como no quería mirar el cuadro todavía, disimulaba un poco, caminaba de aquí para allá, comprobaba que todo estaba en calma, incluido él mismo, y procuraba distraerse con alguna otra cosa.



De espaldas a la pared de pintar. Al fondo, el camastro y los ojos de Picasso, que todo lo ven, en un póster.

Tampoco quería hacer un énfasis especial en el encuentro, ya que si generaba demasiadas expectativas, si esperaba el momento con ansiedad, se enturbiaba la mirada, perdía toda naturalidad. Despreocupación. Se sentaba en su sillón de escay y se encendía un pitillo.

En un artículo que escribió, titulado «Buscar y encontrar», y recogido en su libro de escritos *El conejo en la chistera*, mi padre narró, con mucha sorna, lo que sucedía a continuación.

A continuación se mira el cuadro de repente y este puede ser el instante en que el cuadro se deja sorprender con más facilidad. Ha pasado la noche, el cuadro ha descansado, para bien y para mal, porque a veces hasta ha olvidado tu amor, tu odio, tu aburrimiento o entusiasmo y pretende desentenderse como si no te conociera, o mostrara solo la ridiculez y falsedad de las huellas que en él has dejado. Cuando por el contrario hace signos de reconocerte, o excepcionalmente se muestra exultante y hasta te provoca, ha llegado el momento de poner la música adecuada, de tomarse un Actron efervescente y estar dispuesto a entablar un singular combate donde puede pasar de todo, pero que como ya está bien encauzado pronostica un final feliz.

Pero había muchas mañanas, y yo fui testigo de varias, en que nada pronosticaba ese final feliz. Quizá la noche anterior, antes de subir a casa a cenar, y tras trabajar toda la tarde, mi padre había creído que ya *tenía* el cuadro, que estaba prácticamente terminado. Las cosas, sin embargo, podían cambiar por la mañana. Ahora el cuadro resultaba estar falto de aliento, de misterio, no había vida, el espacio no era habitable, todo parecía falso y frío. Él sabía que debía confiar en esa primera visión, antes de domesticar la imagen y empezar a *ver* matices y realidades que la obra no mostraba por sí sola, sino que añadía la propia mirada.



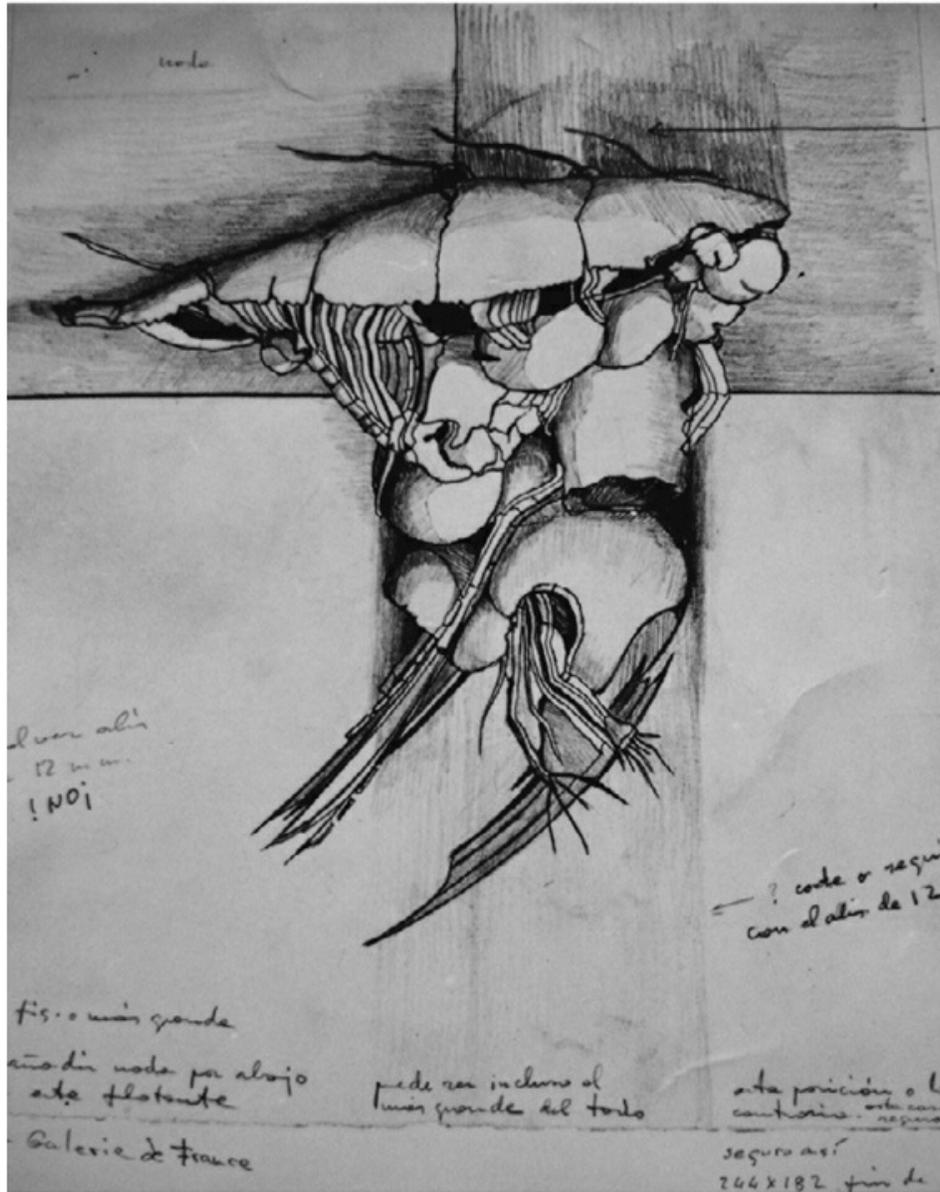
Krampertisco áureo, de 1975, y mi padre en primer término.

La experiencia le había enseñado que de los fracasos se aprendía algo, se salía fortalecido. Siempre desconfió de los cuadros que salían a la primera, porque probablemente eran resultado del buen gusto y de poco más. La investigación y profundización en el propio lenguaje artístico implicaba necesariamente cierta pugna. Esa era la manera de encontrar *verdad*, algo propio que solo él podía *dar* y que le hacía superar la mera convención del buen gusto, una guía resultona, pero a la larga efímera y hueca. Así que nunca demostraba pereza, siempre estaba dispuesto a renovar el cuadro por completo y si era necesario a empezar de nuevo. Le vi hacerlo toda la vida, y siempre me fascinaba acabar comprendiendo que había acertado.

El procedimiento técnico que seguía mi padre en aquella década de los setenta, que es la de mi infancia (de los años sesenta no guardo recuerdos, y en los ochenta dejé de ser un niño), era muy concreto y bastante complejo. Es el

periodo que nosotros llamamos de «los bichos». Extrañas formas orgánicas, seres fantásticos tallados y pintados en madera, habitan escenarios misteriosos. Esas obras habían ido sustituyendo a las tablas más austeras, oscuras y desgarradas de los primeros sesenta, y en ellas el influjo de Kafka (gran obsesión suya) era muy reconocible, esa manifestación de lo que es extrañamente familiar y a la vez terrorífico, lo muy próximo y a la vez inaccesible.

Fue el único momento de su carrera en que mi padre trabajó, no siempre, pero sí muchas veces, a partir de bocetos. Adquiría libros de zoología que le servían de inspiración. Recuerdo ver esos libros marcados con papeles en su estudio; muchos, con fotos de peces y del fondo marino; otros, con fotos de animales salvajes en África. También estaba suscrito a la revista científica francesa *Sciences & Avenir*, cuyas fotografías del mundo natural contribuían igualmente a alimentar su imaginario. Los bocetos eran dibujos a lápiz, muy minuciosos, de las formas que iba a reproducir en el cuadro, y a veces incluían indicaciones manuscritas sobre la manera de ejecutar algún aspecto concreto. El caso es que, fueran trasladados a cuadros o no, estos bocetos tenían su vida propia como dibujos que mi padre valoraba, enmarcaba y expuso en más de una ocasión. De hecho, fue su única aproximación al dibujo propiamente dicho.



Boceto de *Krampertisco áureo*.

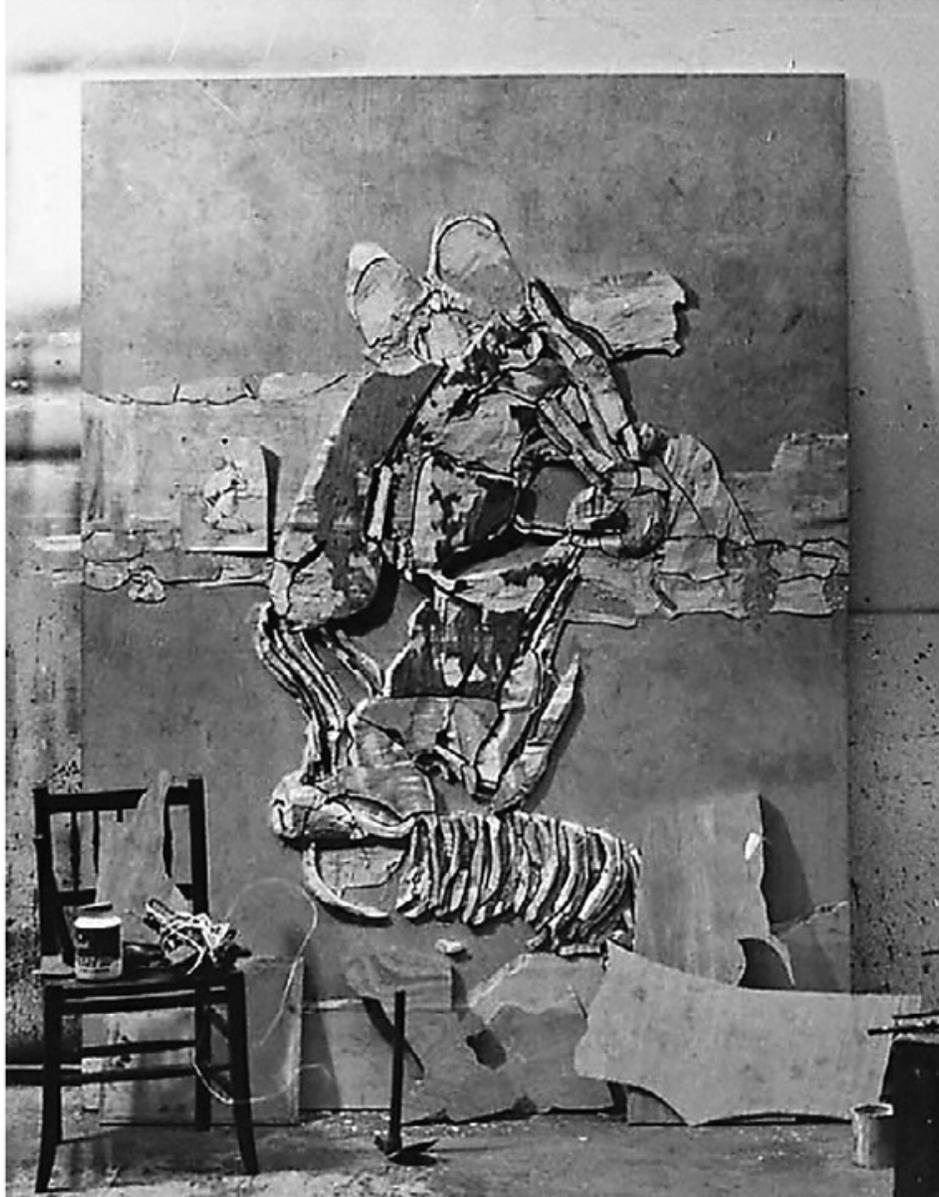
Decidido el tamaño que quería para el cuadro, dibujaba el boceto sobre un bastidor de contrachapado. Era un dibujo esquemático en el que se delimitaba cada una de las formas, algunas muy pequeñas, y se les asignaba un código. Este código, un número del 1 al 4 que mi padre anotaba en el interior de la forma, indicaba el grosor de la pieza de madera que se iba a pegar al contrachapado. Era como un plano de cotas.

Entonces había que construir esa especie de puzle con piezas recortadas. Era una faena de carpintería muy pesada que al principio realizaba él mismo,

hasta que prefirió ahorrarse el proceso y encargársela a un carpintero. Este carpintero fue Mariano, un chico muy sonriente que en aquellos años de mi infancia era una verdadera institución en casa. Visité más de una vez su carpintería con mi padre. Estaba situada en la plaza de la Paja, bajo la escalinata que daba acceso a una capilla que había allí. Para mí era un lugar prodigioso. Toda la carpintería, que no era precisamente pequeña, estaba llena de indios nativos americanos tallados a tamaño natural y pintados con colores muy vivos. Creo que Mariano recibía encargos para producciones de cine. Yo me metía entre los indios y entre los santos que también había y buscaba los bastidores de mi padre, que al lado de toda aquella imaginería resultaban un tanto pobres. Pasados los años, Mariano, que se había enterado de los precios a los que se vendían los cuadros de mi padre, le sugirió ir a comisión. Aquello, o quizá las pesadillas que mi padre dijo tener con los indios de Mariano persiguiéndole, estropeó la relación.

Una vez que el cuadro estaba en el estudio, empezaba el trabajo con la azuela. Mi padre había aprendido a manejar esta herramienta al realizar el mural de Aránzazu con unas maderas especialmente duras. Le enseñaron unos carpinteros vascos y unos yugueros gallegos con los que trabajó. Ahora, en el estudio, lo que hacía era ir moldeando las formas tan fríamente silueteadas en el trabajo previo de carpintería, arrancando lascas y virutas, rebajando volúmenes y puliendo las aristas. A veces arrancaba gran parte de las piezas que el carpintero había pegado, porque aunque dejaran de estar allí, su huella, su silueta, perduraba en el lugar. Los años de utilización de esta técnica hicieron que rehuyera cada vez más la presencia de relieve en los cuadros. Los personajes se fueron haciendo menos voluminosos, su tratamiento más sutil, menos visceral. Eran un recuerdo etéreo y estilizado de lo que habían sido, pero quizá más misterioso. En cuanto a las lascas y a las piezas arrancadas, se iban acumulando por el suelo del estudio, y eran una tentación demasiado grande para aquellos admiradores anónimos que de vez en cuando visitaban su lugar de trabajo:

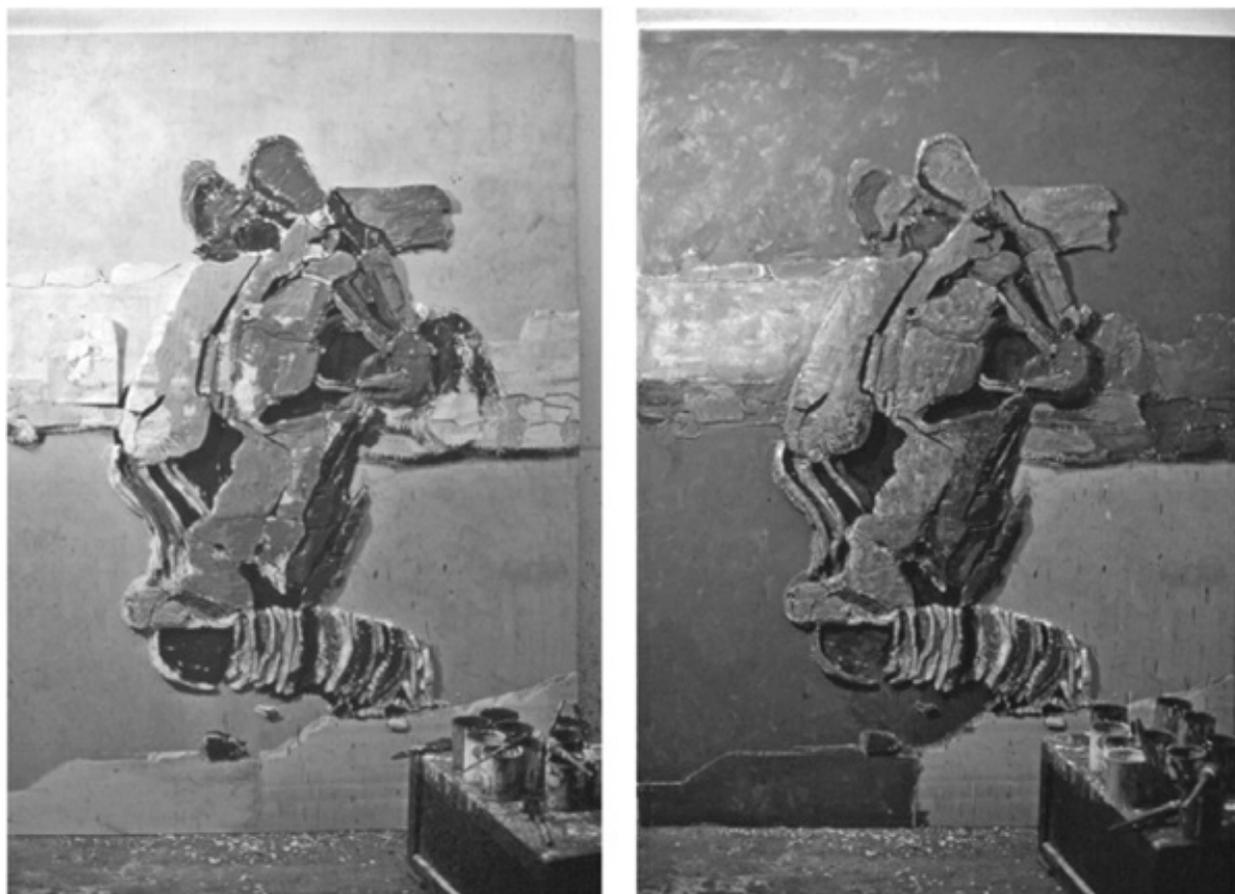
—¿Le importa si me llevo esta piececita, solo esta? —preguntaban—. ¿No le importaría firmármela? Me haría tanta ilusión...



Fase inicial, tras haber tallado la madera con la azuela, del cuadro *Sacrificio de Silius*, de 1976.

Quitada ya toda la frialdad y rigidez al trabajo de carpintería, mi padre pintaba el cuadro con temple. El temple es un pigmento soluble en agua al que hay que echar un aglutinante. Mi padre usaba cola de conejo. Este es otro recuerdo fuerte de mi infancia: el de aquellas placas cuadradas y combadas de cola de conejo, su retícula impresa, y esa rigidez que desaparecía en el momento en que se fundían con agua en el hornillo, exhalando un particular olor (un poco tumefacto, pero agradable en mi opinión) que me acompañará

hasta el fin de los días. Mi padre mezclaba este fluido con los pigmentos en polvo e iba fabricando los diferentes colores en latas de conserva. Tenía que utilizarlos al momento y en caliente, porque en cuanto se enfriaban se convertían en una gelatina que luego, con el tiempo, se secaba y cuarteaba. La aplicación de aquella primera capa de color, «la mancha», era rápida y espectacular. En pocos minutos el cuadro pasaba de ser un mero bajorrelieve bastante inhóspito a ser una obra llena de atmósfera y misterio.



En la primera imagen, el temple empieza a cubrir la forma; en la segunda, «la mancha» está casi terminada.

Pintaba las piezas de madera con una soltura desenfadada, nunca dudando o rectificando en la elección y aplicación de unos colores que salían directamente de su cabeza, ya que el boceto a grafito no incluía color. Los tonos, algo más vivos que en la versión definitiva al óleo, potenciaban las formas, destacaban el protagonismo de la figura central, señalaban sus zonas más sombrías y sus recovecos. También se cubrían de alguna tonalidad los

espacios que esos seres habitaban. Solía haber una línea de horizonte que marcaba la separación entre un cielo nocturno y el suelo que ocupaba el sujeto, irradiado de una luminosidad extraña.

Tras la mancha, mi padre sacaba el cuadro al patio inglés y lo apoyaba en la «pared de quemar», un muro de contención muy alto de una zona ajardinada. Lo rociaba con aguarrás, le lanzaba una cerilla y unas llamaradas enormes lo envolvían todo. La posición del cuadro apoyado en la pared, y los tamaños tan grandes que solía manejar hacían de sus fuegos auténticos incendios, a diferencia de los de mi madre, mucho más controlados. Aunque mi padre no nos dejaba acercarnos demasiado, recuerdo el calor del fuego en mi cara y la columna de humo negro y denso donde terminaban las llamas. Desde que me quemé las piernas me ponía tres o cuatro metros más atrás. ¡Qué costumbre de jugar con fuego tenían todos en esa casa!

—¿Por qué lo quema? ¿No le gusta? —decía la gente que veía desde la entrada de casa las llamaradas emergiendo del patio inglés.

Como aquellos fuegos no se extinguían por sí solos, entre otras cosas porque mi padre los azuzaba lanzándoles más aguarrás a brochazos, tenía que utilizar la manguera para apagarlos. Los momentos siguientes eran de paz, pero a la vez un poco desilusionantes. Se acababa el espectáculo, todo quedaba empapado, y el cuadro resultaba estar negro como el tizón. Es cierto que las obras que mi padre sometía a la acción del fuego no estaban tan acabadas como las de mi madre, pero sus fuegos eran tan brutales que conferían al cuadro un aspecto desolador. A mí ver aquello me daba rabia, porque los cuadros pintados al temple me gustaban, y los quemados no. Pero entonces mi padre limpiaba toda la superficie con un cepillo de raíces y con un pequeño chorro de agua. El cuadro quedaba envejecido, lijado, dispuesto para ser pintado de nuevo. Tal como ocurría con los cuadros de mi madre, el fuego había servido para darle un pasado, para fijar sobre él el paso del tiempo, de la vida, de la erosión natural a la que toda formación animal, vegetal o mineral está sometida. El fuego, y el agua, otro gran agente de la naturaleza que también desempeñaba su papel en la pintura de mi padre, habían llenado de *verdad* el cuadro. Este había dejado de ser un tablero pintado para convertirse en una presencia, no un ente representado sino que *está ahí*.



El resultado tras el fuego, el cepillado y el lijado.

La última fase de este proceso era la más larga y, en términos tradicionales, la más pictórica. Era como empezar de nuevo, aunque ahora existía un sustrato metamórfico y sedimentario al que mi padre concedía gran valor. Utilizaba un óleo muy disuelto en aguarrás y por ello no solía usar paleta, sino los propios botes donde hacía la mezcla. Es uno de los recuerdos más placenteros que tengo de mi padre como pintor: ver con qué deleite y seguridad aplicaba aquellas veladuras de óleo sobre el tablero, cómo graduaba el tono, cómo sacaba luz donde quería sacarla. Hay algunos fondos maravillosos en la

pintura de esa época de mi padre, cielos y superficies donde se ve lo pintor que era, lo inmerso que estaba en la tradición de tantos siglos de pintura europea a la que pertenecía. He visto después el rastro de esa tradición en los fondos de retratos de Holbein, o de Velázquez, o de Goya, o de Manet..., y he sentido con emoción el palpito de la pintura cubriendo una superficie plana, el amor de la mano que la ha extendido con tanto talento como sensibilidad.

También me gustaba que cubriera algunas zonas con aquellos caracolillos de óleo que aplicaba directamente desde el tubo, que los quemara con un soplete de fontanero, que pulverizara otras zonas con el tubito metálico en ángulo recto por el que soplaba o que utilizara el secador de pelo para secar veladuras. No eran procesos tan naturales como el agua o el fuego, pero para un niño estaban llenos de magia.

Y así, tras varios días de trabajo, y una búsqueda que rebasaba los aspectos más técnicos que he narrado, llegaba un día en que mi padre daba el cuadro por terminado, lo firmaba y lo fotografiaba para su registro. Este pudo ser el caso del cuadro que he mostrado en imágenes, *Sacrificio de Silius* (fotografía en color n.º 8), una obra que sin ningún revés aparente, sin una crisis que le hiciera alejarse de lo que el boceto o las primeras aproximaciones sugerían, llegó a buen puerto. Pero no siempre era así.

Como ya he dicho antes, a veces el cuadro que se encontraba por la mañana no le gustaba nada. La mirada descansada le hacía entender que el fondo no transmitía, o que la figura, muy poco rebajada en su relieve, estaba demasiado *cruda*, o que el color era cualquier cosa menos matizado, o que en general pesaba más lo artesanal que lo pictórico y el conjunto estaba desalmado. Era una sensación frustrante, pero a la vez le reconfortaba darse cuenta de los fallos, poder confiar en su propio juicio, y que este siguiera poniendo el listón todo lo alto que fuera necesario. Creo que era esto lo que le hacía no desesperar e ilusionarse de nuevo rápidamente con el trabajo. La lucidez es un tesoro, y por eso los primeros momentos de la mañana eran tan importantes.

En un caso así, mi padre respiraba hondo y se levantaba del sillón. Ponía música (Mozart, por ejemplo, nada excesivamente intenso) y se acercaba al cuadro. ¿Cómo era posible que algo que el día anterior le había parecido un acierto total le produjera hoy tal desagrado? ¿Por dónde empezar a arreglar aquello? Quizá suavizando algunos colores, o integrando más la figura en el paisaje, o redirigiendo la atención hacia otras zonas. Mezclaba un tono en un bote y empezaba a probar. La música le devolvía el optimismo y estimulaba el

atrevimiento. Probaba una cosa y luego otra, y no hacía en toda la mañana sino probar, probar y probar. Y fracasar. Lo más probable en un caso de aquellos era que el cuadro le gustara cada vez menos.

Con el cuarto o quinto o sexto cigarro en la boca, se sentaba en el sillón y jugaba a voltear la imagen con el espejo de mano que tenía. Tampoco. La novedad de la posición resultaba sugestiva al principio, pero la experiencia le demostraba que los vicios seguirían siendo los mismos. Probablemente no había otra manera de revolucionar el cuadro que empezarlo de nuevo. Todo lo artesanal y protocolizado que tenía esa época de su pintura encorsetaba a veces a mi padre. Entonces decidía aparcar el cuadro temporalmente y empezar otra cosa. Lo colocaba cara a la pared, sacaba otro bastidor y se ponía a trabajar en él. Pero ¿de qué servía eso? Era evidente que no se centraba, no podía quitarse de la cabeza el desastre anterior. Era muy frustrante que llegara la hora de comer en ese estado (y la hora de comer, al margen de lo que estuviera ocurriendo en el estudio, era respetada por él más que por nadie). Puedo imaginarlo, solo quince minutos antes de las tres de la tarde, llevando de nuevo el cuadro a la pared de pintar. En el artículo que he citado antes, mi padre describía perfectamente la que debía ser la actitud del pintor ante un cuadro que daba problemas:

Es conveniente, si el cuadro aún no está moralmente vencido, es decir, si no has podido aún agarrar por las orejas al conejo, no aferrarte a ningún acierto parcial, no arropar ni adornar los aciertos, porque esta actitud suele ser fatal. El acierto solo puede ser el hallazgo pleno y si se confunde cualquier signo gratificante con las orejas del conejo, estarás confundiendo creatividad con buen hacer, y el acierto superficialmente grato, con el arte. Si se produce esta confusión, es decir, si la detectas, que es lo difícil (porque producirse, siempre se está produciendo), lo mejor que se puede hacer es, de la forma más contundente, destruir todo lo que aparentemente está bien... Y esto sí que es fácil, conseguir que el cuadro llegue a estar horrorosamente mal, para poder partir otra vez de cero sin tener que hacer estúpidos equilibrios para respetar un acierto que sin ser sustancial lo condiciona todo.

Vi hacer esto a mi padre en alguna ocasión, meter la azuela con fuerza en un cuadro que parecía acabado, rebajar el relieve hasta la mínima expresión y luego pintar la figura de algún color intenso (azul, por ejemplo) que no fuera muy propio de su pintura ni pegara con el escenario en que habitaba. Ya estaba, había conseguido lo que necesitaba: el cuadro estaba «horrorosamente mal».

Llegada la hora, mi padre subía a comer. En una mañana mala como aquella probablemente tendría dolor de cabeza. Se sentaba serio a la mesa, pero el radar de mi madre lo detectaba al momento.

—¿Estás bien?

—Faltaría *plus* —decía mi padre, tratando de ser expansivo, pero incapaz de disimular.

Todos intuíamos cuándo mi padre no estaba muy contento, pero percibíamos con mucha más claridad cómo afectaba esa situación a mi madre. Ella era así. Sufría por las preocupaciones de los demás con más intensidad que ellos mismos. En el caso de las enfermedades esto era especialmente exagerado. Si mi padre estaba malo, mi madre se preocupaba de tal manera que perdía el buen humor y la paciencia, y acababa casi culpando a mi padre por ponerse enfermo. Era tal su fobia a la enfermedad que siempre era ella, y no el enfermo, la que tenía que ser tranquilizada, llevada con una mano izquierda exquisita.

Empezábamos a comer. Mi madre forzaba dos o tres veces la conversación para sondear a mi padre, y cuando ya resultaba más que evidente que él no estaba de buen humor, llegaba ese comentario de ella que tantas veces oímos en nuestra vida:

—¡Ay, cómo se nota que no te *sale* el cuadro, hijo! —lo que, lejos de ser un consuelo o una ayuda, no era más que un reproche a mi padre por no estar bien. Era la lógica extraña del «que no estás bien, pues me enfado contigo».

Si la mañana había sido así, lo más probable era que la tarde fuera mejor. Tras la siesta en su camastro, alguna dosis de analgésico (quizá el Actron que citaba en el texto, o quizá un par de pastillas rosas del inolvidable Optalidón, tan adictivo como extendido en aquellos años setenta) y el café que solía tomar con mi madre en el dormitorio, regresaba al estudio dispuesto a todo. Ya no habría otra liturgia que la determinación y la convicción. Partir de un cuadro que estaba «horrorosamente mal» le hacía sentirse más libre; percibía que cada paso que daba lo mejoraba. Entonces, en ese clima de mejora, surgía de repente algo muy nuevo y que le seducía enormemente. Podía ser cualquier cosa, una nueva forma, una nueva luz, un nuevo rol de la figura central, llevada a lo mejor a un anónimo segundo plano, una presencia muda cuyo misterio residiera precisamente en todo lo que no enseñaba. Era lo que en su artículo mi padre llamaba un «hallazgo»:

A partir del momento en que se ha producido el hallazgo, o al menos tienes esa impresión, todo es maravilloso. El tiempo que falta para terminar el cuadro es el tiempo más dulce. Es aconsejable, no obstante, no dejarse llevar por la euforia añadiendo afeites y perifollos innecesarios. Has encontrado algo y ese algo hay que condimentarlo poco y bien, de lo contrario corres el riesgo de que desaparezca por culpa de esa euforia que te lleva a la ostentación.

Algunas tardes mi padre venía a buscarnos para que bajáramos los cuatro hermanos, de uno en uno, a ver su cuadro. Generalmente, si solicitaba nuestra presencia era porque tenía algún tipo de duda, algún interrogante que quería formular a personas con la mirada limpia. Siempre tenía el temor (y en esa época de «los bichos» especialmente) de que las formas o sujetos que pintaba recordaran a aspectos del mundo real. Es decir, si uno de nosotros decía «yo ahí veo a un señor con barba», o «eso parece un barco», o «veo a un perro tumbado, claramente», mi padre se preocupaba. Pero si dos de nosotros coincidíamos, entonces no tenía duda en retocar la imagen para evitar la similitud. No era una cuestión menor. Sabía que esos parecidos podían dañar mucho el cuadro, reducirlo a la anécdota, quitarle todo su misterio. No había que darle al ojo la oportunidad de agarrarse a una forma reconocible, porque ya no saldría de ahí. Así que en su trabajo de crear imágenes nuevas mi padre debía mantenerse muy alerta, y para ello contaba con la ayuda de cuatro vigilantes avezados, capaces de descubrir intrusos hasta en las manchas de pintura del suelo.

—¿Qué te parece? —me preguntaba cuando me tocaba el turno. Él estaba en su sillón, yo de pie delante del cuadro. Aunque pudiera parecer lo contrario, este momento no me intimidaba en absoluto. Es más, me hacía ilusión colaborar con mi padre, y siempre me parecía divertido e intrigante bajar a su estudio.

—Me gusta.

Mi padre no decía nada.

—Es un poco distinto, ¿no? —le preguntaba yo.

—¿En qué te parece distinto?

—No sé, no hay nadie.

—Y esa forma gris del centro, ¿te recuerda a algo?

—Eh... No, no me recuerda a nada.

—¿Pero te parece importante?

—No mucho. Parece una piedra, algo del paisaje, pero no un personaje.

Mi padre me daba algo más de tiempo, y como yo no añadía nada, decía:

—¿Algo más?

—No. Es muy bonito.

—Pues muchas gracias, caballero. Anda, dile a Lucio que baje.

Me subía a casa. Podía caber la duda de si lo había hecho bien o no, pero prefería no preocuparme por ello, porque lo más importante ante el cuadro era hablar, decir simplemente lo que veías. Mi padre siempre mostró interés por nuestros comentarios, y desde pequeños había reforzado nuestra autoestima a la hora de opinar. Por eso nunca enmudecíamos ante un cuadro. Sentíamos que era nuestro deber tener una opinión. Si había una idea que habíamos interiorizado desde nuestra primera infancia era que los cuadros, fueran de quien fueran, eran objeto de juicio estético. En la consulta de un médico, en la casa de un amigo, en un hotel, los cuadros eran o buenos o malos, e ir colocando esa etiqueta a diestro y siniestro funcionaba casi como un juego para nosotros. Después de todo, era lo que siempre habíamos visto hacer a nuestros padres. Lo que pasa es que el juego podía acabar teniendo algo de adivinanza, e incluso de competición. Acertar —es decir, coincidir con la opinión de nuestros padres ante un cuadro— era el colmo de la satisfacción. Especialmente, hay que reconocerlo, si la coincidencia era con nuestro padre, cuyo gusto era más hermético e impredecible para nosotros. Y por fin, el hecho de ver arte durante tantos años en su compañía acabó formando nuestro gusto en una dirección determinada. Eso nos permitió ser, ya de mayores, unos consejeros muy apreciados por ellos. Teníamos unos gustos parecidos a los suyos, pero a la hora de juzgar sus cuadros nuestra mirada no arrastraba las fatigas creativas del estudio.

Ahora, pasados tantos años de aquellas visitas infantiles al taller, me pregunto si yo me atrevía a ser sincero con mi padre, si me atrevía a decirle que un cuadro no me gustaba en el caso de que así fuera. Y lo cierto es que no lo recuerdo bien. Creo que sí tenía la confianza y la seguridad suficientes para decirle todo lo que sentía, pero también pienso que tal vez nunca me viera, de niño, en esa tesitura, porque los cuadros de mi padre, por su propia definición, me gustaban. Eran suyos, él los había hecho, eran como una prolongación de su personalidad. Que aquello pudiera no gustarme era como si mi padre pudiera no gustarme.

Cuando ya me fui haciendo mayor, entonces sí, adquirí cada vez más la distancia suficiente para discriminar, según mi propio criterio, los aciertos y

desaciertos de la obra que mi padre me enseñaba en el estudio. Me atrevía a decir, por ejemplo, que un cuadro me gustaba menos que los demás. Pero en ese momento, curiosamente, a pesar de ser yo el examinador de la obra, era cuando más examinado me sentía. Siempre hay un ojo que vela por la calidad del examinador. Fuera niño o fuera mayor, siempre quise acertar.

Tras escuchar nuestras opiniones, y también la de mi madre, sin duda más determinante, era muy posible que mi padre hiciera algunos retoques en el cuadro. O quizá no. Pero cuando le oíamos, ya de noche, entrar en casa silbando y abrir la nevera entre melodías de Mozart, sabíamos lo que había pasado. No había indicador más feliz que los silbidos de mi padre, el termómetro perfecto de lo que había ocurrido en el estudio. Era la satisfacción de un hombre en comunión con el arte, en comunión con la música que había oído, en comunión con el mundo.

Por suerte, mi padre llegaba muchas noches silbando a casa.



La familia y uno más. © Luis Pérez-Mínguez.

Mi madre solía empezar a pintar después que mi padre, ya que la gestión doméstica ocupaba un buen trozo de su mañana. Entre semana esta gestión comprendía, como mínimo, hablar con la asistenta para decidir qué se iba a comer y, si era necesario, que lo era casi todos los días, ir a la compra.

Protestaba mucho por la compra. En casa siempre hubo una chica interna cuando nosotros éramos más pequeños, y después una externa a diario hasta después de comer, así que probablemente la compra era la tarea doméstica que

más tiempo le quitaba a mi madre. «Siempre tengo que volver a casa con las manos ocupadas», decía. «No conozco la sensación de abrir la puerta sin llevar bolsas de comida.» Pero, curiosamente, en sus diatribas contra esa condena diaria no había tanto una reivindicación feminista de lo injusto que resultaba el reparto de roles con mi padre como un desprecio de la labor en sí. Mi madre lo verbalizaba todo, cada una de sus querencias y de sus fobias eran sistemáticamente trasladadas a los demás. Sabíamos qué personas le parecían guapas y cuáles feas, cuáles más simpáticas y cuáles completamente odiosas, qué actividades repudiaba más y cuáles se pasaría la vida entera realizando. Su manera de ver el mundo era tan vehemente que a veces parecía imposible tener otra.

Antes de salir de casa buscábamos un rato su bolso, que no solía estar donde correspondía (el interior del armario ropero de su dormitorio). Ya en el exterior, en el ancho corredor de acceso a la casa, se demoraba un rato con las plantas. No lo podía evitar. Tocaba la tierra de las hortensias para ver si estaba húmeda y arrancaba algunas hojas secas de geranio, una aquí, dos allí. Lo hacía siempre, no importaba adónde fuera.

Íbamos mucho a la calle Goya. En coche, por supuesto. A mi madre le gustaba el coche, le parecía un grandísimo invento. Tenía su particular manera de conducir, siempre marcada por la prudencia. Cada vez que frenaba con un poco más de fuerza de la habitual separaba el brazo derecho del volante en un acto reflejo y lo estiraba delante de aquel de nosotros que fuera de copiloto. En una época en que no se acostumbraba a llevar el cinturón de seguridad dentro de la ciudad, mi madre tenía tan interiorizado el gesto que lo hacía incluso cuando no había nadie a su lado. Y si el acompañante no era un niño, tampoco importaba. La vi sujetar con su brazo a su amigo Adolfo Castaño, a Juana Mordó, a Antonio López, o incluso a personas con las que tenía mucha menos confianza. Por ejemplo, a Escola, aquella mujer enorme que trabajaba de asistenta en casa y con la que mi madre no tenía precisamente una buena relación. Tras hacerlo, seguramente por pudor, estallaba siempre a reír.

No aceptaba comentarios sobre su conducción. Decidió no coger nunca el volante al lado de mi padre, porque su mera presencia la atenazaba y le hacía conducir mucho peor. En las dos o tres ocasiones en que pude presenciar esta situación, mi padre intentaba mantenerse en silencio, pero a veces no se resistía.

—Pedro, vas en segunda, tienes que cambiar de marcha.

—¿Has tardado mucho! ¿Cómo te soportaré? ¿Te digo yo algo de cómo conduces tú? —y entonces mi madre le recordaba, como hacía tantas veces, que fue ella la que le enseñó a conducir a él, y que su carnet, bastante anterior al suyo, era de 1955, una época en la que muy pocas mujeres en España sabían conducir.

A nosotros, cuando nos fuimos haciendo mayores, tampoco nos permitía hacerle sugerencias. «¡Hasta ahí podíamos llegar!», decía. Consideraba que, tras pasarse la vida llevándonos de aquí a allá (al colegio, a fiestas de cumpleaños, a partidos de baloncesto...), merecía un respeto agradecido como conductora. Además, mientras ella nos llevaba, incluso a la parada de metro o de autobús cuando ya empezamos a salir solos por Madrid, mi padre, con quien nadie se metía nunca, se quedaba en casa, argumentando que podíamos ir andando perfectamente.

Solo tuvo un accidente en su vida, y no fue responsabilidad suya. Yo iba con ella, un sábado por la mañana con muy poco tráfico. Habíamos parado en un semáforo de la calle Conde de Peñalver, camino de Goya precisamente, cuando un coche llegó por detrás e impactó en el nuestro con mucha fuerza. No recuerdo lo que sucedió después, pero dudo mucho que, conociendo su incompatibilidad con los papeleos y los nervios que debía de tener, fuera capaz de rellenar el parte con el otro conductor. Es posible que hasta se declarara culpable sin siquiera enterarse. El caso es que el Seat 127 (un segundo coche que mis padres habían comprado poco tiempo atrás) quedó destrozado en su parte trasera y mi madre arrastró durante semanas un intenso dolor en la nuca por no llevar reposacabezas. Mi menor estatura, por suerte, me libró de aquello.

Claro que era un invento maravilloso el coche: para mi madre era la manera más rápida y cómoda de acercarse al bullicio de la ciudad. Madrid, que fue el gran tema de su pintura, fue también uno de los grandes temas de su vida. Aunque hubiera nacido en el pueblo, se sentía madrileña. Amaba casi cualquier ciudad, pero Madrid era la suya. Adoraba la vitalidad de sus calles y la diversidad de sus barrios. Por contraste con su pueblo, en el que no pasó la primera infancia, pero sí la posguerra, y que inevitablemente asociaba a las tragedias familiares que allí hubo de vivir, Madrid representó para ella un lugar de crecimiento, de vida, de libertad, de amplitud de miras. Y no se cansaba nunca de defender, con argumentos, y con su propia pintura, la singular belleza que encerraban sus calles y sus edificios. De Madrid le

gustaba hasta el humo de los coches. En sus memorias contaba cómo tras las visitas de un tío suyo al pueblo desde la capital, permanecía en el ambiente un profundo olor a gasolina durante horas. Y añadía:

A mí me gustaba tanto ese olor que salía a la calle y aspiraba con fuerza para sentirlo más profundamente, como si de madreselvas o jazmines se tratara. En Santa Cruz, entonces, no había un solo coche, ni tractores ni nada de motor. El paso del coche de mi tío dejaba para mí, con su evocador olor, el recuerdo de Madrid; por eso me gustaba y gritaba, queriendo que todos compartieran mi entusiasmo: «¿Os dais cuenta de cómo huele a Madrid?».

El amor a Madrid nos lo transmitió también a nosotros. Nunca terminó de aceptar el emplazamiento de nuestra casa, porque aunque se suponía que la tranquilidad del barrio era una gran virtud, ella echaba de menos las tiendas y el trasiego urbano. Nos llevaba a merendar a las cafeterías Manila y California, a tomar trufas en La Mallorquina de la Puerta del Sol, o a comprar violetas de caramelo en la bombonería de la plaza de Canalejas. Nos hablaba de la cantidad de árboles que hay en las aceras de Madrid y decía que el Retiro era el parque más bonito del mundo. Quería especialmente el barrio de Salamanca, y en concreto los alrededores de la calle Goya y de la calle Alcalá, que era donde había vivido de pequeña, pero también le encantaba el Madrid más castizo, por ejemplo de la zona del Rastro. Todos los 15 de agosto nos llevaba a las fiestas de la Verbena de la Paloma, a tomar churros y a ver bailar chotis, «el baile más tonto que existe». Y muchos años después, cuando ya era abuela, se sentía especialmente feliz al subir con los nietos a alguno de esos autobuses turísticos de dos pisos que le permitían ver su ciudad, en cierto modo, con ojos nuevos.

Entrábamos a Madrid por la avenida de América, camino del aparcamiento de Galerías Preciados de la calle Goya. Lo habitual era que en cualquier semáforo algún coche nos pitara y el conductor le hiciera gestos a mi madre: «Señora, lleva la puerta mal cerrada». Para aquellas cosas que no le interesaban era verdaderamente despistada, pero sentía que con ese despiste no le hacía daño a nadie. Cerraba bien la puerta y decía para sí misma: «Me pregunto qué le importa a él si llevo la puerta mal cerrada o no». Poco después, en el siguiente semáforo, otro coche volvía a pitar: «Señora, que lleva el abrigo pillado».

Antes de ir al mercado de la calle Hermosilla, nos dábamos una vuelta por

el barrio y también por Galerías Preciados. Mi madre sentía mucha más simpatía y afinidad por esta cadena de grandes almacenes que por su competidora directa, El Corte Inglés, que ya empezaba a hacerle sombra. Su tendencia a la exageración, su empatía con el más débil, su firme criterio estético y la citada tendencia a verbalizarlo todo convertían esta preferencia en una auténtica bandera que mi madre podía defender con fervor.

Llegábamos al mercado, y el humor de mi madre cambiaba. No le gustaba aquello. No le gustaba la competencia absurda que se creaba con las demás compradoras. No le gustaba que le preguntaran si ella era la última, porque nunca sabía si era la última. No le gustaba esperar. No le gustaba que le tocaran un brazo y le dijeran: «Señora, lleva usted el bolso abierto». No le gustaba que se le colaran. No le gustaba ser incapaz de defenderse frente a quienes se le colaban. No le gustaba (no lo soportaba) que las mujeres le dijeran al carnicero que los filetes eran para su marido, o para su Jaime, o para su suegra. No le gustaba que el charcutero se deshiciera en lisonjas y luego tratara de engañarla. No le gustaba que los tenderos llamaran «género» a la fruta, a la carne o al pescado. No le gustaba que hablaran del albaricoque en lugar de los albaricoques, o del boquerón en lugar de los boquerones. No le gustaba que le dijeran: «Señora, que se deja usted las vueltas», ni tampoco que le dijeran: «Señora, que se deja la compra».

De vuelta al aparcamiento, cargados de bolsas, quedaba por encontrar el ticket en el bolso, el dinero en el bolso, las llaves en el bolso. Y no solo eso: también quedaba por encontrar el coche. ¿Cómo iba a acordarse una de la planta en que había aparcado el coche?

Este era el bagaje con el que mi madre llegaba a casa y bajaba por fin a su estudio, tras encarrilar a la asistenta con la comida; ni era una liturgia ni se le parecía, pero era lo que solía anteceder su reencuentro matinal con el cuadro.

En el camino al estudio, que era diferente al de la calle, mi madre arrancaba unas cuantas hojas secas más, del toronjil de limón, de los alhelíes, del jazmín. Pero, a diferencia de la actitud que tenía mi padre, en esto tampoco había ninguna ceremonia. El gesto de arrancar las hojas y flores secas de las plantas no ofrecía siquiera una transición psicológica, porque, como ya he dicho, mi madre lo hacía siempre, en cualquier circunstancia, incluso cuando tenía un taxi esperando en la puerta y corría el riesgo de perder el tren. Era más un

instinto, un acto de ensimismamiento. En efecto, nada de lo que hacía cuando entraba a su estudio tenía carácter de liturgia, porque había poca liturgia en su pintura (y en su persona) y sí mucha autenticidad. Poco valor podía dar a los ritos alguien tan apegado al suelo, que rechazaba por completo la teatralidad y los efectos escénicos, que solo sabía enfocar su trabajo desde la más absoluta naturalidad y honestidad.

Entraba al estudio, se acercaba al caballete y miraba el cuadro de pie, con un pie adelantado, por detrás de la silla. Era una mirada llena de curiosidad, por supuesto, y es seguro que mi madre, tras la noche y la mañana, tenía el *ojo* lo suficientemente limpio como para sacar sus conclusiones estéticas. Pero creo que, más allá del juicio que el cuadro le mereciera, una de las informaciones más importantes que le daba a mi madre en ese momento podría resumirse en cualquiera de estos pensamientos: «puedo acabarlo esta tarde»; «si los cierres no me dan guerra, lo acabo entre mañana y pasado»; «buf, hasta el viernes por lo menos no le digo adiós a este muerto».

En cualquier caso, se ponía a ello sin más demoras. Se sentaba, se colocaba la paleta sobre las piernas, sacaba un pincel del bote con aguarrás donde los tenía todos y lo secaba con un trapo. No había orden, ni limpieza alguna. La mesa de apoyo estaba desvencijada, y todo, la paleta, los pinceles, la regla, los trapos, rezumaba óleo y suciedad. Con negro, blanco de zinc y un par de tierras fabricaba el gris cenizo de la fachada urbana que estaba pintando. Era un placer verla mezclar los colores en la paleta, extenderlos de un lado a otro con las cerdas flexibles del pincel y, con el mismo movimiento, aunque con mayor fijeza y contención, aplicarlos sobre la mancha en la tabla.

Los diversos pasos y técnicas que seguía un cuadro de mi madre desde que lo empezaba hasta que lo acababa eran más o menos los mismos en todas las épocas. Al menos lo fueron desde que yo empecé a verla pintar. Esto no tenía nada que ver con su estilo ni con su temática, que por supuesto sí que evolucionaron con los años, y mucho. Desde mediados de los años sesenta, mi madre pintaba sobre tableros de contrachapado, casi siempre en tamaños estándar. Recuerdo perfectamente las pilas de bastidores en su estudio, tan limpios y nuevos. Con el paso de las semanas, estas pilas iban decreciendo, mientras las pilas de cuadros ya terminados, que compartían pared, aumentaban. Un día llegaba una nueva remesa de bastidores desde la carpintería, y mi madre no podía disimular su ilusión de colegiala por el material nuevo.

Antes de esta época utilizaba mucho el táblex, un aglomerado prensado mucho más frágil y poroso que el contrachapado, pero que resultaba más barato. Fue una constante de su trabajo: nunca cuidó ni valoró la calidad de los materiales. Tendía a ser chapucera y también ahorradora, o como ella diría, «muy mirada». La escasa importancia que se daba a sí misma la hacía recurrir a materiales y herramientas pobres. Solo tenía pinceles buenos cuando se los compraba mi padre, y se pasó la vida pintando encima de cuadros fallidos porque, es cierto, no le gustaban, pero también porque con ello no hacía gasto en otro bastidor. El problema es que su criterio para considerar un cuadro «fallido» era demasiado estricto y destruyó, estoy seguro, obras que hoy habríamos valorado enormemente.

Lo que no hizo, salvo en contadísimas excepciones al principio de su carrera, fue pintar en lienzo, por motivos muy parecidos a los de mi padre. El lienzo era demasiado endeble y tembloroso para el trato tan físico que mi madre daba a sus cuadros, y absolutamente incompatible con el fuego como procedimiento pictórico. Sin embargo, mi madre tuvo que oír toda su vida cómo gran parte de los periodistas y del público en general hablaban de los «lienzos de Amalia Avia». «Se exponen cincuenta y tres telas de Amalia Avia en la galería Biosca.» «Lienzos para una crónica galdosiana.» Era un desconocimiento bastante comprensible, la verdad, pero a nosotros, en nuestra arrogancia de grandes conocedores, nos parecía una de las señales más evidentes de ignorancia total.

Los tableros que utilizaba mi madre debían ser, en primer lugar, *preparados* con una imprimación que hacía con blanco de España (carbonato cálcico) mezclado con cola de conejo. Esto permitía que el óleo se asentara y se conservara bien. A mi madre le gustaba que esta imprimación fuera particularmente seca y áspera, de manera que chupara bien el aceite del óleo. Aunque no siempre era cuidadosa en las proporciones de la mezcla, y algunos de sus cuadros han sufrido agrietamientos y desconchones a causa de una imprimación mal hecha. La diferencia en esto con mi padre era, ciertamente, enorme. Para él, tan profuso en técnicas y materiales a lo largo de su trayectoria como pintor y como grabador, los procedimientos pictóricos fueron muy importantes. Siempre presumió de que a él no se le «vendría abajo» ningún cuadro, ni en su superficie ni en su estructura, ya que los trataba con auténtico rigor y conocimiento técnico. Esa, junto con el manejo de la luz y el conocimiento de la forma, según palabras tuyas, fue una de las pocas

enseñanzas valiosas que le dejó su paso por la Escuela de Bellas Artes.

Lo primero que hacía mi madre antes de pintar un cuadro era escoger el tema. Trabajó siempre a partir de fotografías. Tan solo pintó del natural en algunos cuadros pequeños, en bodegones domésticos que podía presentar en su propio estudio (zapatos nuestros, juguetes, objetos cotidianos...). Lo normal era que recurriera a su reserva de temas, un montón de fotografías que solía guardar en los cajones de una humilde mesa de cocina que había en el estudio.

En ciertos momentos de los años sesenta, sobre todo cuando su pintura tenía un componente muy social y las figuras humanas —e incluso las aglomeraciones— tomaban el protagonismo de su obra, mi madre partía con frecuencia de fotografías publicadas en la prensa. No lo hacía con portadas o imágenes muy relevantes, pero el hecho es que reproducía de manera precisa pequeños recortes de periódicos o revistas sin preocuparse en absoluto de la autoría, algo que hoy seguramente sería impensable. A partir de entonces, sin embargo, fue ella misma la que fotografió los temas. O mejor dicho, mi padre, que era quien manejaba la cámara. Ya fuera en los viajes, o en salidas específicas por Madrid, la captura de temas era una parte esencial de su proceso pictórico. La expansión por fin de las cámaras automáticas le permitió también a ella, sin la ayuda de nadie, hacer sus propias fotos.

El momento de recoger las fotos en la tienda de revelado estaba presidido también por la ilusión con que mi madre vivía este tipo de cosas. Ella se reservaba el trance de abrir el sobre para cuando estaba tranquila y bien instalada en casa, a diferencia de mi padre, que lo abría en el mismo coche antes de arrancar. «Ay, qué *ser* —decía mi madre—. Así ni las disfrutas ni nada». Mi madre nos llamaba «*ser*» con mucha frecuencia. «¡Qué *ser* eres!» «Ay, qué *ser*.» «Anda, dile al *ser* de tu padre que venga.» Ser un *ser* no era muy grave, era una especie de bobería muy menor, teñida de cierta singularidad y que ella te atribuía con mucho cariño. El caso es que viendo su comportamiento ante el sobre de fotos es fácil suponer que a la hora de tomar un dulce, por ejemplo, mi madre siempre se dejaba lo que más le gustaba para el final, y el *ser* de mi padre se lo comía en primer lugar.

Una vez que escogía las fotos que más le interesaban, hacía sus propias composiciones con ellas. Generalmente las recortaba para dejar el encuadre que le gustaba o las unía con celo cuando el tema no había cabido en una sola foto. No le importaba si las tomas no eran muy buenas o estaban un poco desenfocadas. Tampoco le importaba que estuvieran en blanco y negro, incluso

lo prefería, aunque en los últimos años se acostumbró a utilizar fotografías en color. Pero en la época en que su pintura era más gris, un correlato de una España apagada que todavía no había dado el salto que traería la democracia, las imágenes en blanco y negro suponían un punto de partida ideal para mi madre. El color solía recordarlo de lo que había visto en el propio escenario, aunque tendía a aplicarlo apagado, plomizo y desgastado. Si no lo recordaba lo inventaba sin grandes estridencias, y era casi lo único que inventaba, porque normalmente respetaba el modelo a pie juntillas.

Siempre me llamó la atención, cuando veía pintar a mi madre, cómo se le llenaba la foto de manchas de óleo que llegaban a tapar detalles o zonas significativas de la imagen, y que esto no le importara. Me parecía milagroso que a partir de fotos muchas veces defectuosas, en blanco y negro, pequeñas, manchadas y con unos ensamblajes que combinaban puntos de vista diferentes, consiguiera reproducir los modelos tan fielmente.



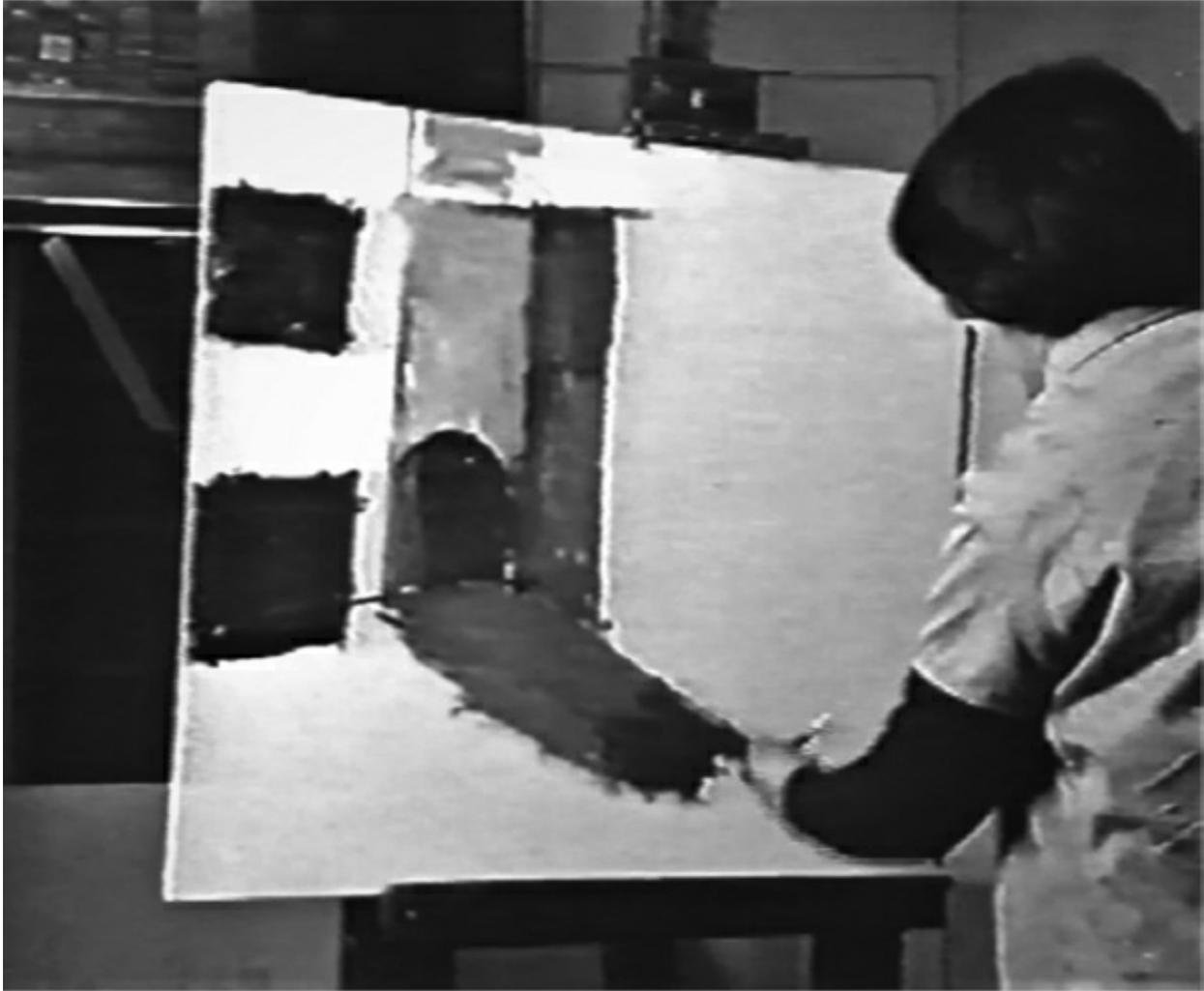
Modelo fotográfico del cuadro *Ministerio de Fomento*, 1988.

La recuerdo sentada en el sofá de su estudio viendo todos sus temas y por

fin escogiendo uno. Tenía que ser un tema que le apeteciera en ese momento, que trajera alguna novedad con respecto al que había pintado anteriormente, y para el que tuviera disponible un bastidor del tamaño apropiado. Por lo general las vistas urbanas, las imágenes más cargadas de elementos y de información, requerían un tamaño más grande. Pero a veces mi madre apostaba por llevar encuadres bastante cercanos y planos a grandes formatos, y el resultado era espectacular. Otras veces, con el cuadro bastante avanzado, decidía cambiar el formato a uno más pequeño, o a uno más grande; ambas cosas eran posibles. No le importaba empezar de nuevo. Por encima del esfuerzo que le pudiera suponer, sabía que debía respetar lo que el tema pedía.

Seleccionado el tema, colocado el bastidor con su imprimación blanca en el caballete, empezaba la labor propiamente pictórica. Tocaba medir, encajar el tema en la tabla, trazar con la regla las líneas fundamentales. Una tarea que mi madre resolvía sin el menor vértigo ante la vaciedad del tablero. Me sorprendía la velocidad y la facilidad con que hacía esto. Cuando tenía que medir utilizaba la parte de atrás del pincel, marcando con el dedo en el mango la distancia que quería trasladar a otra parte del cuadro. En pocos minutos, la geometría del motivo que iba a ser pintado quedaba perfectamente marcada por un conjunto de rectas oscuras (muy imperfectas en el trazo) que se cruzaban.

Como una prolongación de esto, a veces simultánea, llegaba la *mancha*. Mi madre iba cubriendo con las tonalidades predominantes en el tema las distintas áreas del cuadro. Lo hacía casi siempre de pie, con pinceles bastante gruesos. Me impresionaba la fuerza que imprimía al cuadro en ese momento. Restregaba el óleo, casi golpeándolo, sobre la áspera superficie de la tabla, que temblaba ruidosamente en el caballete. En la mancha mi madre utilizaba tierras, sombras y grises. Eran colores más apagados que los que aparecerían en la versión final, porque aquella era una aproximación para plantear las formas, los volúmenes y las zonas de luz del cuadro.



La mancha duraba poco. No creo que le llevara a mi madre más de un par de horas, en un cuadro de tamaño medio. Pero con aquel planteamiento, técnico por una parte, pero muy intuitivo por otra, el cuadro daba un salto muy significativo. De la nada se pasaba a la presentación de una especie de sustrato, como el alma de las cosas, aquello que las constituía por dentro, más allá de las vestimentas que vendrían después. A nosotros nos encantaban los cuadros *manchados*. Nos gustaba mirarlos como si fueran obras definitivas. La manera tan expresiva de aplicar las pinceladas, un cierto deleite con la plasticidad y la tonalidad de la pintura en sí misma nos hacían ver a mi madre como pintora abstracta, una quimera de la que ella, por voluntad y por actitud, siempre se consideró muy lejos, pero que subyacía ciertamente en toda su obra. Por fin, mi madre colocaba el cuadro al sol —o cerca de un radiador en invierno— y trabajaba en otra cosa. La lentitud en el secado del óleo era un

problema, pero había que tener paciencia.





Este interior de su casa de Santa Cruz de la Zarza es la obra que mi madre estaba *manchando* en las imágenes anteriores.

A partir de ahí empezaba el trabajo minucioso, vestir la mancha, pintar con detalle todo lo que la fotografía sugería. Un trabajo que, a no ser que el cuadro fuera muy grande, mi madre hacía sentada y que le llevaba varios días, o incluso semanas en los formatos mayores. Era la fase del proceso en la que se encontraba aquel día que estoy recreando, en la breve sesión que le quedó tras ocuparse de la compra. Estaba pintando una vieja ferretería de Bilbao, cerrada, abandonada, cubierta de una capa gris de contaminación y suciedad. Era uno de esos característicos encuadres planos de mi madre en los que con la mayor sencillez y naturalidad se limitaba a mostrarnos lo que estaba ahí, de frente, tal cual era, sin ninguna ampulosidad en el punto de vista, nada que amplificara o atenuara la realidad concreta que estaba pintando. Ya había terminado la parte de arriba, unos vidrios rotos y opacos por la suciedad, y ahora estaba centrada en la zona inferior, dos escaparates tapados con sus respectivos cierres y un tercero cancelado con tablones de obra. Cuando tenía

que darles una textura más real a los tablones y a los trozos de muro que aparecían a ambos lados del comercio utilizaba la técnica de pegar y despegar papeles de periódico sobre el óleo fresco. Para pintar los cierres metálicos se valía de su regla de madera (un simple listón), que limpiaba con un trapo después de cada línea trazada. Usaba los pinceles más finos para delinear la rejería de los balcones o las letras de molde de los carteles, y apoyaba el dedo meñique en el cuadro con el fin de estabilizar el pulso. Que el dedo se le manchara o que dejara incluso una huella en lo ya pintado no parecía importarle mucho.



En los interiores y en ciertos exteriores, esta larga fase sería la última del proceso. Pero lo habitual era que mi madre recurriera después al fuego, como ya narré anteriormente, ese agente capaz de llenar de calidades y tiznados muy auténticos la superficie del cuadro, de incorporar el deterioro de la gran ciudad a su pintura. Y tras el quemado llegaba el repintado en aquellas zonas donde la acción del fuego y del humo había sido excesiva, y por último los

trabajos más finos, pequeñas inscripciones, brillos, acabado de los personajes (si es que los había), todos esos detalles que no había afrontado antes porque sabía que el cuadro iba a ser quemado.

Probablemente, lo que más llamaba la atención en todo este proceso pictórico era la determinación y la efectividad con que mi madre completaba el cuadro. Nunca le importó confesar que tardaba poco en pintar, porque era verdad, pero también lo era que conseguía sacar muchas horas al día para su trabajo, horas de enorme energía y decisión. Sabía muy bien lo que quería. Su apocamiento y timidez en otras facetas de la vida se tornaban convicción frente al cuadro. Allí estaba sola, y la confianza, la pasión y la creatividad que tenía encontraban el soporte ideal para expresarse.

Por supuesto que a veces albergaba dudas, pero no tanto en el momento de la creación como en el del análisis, quizá en la propia sala de exposiciones. Entonces sí, podía mostrarse muy insegura sobre esa etapa de su trayectoria, o sobre un conjunto de obras, o sobre un enfoque temático en particular. Pero en el estudio su pulsión creativa era tan intuitiva como imparable. Comparada con la actitud creativa de mi padre, mucho más propensa a las dudas, a las crisis, a las transformaciones radicales de aquello que estaba pintando, la actitud de mi madre era muy directa. Mi padre buscaba permanentemente y vivía mucho más en el filo. Ella no. Ella iba sobre raíles. Aunque esos raíles no procedían tanto del hecho de que pintara la realidad, ni de que la fidelidad al modelo marcara una trayectoria de menor libertad. Tampoco eran consecuencia de una ceguera hacia el entorno o de una obcecación en el camino elegido. Los raíles eran el fruto de su clarividencia y su intuición, eran una prolongación de su personalidad, de su naturalidad, de su amor al mundo, y también —esto lo fuimos entendiendo con el paso de los años— de un cierto poso de desconsuelo larvado en su interior que la llevaba a pintar lo que pintaba.

La cocina de todo el proceso descrito, la falta de liturgia, la laboriosidad, la fuerza y efectividad con que se completaba el cuadro me hacen pensar que mi madre, más que reproducir, parecía construir la realidad en el cuadro: era como si ella misma levantara los muros, construyera los edificios, como si pintara los cierres y enfoscara las paredes. De hecho, le maravillaba el trabajo de los albañiles. En sus memorias explicaba cómo de niña no se cansaba de ver a los hombres que de vez en cuando hacían chapuzas en su casa. «Llegué a conocer y saber el nombre de todos los utensilios y de las diferentes labores

de la albañilería. Me gustaba estar con los albañiles más que jugar, por eso quedó en mí tan grabado su trabajo.» Y por eso ella también se dedicó a hacer casas.

Hizo casas toda su vida. Fue madre de cuatro hijos. Fue mujer de un artista de mayor ambición y reconocimiento, y cuyo ascendiente moral podía eclipsar a cualquiera. Sufrió verdaderos quebraderos anímicos en la parte final de su vida. Pero nunca renunció a la pintura, nunca dejó de trabajar con el mismo tesón por alcanzar lo que quería, a diferencia de lo que ocurrió con muchas otras compañeras de su generación. Fue tan gran artista como verdadera profesional. Reclamó su espacio y lo tuvo.

La jornada matinal de mi madre terminaba siempre de la misma manera. Mi padre acudía a su ventana y con un par de golpes en el cristal la avisaba.

—¿Comemos?

Por la mera expresión de mi padre, y por el hecho de que no la hubiera llamado ni Pablo, ni Pedro, ni Hipólito, mi madre ya sabía que algo no le iba bien con el cuadro. A partir de ese momento, cualquier preocupación de ella por su propio cuadro pasaría a segundo plano.

Mi padre pintaba, mi madre pintaba y yo, como niño, también pintaba, pero no mucho. Lo más frecuente era que —cuando por ejemplo tenía que hacer dibujos de temática libre para el colegio— imitara el estilo de mi padre. Trazaba una línea de horizonte y sobre ella, con tinta china de colores que lanzaba y extendía directamente con el gotero, emulaba una de aquellas formaciones orgánicas que tantas veces había visto pintar a mi padre. No eran dibujos bonitos ni meritorios. Eran simplemente atrevidos. Cuando los entregaba, el profesor se quedaba mirándome un rato:

—¿Lo has hecho tú? —me preguntaba muy serio.

—¡Lo ha hecho su padre, lo ha hecho su padre! —decían a mi espalda las voces provocadoras de mis compañeros.

Yo juraba y perjuraba que lo había hecho yo, y el profesor me creía.

—Muy, muy bueno —decía gravemente, y con precisión de delineante apuntaba un diez en su cuaderno de calificaciones.

Aunque los dibujos, efectivamente, no me los hacía mi padre, ser su hijo era un aval poderosísimo, al menos con algunas personas, y yo era muy consciente de ello. Entre todos los aspectos relacionados con la figura de mi padre, yo

tenía la convicción interior (seguramente ingenua) de que era la palabra «abstracto» la que me daba más poder. Era como un elemento diferencial que hacía mío. Ante cualquier adversidad, siempre me quedaría el consuelo interior de tener esa palabra y saber lo que significaba. Cuando alguien me preguntaba cuál era el trabajo de mi padre, yo decía:

—Es pintor —y aclaraba, porque la experiencia me había enseñado que debía hacerlo—, pero no de paredes. Es pintor abstracto.

Las palabras «pintura» o «pintor» también me hacían creerme de un club selecto, y me bastaba con oírlas en cualquier contexto para girar de inmediato la cabeza. Lo sigo haciendo; siempre es un placer encontrar a uno de los tuyos. La palabra «realista», por desgracia, tenía unos poderes mucho más limitados.

Además estaba, por supuesto, el tema de la fama, que probablemente era lo único que me daba un poder real. Mis padres eran algo conocidos entre los aficionados al arte (lo suficiente como para salir alguna vez en la tele, ¡qué más podía pedirse!), y yo admitía muy feliz ese prestigio sobrevenido que recaía sobre mí. La condición de «hijo de», como se ve, calaba cada vez más hondo en mi identidad. No había mayor satisfacción que la de ese momento en que alguien se detenía al pronunciar mi nombre y preguntaba:

—¿Tú eres el hijo de Lucio Muñoz y Amalia Avia?

Pero si hablamos de méritos propios, más allá de los dibujos que me mandaban para el colegio, o de mi época como copista de *amaliaavias* en su propio estudio, ni pintar ni dibujar me atrajeron nunca especialmente. Claro que hacía mis dibujos, como todos los niños, pero a medida que fui creciendo mi relación con la plástica se fue haciendo más intelectual. Me seducía el componente creativo —ese campo de libertad en el que curiosamente, más que a crear, aspiraba a epatar—, pero carecía de destreza y también de ganas de arremangarme o embadurnarme. Pintar muebles o paredes me pareció siempre una tarea especialmente engorrosa. Cuando tenía que ayudar en ello, me dejaba pequeños trozos sin cubrir:

—No te dejes mentiras —me decía mi madre. Era extraño este uso de la palabra «mentira». En mi familia, pintura y verdad eran casi sinónimos.

Un año, los Reyes Magos me regalaron una fantástica caja de óleos con sus pinceles, su paleta y tres pequeños lienzos adicionales. El regalo me hizo feliz, abría y cerraba la caja sin parar, colocaba los colores y disfrutaba de lo más valioso que para mí tenía aquello: que estaba nuevo. Nunca jamás me atreví a estrenarlo, pero tampoco permití que nadie osara tomar prestado un

pincel, un tubo de óleo o un lienzo. Aunque no la usaba, la caja siguió siendo durante mucho tiempo mi tesoro. Ultrajar todos aquellos materiales impolutos con el fin de poner pintura sobre un lienzo no era algo que a mí me atrajera o interesara. ¡Cuánto más perfecto y deseable era el lienzo blanco que cualquier mancha que yo pudiera hacer en él! En mi última mudanza, hace tres o cuatro años, me he reencontrado con la caja. Los tubos de óleo se habían secado, habían rezumado el aceite por el interior de madera, y las cerdas de los pinceles se convertían en polvo al apretarlas. Lo tiré todo. Por suerte, ya no me dio ninguna pena. Fue una liberación.

No creo que el hecho de que, como suele decirse, el listón estuviera tan alto en casa fuera un freno para que, al menos en mi caso, me animara con la pintura. Ese listón no era una competencia para nosotros. Al contrario, era un estímulo, un ejemplo de lo que se podía alcanzar si te dedicabas a una labor creativa que te gustaba. Tampoco el temor ante el posible juicio de mis padres limitó nuestra vocación plástica. Es verdad que si hago un ejercicio de memoria me doy cuenta de que yo sí que temía el juicio de mi padre. Cuando era más pequeño no me ocurría, pero a partir de los ocho o nueve años la posibilidad de que él viera un dibujo mío me daba una vergüenza horrorosa, lo que no creo que me hubiera ocurrido con un padre abogado o piloto de avión. Pero así y todo creo que eso tampoco me frenó, porque la única realidad es que no había nada que frenar. Yo no había nacido para la pintura. Nunca sentí esa pasión del pintor al ver lo que sus manos pueden hacer, nunca hubo en mí un impulso verdadero que me encaminara hacia allí. Cuando tenía doce o trece años la galería Aelee organizó una exposición para hijos de pintores. Mis padres me propusieron que pintara algo. Sobre una cartulina mediana intenté plantear con témperas o acuarelas, no lo recuerdo bien, una obra que no se pareciera a las de mi padre o mi madre, una obra suficientemente abstracta y tan original que tampoco se pareciera a nada de lo que nadie hubiera pintado jamás. Me bloqueé bastante. Finalmente, sin mucha convicción, hice un batiburrillo abstracto de manchas de color. Cuando llegué a la inauguración comprobé que yo era el mayor de los participantes y que el resto de los dibujos eran más infantiles que el mío, pero también más naturales. Me sentí incómodo toda la velada.

En ningún lugar está escrito que el hijo de un pintor, o de dos, tenga que ser pintor, eso está claro. Y si alguien era consciente de esto eran mis propios padres, que jamás proyectaron sobre nosotros una imagen de nuestro futuro.

No querían crear falsas ilusiones sobre las perspectivas vitales que ofrecía el arte, porque sabían que era un camino muy duro y que ellos, más allá del talento que tuvieran, habían sido unos verdaderos afortunados. Sin embargo, el asunto, de una manera o de otra, siempre flotó sobre nuestras conciencias. Sabíamos que estaba ahí, sabíamos lo que mucha gente podía esperar de nosotros. Todavía hoy, cuando nos presentan a alguien en una inauguración de mis padres, infaliblemente escuchamos esta pregunta:

—¿Y tú no pintas? —te dicen con la mejor de las sonrisas.

—No, yo no pinto —dices, también sonriendo, y sales del paso con algún comentario tópico sobre lo alto que dejaron el listón.

He respondido esta pregunta con todas las edades y en todos los lugares, y mis hermanos también. Creo sinceramente que la pregunta se formula siempre con la mejor intención y que no pasa de ser el primer e inocente recurso que al interlocutor le viene a la cabeza cuando conoce a los hijos de unos artistas. Sin embargo... ¿Cómo decirlo? A veces, cuando oigo la pregunta tengo la ligera sospecha de que encierra en sí misma una presunción, la presunción de que estar a la sombra de dos personas tan especiales es una condena, que tanto la respuesta afirmativa (sí pinto) como la negativa (no pinto) ha de ser una respuesta insatisfactoria para nosotros, porque todo nuestro posible encanto, toda nuestra relevancia, todo lo que nosotros somos procede exclusivamente de lo que son nuestros padres. Y ante esa posibilidad, la posibilidad de que la pregunta, además de benevolencia y curiosidad, contenga también algo de compasión, solo hay una respuesta buena, y es la que dio un día mi hermano Lucio, con su habitual ironía:

—¿Y tú no pintas?

—Sí que pinto. En realidad, muchos de los cuadros de mi padre y de mi madre los he pintado yo.

3. El tío Paco con la rebaja

Demasiada felicidad: tanta que yo tenía miedo.

AMALIA AVIA

Los años pasaban (para mis padres muy deprisa, para nosotros no tanto), y eso significaba que íbamos creciendo y que por lo tanto la visión que teníamos de ellos cambiaba, y también la relación. A finales de los setenta el último vestigio de niñez que quedaba en casa era el mío, y el de mi madre, que se agarraba al mío con verdadero pavor, descontando los días que faltaban para que se esfumara. Creo que fue por entonces cuando empecé a oír en casa, o al menos empecé a darle cierto sentido, una palabra que mis padres pronunciaban con cierta frecuencia. La palabra «depre». «¿Tienes la depre?», le preguntaba mi padre a mi madre. O: «Tengo una depre...», comentaba ella con algún amigo por teléfono. Yo no lo entendía bien, pero estaba claro que era a mi madre a quien más afectaba la palabra, aunque también los amigos, o incluso mi padre, se podían ver alterados por ese extraño fenómeno. Intuía que se trataba de algo relacionado con una especie de tristeza o de desánimo, pero al mismo tiempo me sorprendía, porque no percibía signos visibles de tales cosas cuando hablaban de ello. En todo caso parecía ser algo que llegaba de repente y de manera gratuita, una suerte de añadido que tenían que aceptar en determinados días. Quizá lo más paradójico fuera que afectara especialmente a mi madre, a ella que era la máxima expresión de la alegría, la vitalidad y la capacidad de comunicación. Supongo que por esto mismo nunca pensé que se tratara de algo preocupante. «Ah, la depre», me decía. Solo bastantes años después se me hizo evidente que la extraña palabra había ido creciendo por su cuenta y que, ya con todas sus sílabas, era la responsable de otras cosas que le ocurrían a mi madre. Pero eso llegó después.

En 1980 mi padre decidió pintar un retrato de cada uno de nosotros. Nos colocó en escenarios diferentes, aunque siempre bastante neutros. En mi caso fue la habitación de invitados. Posé durante unas cuantas sesiones, no

demasiadas, sentado en una butaca isabelina, al lado de una de esas ventanas que daban al patio inglés. Nunca había posado en mi vida y las sesiones se me hacían un poco pesadas. No recuerdo nada más. Me cuesta reconstruir la actitud y la mirada de mi padre en aquel momento, y tampoco tengo recuerdos de cuando pintó los retratos de mis hermanos. Lo que sí recuerdo es el desconcierto previo, incluso la desconfianza, que me produjo la idea de que mi padre nos fuera a pintar un retrato. ¿Acaso sabía hacerlo? ¿Acaso podían tener nuestros retratos algún interés, pintando él de una manera tan diferente? ¿Por qué no era mi madre quien nos hacía dichos retratos? Es evidente que ni yo ni mis hermanos le concedimos al esfuerzo de mi padre ningún valor sentimental, ni siquiera testimonial, y nuestra falta de entusiasmo, propia de nuestra adolescencia o preadolescencia, pudo ser desalentadora para él.

—¿Por qué no lo dejamos ya, jefe? Esto es un suplicio.

Puedo imaginar perfectamente este tipo de comentarios cada vez que mi padre nos sentaba a posar, por mucho respeto que le tuviéramos. Solo terminó mi retrato. Los otros tres fueron esbozados a partir de fotografías, pero faltaron las sesiones al natural (fotografía en color n.º 10).

Siempre tuve unas sensaciones extrañas al contemplar mi retrato. Sin duda soy la persona menos adecuada para juzgarlo, porque el pudor me impide hacerlo. Sentí durante mucho tiempo, quizá hasta hoy mismo que regreso a él con verdadera distancia, que era un cuadro completamente ajeno a la pintura de mi padre, incluso impropio de él. En cierto modo, lo que había sospechado con anterioridad se corroboró al ver la obra: no era un Lucio Muñoz; aquella pintura aplicada con tanta delicadeza, que a mí me parecía desleída, no se correspondía con lo que yo esperaba de él, y menos aún el hecho de que resultara tan realista, tan fiel. Ahora que conozco la pintura de mi padre como no la conocía entonces entiendo que el retrato no está tan lejos de su mundo, de su sensibilidad y de su manera de pintar. En todo caso, mi principal problema lo tenía con la cara. Había algo en su limpidez que me incomodaba. También me molestaba salir retratado con una sudadera de motero. Veía en ello algo infantil por mi parte, demasiado prosaico para quedar immortalizado en un retrato. Ahora, sin embargo, creo que entiendo que mi padre quisiera retratarme así. La sudadera de Bultaco la había heredado de mi hermano Diego, que a su vez la había heredado de un amigo piloto de motocross. Recibirla fue para mí un sueño hecho realidad, la felicidad absoluta: todas las tardes llegaba del colegio y me la ponía encima del uniforme. Por ello, el

hecho de que la llevara puesta en el retrato era significativo. La sudadera señalaba precisamente al niño que todavía quedaba en mí, aunque el adolescente que ya incubaba en mi interior renegara enseguida de ella. Y probablemente la incomodidad que me producía mi rostro pintado estuviera motivada por la misma actitud: lo veía demasiado infantil. Aquel retrato de mi padre fijó mi última imagen como niño. Ahora pienso que él era consciente de ello. Quizá fue ese el motivo por el que pintó mi retrato en primer lugar y ya no siguió con los demás.

Una de las muestras más evidentes de nuestro crecimiento fue la manera de llamar a nuestros padres. De niños los llamábamos, lógicamente, mamá y papá, pero esto no duró demasiado y la preadolescencia de mis hermanos trajo el «*father*» y «*mother*» (que luego derivó a «*mater*»), y después, con mis hermanos ya casi mayores de edad, llegaron el «jefe» y la «jefa».

—¡Jefa!, ¿has visto mis zapatillas?

A mi madre esto le daba mucha rabia, y no dejaba de manifestarlo. Sabía perfectamente que el no llamarlos papá y mamá, como sería normal y como hacían tantos hijos, se debía a ese pudor nuestro que ella no compartía y que le costaba entender. Era el mismo pudor que nos hacía ser tan «rácenos» con los besos. Tal pudor era un rasgo que mi madre relacionaba con la familia de mi padre, y consideraba que nosotros, como *muñoces* que éramos, también lo habíamos heredado. Eran igualmente muy Muñoz nuestra capacidad para dormir y el hecho de que por las mañanas fuéramos muy poco habladores. Según mi madre, hasta que no habían pasado un par de horas después del desayuno, «mordíamos». Debía de ser difícil estar rodeada de cinco hombres tan «suyos», tan reservados, aunque cada uno lo fuera a su manera. En general tendíamos a guardarnos lo que sentíamos o lo que nos pasaba, fuera esto bueno o malo, y medíamos mucho cuándo y cómo lo contábamos.

El pudor, la distancia en el trato, la frialdad; mi madre se quejaba de que sus hijos (no mi padre) no habíamos hecho otra cosa en la vida que restarles cariño a los apelativos con que nos dirigíamos a ella, al contrario de lo que ella había hecho siempre, que era añadirnos cariño cada vez que tenía que dirigirse a nosotros.

Crecíamos, aunque como es lógico las etapas de nuestro crecimiento eran muy diferentes. Mi hermano mayor me sacaba siete años, de manera que las batallas propias de la adolescencia llegaron a casa cuando yo todavía era un niño. Esto quiere decir que presencié aquellas batallas más desde el bando de

mis padres que desde el de mis hermanos. Supongo que a mi hermano Diego le pasó un poco lo mismo, porque los dos compartíamos habitación. Él se entregaba a sus aficiones y yo me dejaba hechizar por todas las realidades que me estaba descubriendo, por ejemplo, las motos, la política o la música. Llenaba las paredes de la habitación de pósters de motoristas. Llegué a saberme el historial de todos los pilotos que habían sido campeones del mundo en cada categoría. Le gustaba la política. Simpatizaba con el PSP, mientras que yo decía que era del PCE, pero en su caso su compromiso era cierto. Se afilió a las Juventudes Socialistas y participó activamente durante algunos años. Le atraía poderosamente el mundo catalán, sobre todo en el terreno musical, con aquellos cantautores que fueron un referente ideológico en la época. Le gustaba Raimon, o Muntaner, o Pi de la Serra, pero sobre todo veneraba a Lluís Llach. Yo también, claro. El primer disco que me compré fue suyo, el concierto en el Teatro Olympia de París, y me sentía muy orgulloso de poder enriquecer la discoteca de mi hermano. Nos sabíamos todos los discos de Llach de memoria, estudiamos una y mil veces cada foto y cada letra. Para nosotros era un ser casi divino, extraordinario, sensible, irónico, misterioso y que encima hablaba catalán. Y además de los músicos catalanes estaban el resto de los músicos españoles e internacionales. Todas las noches oíamos en la radio el programa El Búho, de Paco Pérez Bryan, donde nos enterábamos de las últimas tendencias de un pop y un rock no necesariamente comerciales.

La habitación de al lado, la de mis hermanos mayores, sí fue foco de conflictos más importantes. Lo cierto es que había poca comunicación con nuestro cuarto y yo apenas entendía lo que ocurría allí, pero me disgustaba que las cosas no fueran más armónicas y que hubiera tanta tensión en casa. Estaba muy lejos de suponer que aquella era una fase en cierto modo natural en mis hermanos, una exploración de la identidad en otros límites distintos a los de la propia familia, una búsqueda del enfrentamiento como reafirmación de la personalidad, búsqueda a la que la época, con tantas transiciones, parecía invitar. Lo llamativo es que yo viví aquello tan cerca de mis padres y de mi hermano Diego que luego mi propia adolescencia fue muy distinta. Los caminos ya estaban abiertos, pude pasar sobre los rescoldos de las batallas de mis hermanos sin necesidad, ni ganas, de hacer más sangre.

Nosotros cambiábamos y el país también lo hacía. Durante los años de la

Transición la política estuvo todavía más presente en la vida de nuestra familia. Fue un tiempo duro pero a la vez muy festivo que vivimos con muchísima intensidad. Íbamos a ver los carteles pegados por toda la ciudad durante las campañas electorales, a las manifestaciones más importantes y a otros acontecimientos históricos, como el entierro de Tierno Galván, que contemplé desde una terraza del Círculo de Bellas Artes junto a mis padres. Cuando se legalizó el Partido Comunista empezaron en la Casa de Campo las fiestas del PCE, con verbenas, mercadillos, conciertos, conferencias y discursos. El ambiente era tan festivo y exultante que yo las disfruté mucho. Me compraba chapas y llaveros con diferentes insignias (de la paz, de la hoz y el martillo, de la revolución de abril portuguesa...), y sin entender demasiado me dejaba impregnar de un barniz ideológico que me resultaba atractivo. De hecho, el que en la familia fuéramos de izquierdas lo vivía como algo que también me otorgaba distinción, y sentía desconcierto y distanciamiento frente a los amigos que no lo eran. Así que, aunque mi madre se declarara del PSOE y mi hermano del PSP, yo había decidido con diez años que mi partido fuera el PCE, porque en su iconografía abundaba más el color rojo, mi favorito, porque hacía unas fiestas divertidísimas, porque la música de *La Internacional* me encantaba y porque quería ser tan *audaz* como mi padre, que también simpatizaba con el PCE.



Mis hermanos con carteles revolucionarios, poco tiempo después de la estancia de mi padre en Cuba en 1967. Como se ve, mis padres no nos mantenían precisamente al margen de sus ideas políticas.

La Transición, aparte de traernos efervescencia y mucha ilusión, trajo también, lógicamente, sus conflictos y sus miedos. Levantada la tapa de la olla que había mantenido a la gente callada y sometida durante tantos años,

asomaron las diferentes sensibilidades políticas de unos y otros y se crearon situaciones bastante tensas. En nuestra casa, las llamadas amenazantes continuaron durante años. Muchas de ellas eran mudas; otras, no tanto, sobre todo cuando era mi padre quien contestaba el teléfono. En la mayoría de los casos pensábamos que se trataba de vecinos de extrema derecha de nuestra colonia, que tanto abundaban, y procurábamos quitarle importancia.

Pero la tensión que nos afectó más de cerca fue la que vivió mi madre con su hermana Maruja. A esta, como a otros familiares y a otra mucha gente del pueblo, le costó admitir el posicionamiento político de mi madre. No aceptaban que siendo «hija de mártir», hija del más destacado de los «caídos por Dios y por España» que había en el pueblo, mi madre abrazara la causa de sus asesinos, tal como ellos resumían el asunto. Mi madre y mi tía dejaron de hablarse y en al menos un verano o dos evitaron encontrarse en la portá, con todo el dolor que eso les suponía. El desencuentro duró poco, y hoy lo recordamos como una mera anécdota, pero que no deja de ser ilustrativa de las constantes dificultades que hubo que superar en la época.

Hubo una ocasión en que un amigo me invitó a pasar el día en el Club de Campo de Madrid. Yo desconocía todo del lugar, más allá del hecho de que tenía muchas piscinas y pistas de tenis. Cuando llegué con la familia de mi amigo a la puerta del club, el portero, con la mayor chulería, me dijo:

—Tú con eso aquí no entras —y me señaló un flamante llavero rojo que yo llevaba colgado de una trabilla del pantalón. Era un llavero con el logotipo del PCE: una hoz y un martillo y las siglas del partido entre ambos mangos.

Me quedé absolutamente cortado, tardé unos segundos en reaccionar, mientras mi amigo y su familia tampoco sabían muy bien qué decir. En cierto modo, me caí del guindo. ¿No habíamos quedado en que ser de izquierdas era estupendo? Que me discutieran aquello, que me humillaran por ello, era como una enmienda a la totalidad de lo que yo era. Me sentí desamparado, rechazado, no querido; por primera vez el aval de mis padres, el aval del arte y la libertad y la progresía, no me daba ningún valor añadido, al contrario. Me guardé el llavero en el bolsillo y entré con mi amigo al Club de Campo, un lugar y una jornada de los que no recuerdo absolutamente nada más.

El mundo del arte seguía impregnando nuestra vida cotidiana. Cada cuatro años más o menos mis padres exponían en Madrid. Estas exposiciones eran

verdaderos hitos en su trayectoria, el fin de un ciclo y el comienzo de otro. Trabajaban mucho en la soledad de su estudio durante los años anteriores y el momento de enseñar la obra al público y a la crítica era vivido con ilusión, pero también con miedo e inseguridad. Hay que tener en cuenta que las exposiciones de Madrid tenían el carácter de *premières*, en ellas se mostraban las obras inéditas y los avances estéticos que llevaban tiempo fraguándose en el estudio, y aunque había otras muchas exposiciones en otros lugares, mis padres casi nunca se sentían en ellas tan escrutados. De hecho, en la pintura de mi padre, cuyo estilo evolucionó más a lo largo de los años, es bastante fácil distinguir esos periodos diferenciados de tres o cuatro años, porque cada exposición madrileña era un mundo en sí mismo tras el cual siempre tocaba regenerarse.

Ante la proximidad de una exposición, el primer paso que había que dar era escoger la fecha. En casa siempre oí que el mejor mes para exponer era noviembre, pero no siempre estaba libre, porque todos los pintores buscaban las mismas fechas. Los peores meses eran los de antes del verano, cuando el clima ya no invitaba tanto a ir de galerías. El segundo paso, y más importante, era seleccionar la obra que se iba a exponer, lo que solía hacerse de la mano del galerista, aunque también recuerdo alguna ocasión en que nuestra opinión fue requerida para confeccionar la lista de descartes y escogidos.

La obra seleccionada tenía que ser acicalada para su presentación en sociedad. Había que poner un título a los cuadros, pintar el bastidor por detrás para protegerlo y apuntar en él los datos fundamentales (título, medida y fecha). En el caso de mi padre esto era muy importante, porque la posición de sus obras estaba muy lejos de ser evidente, y él mismo en el proceso de creación las podía girar varias veces. Nunca he visto un cuadro de mi padre mal colgado, precisamente gracias a las indicaciones de la trasera o a la firma (no siempre existente, nunca demasiado evidente), pero sí he visto muchas reproducciones en catálogos y en internet giradas noventa o ciento ochenta grados.

Por su parte, los cuadros de mi madre solían barnizarse, para proteger el óleo y para realzar las zonas más mates. Luego había que enmarcar. Mi padre se hizo sus propios marcos durante muchos años, unos sencillos listones de madera que pintaba de negro. Después le encargó esta faena a un carpintero, García. Era un hombrecillo con bigote y mono azul de trabajo que bajaba al estudio con su haz de listones. Nos impresionaba mucho que le faltara un dedo.

Cuando terminaba su trabajo y subía de nuevo las escaleras del patio inglés, mis hermanos bromeaban conmigo: «Mira, ya no lleva listones, cuéntale los dedos, a ver si ha dejado también alguno». Tras García llegaron otros enmarcadores más profesionales, como Marcel o Corredor, que también se ocupaban de la obra de mi madre. Todos ellos fueron auténticas instituciones en casa.



Mi padre y yo con un marco de mi madre. Siempre había marcos por todas partes.

También había que fotografiar las obras, para el catálogo y para el archivo particular de cada uno. «Nunca, nunca, nunca debe salir del estudio un cuadro que no haya sido fotografiado», le decía mi padre a mi madre, pero ella no solía hacerle caso, por prisas, porque había compradores impacientes y transportistas impacientes, y, sobre todo, porque se olvidaba. Eso nos ha dejado lagunas inmensas en la obra de mi madre, cuadros de los que no ha quedado rastro alguno. Ella era menos sistemática que mi padre. Prescindía muchas veces de los aspectos más rutinarios de su trabajo por despiste o por pura dejadez, y este es un rasgo que se acrecentó con los años. Por ejemplo, no pintaba los cuadros por detrás para protegerlos y la mitad de las veces se

olvidaba de firmarlos. Además, improvisaba los títulos y no los apuntaba en ningún otro lado y generaba con ello un caos enorme en su obra, porque muchas de sus tablas figuran con dos y hasta tres títulos según la publicación y el momento en que fueron reproducidas.

El hecho de que los cuadros hubieran de tener su propio nombre era más una obligación práctica que otra cosa. Mis padres, exceptuando algunos homenajes puntuales, no le concedían mucho valor a aquel segmento de un lenguaje que, después de todo, era verbal, frente al lenguaje plástico de la pintura. Ni uno ni otra quisieron nunca que el título condicionara la contemplación del cuadro. Mi madre ponía títulos sencillos que como mucho informaban de la calle o de la ciudad a la que pertenecía el tema pintado. Mi padre, en sus épocas más literarias y fantásticas, utilizaba nombres inventados, un vocabulario propio tan abrupto y extraordinario como sus propias criaturas: *Metis acre, Hes ya fósil, Rójaro inexorable, Tanua Egina*. Pero incluso en esas épocas insistía en que no pretendía nada en particular con sus títulos y rogaba que nadie buscara significados ocultos en ellos. Era un juego como cualquier otro, una simple manera de denominar a los cuadros pero de escasa o nula utilidad para el espectador. Para la familia, al menos, aquellos títulos sí fueron algo más útiles: a la hora de bautizar a nuestros perros y gatos recurríamos con frecuencia al particular bestiario de mi padre. Así, por ejemplo, la gata Mistia, o los perros Talus y Reco, antes de ser animales reales habían sido extrañas criaturas desentrañadas en la pintura de mi padre.



Mistia nocturna (1977), pintada por mi padre, y *Mistia en su silla* (1980), pintada por mi madre.

Había que arreglarse un poco antes de ir a una inauguración, mis padres y

también nosotros. Mientras se vestía, mi padre piropeaba a mi madre, que se miraba en el espejo de cuerpo entero.

—Qué elegancia, Pedro —y luego, cuando él terminaba, añadía—: Te espero en el coche.

Por el pasillo nos avisaba a los demás.

—Al coche, chicos. Si llegamos tarde, soportáis vosotros a Juana.

Las inauguraciones eran muy distintas en la galería de mi padre y en la de mi madre. En Juana Mordó lo pasábamos mejor, el ambiente era más desenfadado y luminoso, y además la acera de la calle Villanueva, con poco tráfico, se convertía en una prolongación confortable de lo que ocurría en el interior. Cuatro hermanos juntos en una inauguración tienen para inventar infinidad de juegos variados, pero el nuestro más habitual, el que más nos motivaba, era contar los puntos rojos que había en las paredes. La costumbre de colocar puntos rojos a los cuadros vendidos y azules a los «reservados» se ha perdido casi totalmente. Mi madre odiaba los puntos azules. Siempre poniéndose en lo peor, decía que eran ganas de ilusionarse para nada, que nunca se confirmaban, que ella se negaba a tenerlos en cuenta. Pero mis hermanos y yo sí que los incluíamos en nuestro recuento. «Hay cinco rojos y dos azules, siete en total.» «No, ocho, en la entrada hay otro.»

El recuento continuaba el primer sábado después de la inauguración, que era el día de mayores ventas. Los estados de ánimo que generaba un mayor o menor número de puntos rojos en mis padres eran tan evidentes que se nos contagiaban a todos. Por ejemplo, sabíamos que los brotes de sarampión en las paredes de la galería tenían una relación directa con esos manjares que mi padre llevaba a casa en ocasiones.

Una noche, tras estar en la galería, paramos mi padre y yo en una marisquería camino de casa. Él intentaba que el camarero le hiciera caso, pero el timbre y el tono grave de su voz hacían que nunca le oyeran en los bares.

—Jefe, queremos unas raciones para llevar.

Era inútil. Se frustraba. Me miró y me dijo:

—Anda, pide tú, que a mí no me oyen.

Me quedé sorprendido. Por entonces no tenía más de diez u once años, y era todo lo vergonzoso que se puede ser para una cosa así.

—¿Yo?

—Si quieres que llevemos cena a casa tendrás que pedir, chaval —mi padre me lo dijo serio; no me estaba protegiendo, me trataba como a algo más que un

niño, me estaba pidiendo ayuda y a la vez retando.

Me sentía fatal (no hay nada peor que el sentido del ridículo) y tristemente desamparado en un escenario en el que la autoridad de mi padre con los demás se rebajaba de tal manera. «¿Cómo que no te oyen? —pensaba yo—, ¿cómo que no puedes hacerte oír tú que consigues cualquier cosa? ¿Vendes una exposición entera y ahora resulta que no puedes pedir?».

Miré a mi padre.

—Es que me da vergüenza, no me van a hacer caso —dije, y mi padre decidió que nos marchábamos. Y así lo hicimos, los dos con el orgullo herido, aunque yo más que él.



Inauguración en Juana Mordó, año 1977. © Luis Pérez-Mínguez.

El estilo de las inauguraciones de la galería Biosca, en la calle Génova, era distinto. Aunque gran parte del público coincidía con el de Juana Mordó, el ambiente era más conservador. Bastaba con contar el número de abrigos loden en los hombres, o de pieles en las mujeres, para darse cuenta. Además, la

galería, más grande y decadente, tenía dos pisos y eso lo dispersaba todo un poco, nunca sabías si la gente estaba en un piso, en otro, en ninguno o en los dos.

En aquella época de mi infancia la pintura de mi madre empezó a tener un gran reconocimiento y también un gran éxito comercial. En Madrid lo vendía todo o casi todo (¡y en Biosca cabían unos cuarenta cuadros!), y lo que quedaba se vendía en provincias. Mi madre, cuyas obligaciones con los niños eran cada vez menos, pintaba mucho y rápido y a pesar de todo se quedaba sin cuadros. Solo el empeño de mi padre consiguió que perdurara en el estudio una pequeña representación de su obra, aunque infinitamente menor que la que se guardó él, que siempre llevaba a sus exposiciones un par de cuadros bloqueados para la venta.

Por eso el recuento de puntos rojos en Biosca era trepidante, subíamos, bajábamos, volvíamos a empezar y nunca coincidíamos en nuestros datos. En aquellas inauguraciones presencié más de una vez una escena que mi madre narra de forma muy parecida en sus memorias, aunque ella la sitúa en Barcelona, en otra galería donde evidentemente también ocurrió. En uno de los corros que se hacían, a mi padre le presentaron como el marido de la pintora.

—Ah, qué maravilla, qué afortunado, tiene que ser muy bonito haberla visto pintar esta obra.

—Lo es, lo es —decía mi padre.

—¿Y usted a qué se dedica? ¿A qué puede dedicarse el marido de una mujer con tanto talento?

Aparte del machismo de fondo que solía haber detrás de estos comentarios, a mi madre aquello le satisfacía muchísimo. Ella siempre había estado en el otro lado, siempre había sido la mujer del pintor famoso e importante, y que de vez en cuando se cambiaran las tornas le divertía especialmente. Aunque en ese momento soliera echarle un capote a mi padre («es pintor, un pintor abstracto de los más importantes») las mofas en casa, llenas de cariño, estaban garantizadas en los días siguientes.

Aunque mi madre vendiera tanto, aceptaba mal que sus obras tuvieran un valor que a ella le parecía demasiado elevado. Por suerte la labor de venta no era cosa suya, pero cuando alguna vez, por ejemplo en el estudio, tenía que decir el precio de un cuadro pasaba una vergüenza espantosa. Y si el cliente regateaba, mi madre no solo aceptaba los descuentos, sino que era capaz de sugerir más. Una vez, en Biosca, mi madre y Eduardo Raboso, por entonces

director de ventas de la galería, bajaron con un cliente a ver un cuadro que le interesaba en una de las últimas salas. Yo fui detrás de ellos, como solía hacer. Se pararon delante del cuadro.

—Fantástico, uno de mis favoritos —dijo Eduardo Raboso.

—Es que yo vivo en López de Hoyos —dijo el cliente—, y esto, si no me equivoco, es la calle Cartagena.

—Exacto, la calle Cartagena —mi madre empezó a amontonar palabras con su aceleramiento habitual—, yo creo que precisamente un poco más adelante está López de Hoyos, ¡qué gracia!, vives en la calle López de Hoyos.

—En esa parada cojo el autobús muchas veces.

—Ay, la parada —dijo mi madre, y se fijó en esa zona del cuadro mientras asentía.

De repente estalló en una de sus carcajadas. Tanto Eduardo Raboso como el cliente la miraban divertidos.

—La señora... —intentaba decir mi madre, pero no podía parar de reír—, mira qué cabeza le he hecho..., con ese cuerpo...

Todos nos fijamos en la mujer rechoncha y cabezona que esperaba en la parada de autobús, con algo, efectivamente, muy naíf en su ejecución y que incitaba a la risa. Las carcajadas de mi madre, que no era capaz de decir nada más, se nos contagiaron a todos.

—Ay..., dónde va con esa cabeza...

Le llevó un tiempo serenarse, y la única manera fue dejar de mirar el cuadro.

—Muy bonito —dijo por fin, secándose las lágrimas, aunque ya el desconcierto del cliente era demasiado grande. No compró el cuadro.

Tras el examen de las ventas, el segundo gran examen venía en los días posteriores. Era el examen de la crítica, la temida crítica. En aquellos años de mi infancia la institución tenía mucha más relevancia de la que tiene ahora, y una buena o mala valoración podía condicionar absolutamente la carrera de un pintor. Cuando apareció el diario *El País* se convirtió en la referencia, al menos para nosotros, y tan importante era la crítica de *El País* como todas las demás juntas. Hubo mañanas de sábado, cuando la crónica cultural empezó a concentrarse en ese día de la semana, que se vivieron de manera muy dramática en casa, aunque por suerte fue más frecuente lo contrario. Recuerdo una ocasión, años más tarde, en que yo madrugué más que mi padre y leí la crítica de su última exposición antes que él. Cuando oí que se levantaba, le

acerqué el periódico a su habitación:

—Ha salido la crítica —le dije.

—Trae —era un momento demasiado importante como para que yo anduviera interfiriendo o adelantándome.

—Es más grande que la última de Saura.

—No hay que medir esas cosas —dijo, y abrió el periódico en su sillón.

La tensión de su cara se fue relajando a medida que leía. En algunos momentos incluso inclinaba la cabeza hacia un lado y fruncía los labios con satisfacción. Al finalizar no pudo disimular una sonrisa de plenitud:

—Qué maravilla, chico, así tendrían que ser todas las críticas.

En general, mi padre era más susceptible a las críticas —fueran del signo que fueran— que mi madre. Se sentía muy herido por los comentarios negativos, sobre todo si le parecían poco justificados y mal argumentados, que siempre se lo parecían. Aunque su ambición se desarrollara principalmente dentro de los límites de su estudio, aunque tuviera la máxima de no hacer por la obra nada que la obra no pudiera hacer por sí misma, aspiraba al reconocimiento y miraba su escalafón como artista. Era muy amigo de casi todos los artistas abstractos de su generación, pero en cierto modo también competía con ellos. Si no era seleccionado en una colectiva, si no le exponían en una institución importante, si su representación en un museo era insuficiente, mi padre sufría. No era capaz de permanecer al margen de esas cosas.

Pero lo más llamativo no era la intensidad con que lo vivía él, sino la intensidad con que lo vivíamos los demás en casa. Al menos yo. Siempre estaba midiendo, siempre comparaba a mi padre con Mompó, con Canogar, con Rivera o con Saura. Por suerte la obsesión comparativa, tanto la de mi padre como la mía, se fue atenuando con los años. Aunque en mi caso tengo interiorizado un medidor preciso del reconocimiento de mis padres que no siempre descansa.



Manolo Millares, Lucio Muñoz y Antonio Saura, en la Casa de Campo de Madrid.

Mi madre vivía menos pendiente de la crítica, entre otras cosas porque siempre fue muy bien tratada. Es cierto que muchas veces salía a relucir un cierto deje o condescendencia machista (¿cómo olvidar aquel titular del *Diario de León* que decía: «Amalia Avia, gran pintora y buena ama de casa?»), pero nunca recibió varapalos tan grandes como los que, sobre todo al principio de su carrera, recibió mi padre. Lo que sí ocurrió a partir de un cierto momento fue que algunos medios dejaron de tener en consideración el realismo y pasaron a ignorarlo. Ya no se veía como algo moderno, a diferencia de lo que había ocurrido en los sesenta y en los setenta, cuando esa figuración expresiva de artistas como Antonio López o mi propia madre se codeaba con la abstracción en las mejores galerías y en las mejores exposiciones.

Pero en ocasiones la crítica no se conformó con ignorar. En la misma balanza en que estaban todas las reseñas que le hicieron bailar jotas de alegría en su habitación durante tantos años, nuestra memoria coloca una crítica publicada en *El País* en los noventa y que a mi madre le hizo un daño inmenso. El texto, firmado por Javier Maderuelo, menospreciaba, entre otras cosas, el hecho de que en el catálogo ella se fotografiara con sus nietos o con las flores de su jardín, como si esto fuera por completo incompatible con la verdadera modernidad artística. Recuerdo que leímos la crítica en un viaje a San

Sebastián, en el momento del desayuno en el hotel, y la conmoción que produjo tanto en mi madre como en mi padre, como también en nosotros mismos, no pudo ser ya mitigada por nada de lo que ocurrió durante el resto del viaje.

Al fin, con más o menos ventas, con mejores o peores críticas, llegaba un día en que las exposiciones terminaban. Para mi madre era un momento muy triste, porque el placer de las veladas casi diarias en su galería se terminaba y regresaba la obligación (que ella vivió tantas veces como tal) de pasar mañanas y tardes en el estudio. En todo caso, tanto mi madre como mi padre tenían pocas ganas de pintar cuando se acababan las exposiciones de Madrid. Los cuadros que no se habían vendido volvían al estudio, pero ellos no. Sentían una especie de vacío, necesitaban un tiempo para regenerarse y regresar al trabajo con ilusión y nuevos estímulos. Para mí la situación era tan insólita que me costaba comprenderla e incluso aceptarla. Me daba miedo que esa suerte de bloqueo o de descanso durara más de la cuenta y mis padres no salieran de él. ¿Es que se les había olvidado pintar? ¿Es que ya no tenían ganas? ¿Cuándo había dejado de ser frustrante dedicar el tiempo a algo que no fuera la pintura? Era como una cuarentena, pero a mí de niño la palabra «cuarentena» me sonó siempre a fiebre, a enfermedad.

Un día de 1980, al levantarse de su silla después de comer, mi madre se tropezó tontamente con una pata y se cayó al suelo. Empezó a quejarse mucho, pero creo que ninguno de nosotros (ni siquiera mi padre, que la ayudó) se tomó muy en serio sus lamentos, porque mi madre tenía el umbral del dolor increíblemente bajo. Le apretabas un poco con el dedo en el antebrazo y le preguntabas:

—¿Te duele?

—¿Estás tonto, hijo? ¡Me duele horrores! Mañana te enseño el cardenal.

Aquel día, cuando vimos que se quedaba tanto tiempo en el suelo entendimos que se había hecho algo de verdad. Llevarla al dormitorio, entre mi padre y mis hermanos, fue complicado. Se había aplastado dos vértebras lumbares y pasó bastantes meses de convalecencia. La recuerdo tumbada en la cama mientras yo hacía los deberes en el escritorio de su habitación. La cama, en todo caso, estuviera enferma o no, le gustaba mucho. No era una persona dormilona, pero pasó largas horas de su vida tumbada en su dormitorio,

vestida, con almohadones en la espalda, leyendo, charlando con nosotros o viendo pasar el tiempo. Sus malestares, sus náuseas recurrentes, sus ansiedades posteriores encontraban en la cama el consuelo más tentador e inmediato.

Durante su reposo obligado, mi madre decidió empezar a escribir sus memorias. Nosotros en principio no sabíamos nada de aquel propósito, solo veíamos que pasaba las horas rellorando cuadernos de tamaño cuartilla con su letra inclinada y difícil de leer. Cuando nos contó que estaba escribiendo su vida, le dimos tan poca credibilidad a su objetivo como la que le habíamos dado al hecho de que mi padre nos pintara retratos. ¿Escribir ella? ¿Para qué? ¿Por qué volcarse en otra actividad creativa que no dominaba cuando pintar se le daba tan bien y tenía tanto éxito? Y además, ¿a quién podía interesarle su vida, más allá de a ella misma?

Nuestro escepticismo, que no manifestamos de forma explícita, pero que ella intuía (sobre todo el de mi padre, que era el que de verdad le importaba), no la desalentó. Sentía un impulso natural hacia la narración de unos hechos y una vida que consideraba interesantes. Sus escasas aproximaciones a la escritura le habían hecho creer en sus facultades desde joven. Así que, inmune a nuestro escepticismo, con el mismo empuje y convicción que demostraba en la pintura, y sin pretender convencer a nadie de que lo que estaba escribiendo fuera a tener mayor recorrido que el de su satisfacción personal, fue durante años engordando tanto el número de páginas del proyecto como su fe en él.

Durante la adolescencia de mis hermanos, y también con el arranque de la mía, el campo de fútbol encontró un serio competidor como foco de atracción social de nuestra casa. Mis hermanos transformaron la caseta del ping-pong que teníamos en el jardín en una especie de discoteca, un antro que recuerdo oscuro, con pósters de Pink Floyd o de Led Zeppelin por las paredes, focos de colores, redes de pescador colgando del techo, retales de moqueta cubriendo el suelo e incluso un semáforo en la puerta que permitía o denegaba el acceso. Allí organizaron muchas fiestas con sus amigos, y a mí me sorprendía que, estando tan cerca, en pleno jardín, parecieran tan al margen de la jurisdicción de mis padres: la luz del semáforo siempre estaba roja. Cuando a los quince años yo también hice un par de fiestas, volvió a extrañarme que mis padres no me dijeran nada, que permitieran la presencia de tantísima gente en el jardín,

que la música estuviera tan alta, o que el comportamiento de ciertas personas que entraban en casa demasiado contentas o se tiraban a la piscina vestidas y en pleno invierno se obviara sin más consecuencias.

La solución al problema, suponiendo que mis padres lo vivieran como un problema, llegó sin embargo desde una instancia exterior: la pintura. Mi padre necesitaba la caseta para su trabajo. A pesar de tener solo seis o siete años, el estudio empezaba a quedársele pequeño y el taller de grabado también. Así que, cuando en 1981 decidió centrar su trabajo en la realización de grabados de gran formato durante un tiempo, transformó la caseta del jardín en el nuevo lugar de estampación, ocupado casi entero por el enorme tórculo que se hizo fabricar. Adiós al semáforo. Adiós al olor a tabaco. Adiós a los bafles colgados de redes. Al parecer, en nuestro mundo algunas prioridades todavía estaban claras, y el arte por encima de todo.

De hecho, mi padre reclutó a mi hermano Lucio, que por entonces tenía veintiún años, para que aprendiera el oficio y se convirtiera en su estampador. Recuerdo mi admiración al verlos trabajar. Mi padre respetaba mucho el grabado, que siempre le había ayudado a oxigenar su trabajo, pero en aquella ocasión se entregó más a fondo que nunca. Creo que sentía que en la pintura había explorado hasta el final las posibilidades de un lenguaje muy asociado a una determinada técnica (la que describí páginas atrás) y necesitaba reinventarse.

La estampación era un proceso muy bonito, que exigía mucha paciencia y que podía resultar frustrante. Me entretenía viendo cómo mi hermano aplicaba las tintas de color sobre la plancha de zinc, previamente trabajada por mi padre. Era la parte más laboriosa, porque cada ejemplar de la tirada había que *pintarlo* literalmente sobre la plancha, y eso le llevaba fácilmente un par de horas. Luego se pasaba por el tórculo y se cruzaban los dedos para que la impresión saliera bien, no se torciera, para que el papel no se rompiera y no quedaran manchas en los laterales. Me sorprendía que mi hermano demostrara tantísima paciencia, aunque a veces oíamos desde casa sus gritos clamando al cielo cuando una prueba le salía mal.



Momento de la verdad: mi padre despega el papel y observa el resultado de la estampación del color. Luego quedaría la impresión del relieve.

Después de imprimir el color, se volvía a pasar el papel por el tórculo, ahora con la plancha de relieve, que había que colocar con mucho cuidado para evitar desajustes. Era una plancha de madera, con diferentes texturas y desniveles, con la que mi padre quería incorporar a sus grabados (en la medida en que esto era posible en una obra múltiple) la expresividad que había en su pintura. La impresión del relieve era mi parte favorita de la estampación. El desafío consistía en que el ejemplar no se rajara en las zonas con más protuberancias. El papel, previamente humedecido y sin apenas cola, tenía que ser muy grueso, al igual que los fieltros que se metían entre el rodillo del tórculo y el papel. A veces mi padre añadía grandes rectángulos de gomaespuma para que la presión no destrozara la plancha de relieve. Pero así forzaba tanto el tórculo que algunas piezas podían llegar a soltarse por la presión. Mi hermano me enseñó en una ocasión una tuerca que salió disparada, le pasó rozando la sien y se clavó en el techo de corcho.

—Dale —decía mi padre cuando ya estaba todo preparado—. Pero no

corras.

—Es demasiado —decía mi hermano, que apenas podía mover las aspas por el exceso de presión—. ¡Tú no pongas un motor, total, soy yo el que le doy! —protestaba después.

Pero mi padre nunca aceptó ponerle un motor al tórculo. Sabía que si lo hacía la posibilidad de un accidente se convertiría en su peor pesadilla. Yo también me estremecía al imaginármelo: mi hermano se descuidaba, el tórculo le apresaba la mano y por más que lo intentaba no conseguía sacarla ni llegar al interruptor que apagaba el motor, justo en el lado opuesto a donde se encontraba. El rodillo giraba, el cuerpo avanzaba, el techo se llenaba de tuercas.



Mi hermano Lucio mueve el tórculo mientras mi padre vigila los fieltros.

Después de pasar dos años grabando mi padre volvió a pintar, pero, en una especie de adulterio pictórico, lo hizo con un nuevo compañero: el papel. De repente, tras tantos años de relación, daba la espalda a la madera y concedía

todo el protagonismo de sus cuadros a aquel flamante material, tan versátil e inmediato en su manejo. Fue el cambio más drástico de su trayectoria.

Yo ya no visitaba tanto su estudio como cuando era más niño, pero recuerdo bien los cuadros con papel mojado, prensado, pegado y pintado en el bastidor, y en los que desaparecía la madera como elemento visible. Mi padre me los enseñaba y me preguntaba mi opinión, porque a pesar de la fascinación que ejercía en él ese material nuevo, estaba muy inseguro. De hecho, la mayoría de las obras que pintó con la nueva técnica fueron destruidas en los meses o en los años sucesivos, cuando incluso ya habían sido expuestas y catalogadas. A mí me divertían unos canutillos que fabricaba con fragmentos de papel ya pintado o con pruebas de grabado inservibles y que pegaba en hileras en el cuadro. Analizando hoy las imágenes que nos han quedado en sus álbumes, me doy cuenta de que los canutillos parecen trozos de rama. Mi padre, fascinado por la docilidad del papel, abandonó la madera y sin embargo acabó construyendo algo parecido a ramas con el nuevo material.

Y es que no era tan fácil decirle adiós a la madera, que poco a poco volvió a aparecer en los cuadros a partir del año 1986 (una varilla aquí, un trozo de tabla allí, un revestimiento de contrachapado en esta zona, una ristra de listones en aquella otra) y lentamente fue adueñándose de ellos, aunque ya no de la misma manera que en épocas anteriores. La aventura con el papel había dejado sus frutos, había enriquecido y renovado la relación con la madera. La pintura de mi padre consistió a partir de ese momento más en sumar que en restar. Más en pegar, añadir, componer, que en tallar, quemar o erosionar. Quedaba atrás cierta idea de batalla con el cuadro, en la que mi padre, armado con gubias, azuelas y sopletes, casi agredía la tabla, la hería. Ahora la cola se convertía en la herramienta fundamental de su estudio, al servicio de una composición más libre y un mayor placer pictórico. Un cambio de material, aquel breve adulterio pictórico, lo disparó todo. Mi padre se estaba adentrando en el que creo que fue el periodo más feliz de su carrera, aquel que arrancó a mediados de los ochenta y llegó hasta el final de su vida, en 1998.

Mi madre era, ciertamente, un personaje paradójico. La famosa *depre* de la que yo oía hablar estaba mucho más arraigada en ella de lo que podía sospechar. Recuerdo que durante un tiempo tuvimos colgado en casa un cuadro de ella especialmente sórdido, una de sus fachadas viejas y con una puerta

tapiada con ladrillos. Un amigo mío se detuvo delante del cuadro y, con ese deje escéptico con el que nuestras amistades solían mirar el arte, me preguntó:

—¿Por qué pinta eso, tío? ¿No es un poco chungo? ¿No es raro que una mujer pinte eso?

—¿Qué más da que sea mujer? Ella pinta esas cosas, su pintura siempre ha sido así —dije yo, pero realmente no tenía una respuesta para una pregunta que nunca se me había ocurrido hacerme. Para mí no había nada extraño en que mi madre escogiera esos temas, era lo que siempre le había visto hacer.

Y sin embargo... Aquella pregunta de mi amigo me abrió los ojos en cierto modo, me permitió aproximarme a la verdad profunda que había en la pintura de mi madre, una verdad que no se correspondía con la persona que yo había conocido en mi infancia.

¿Por qué mi madre pintaba lo que pintaba? Mi memoria me lleva a aquellas mañanas en que salíamos a «buscar temas» para ella. Escogíamos domingos de cielo cubierto, con las calles vacías y esa luz plomiza que tanto le gustaba y que evitaba los contrastes entre sol y sombra, fatales para las fotos. Mi padre cogía el coche y recorríamos algún barrio en particular a la caza de fachadas, tiendas, garajes o esquinas que la sedujeran.

—¿Ese portal? —sugería ella.

Mi padre frenaba.

—Sí, está muy bien.

—Incluso con el balcón tapiado puede ser.

Mi padre se bajaba del coche con la cámara. Mi madre lo acompañaba.

—¿No es demasiado siniestro? —dudaba ella.

—Yo la hago, por si acaso.

—Le quedan dos días, desde luego —decía mi madre, y reía.

Sí, ella era la primera que, aun sintiendo una atracción indudable por los temas más viejos, temía pecar de tremendista. Bromeaba muchas veces con la frase: «Donde pongo el pincel pongo la pica», aludiendo a que la mayoría de sus temas eran destruidos al poco tiempo de pintarlos. Pero al mismo tiempo sabía que eso precisamente aumentaba el valor de su elección, como testimonio de lo que estaba desapareciendo, y como reivindicación de la belleza y la plasticidad que había en aquellos muros, puertas o comercios. Sin embargo, esto no lo explica todo.

Los años me han hecho entender que el interés de mi madre por sus temas, más viejos o menos, era un interés de fondo por las personas, por las vidas

humanas que se adivinaban en sus escenarios habitualmente vacíos. Su atracción por la vida de los demás era evidente en cualquier terreno, también en la pintura. Habría dado cualquier cosa por poder entrar en la casa de cada una de las personas con las que se cruzaba en la calle. Le interesaba la realidad, no tanto la ficción que otros imaginaban. Por eso leía pocas novelas y muchos libros de memorias y biografías. Y por eso su pintura no podía reflejar otra cosa que la realidad, una realidad marcada por la huella humana.

En los años sesenta mi madre dio más importancia a la figura humana y pintó grupos de personas, imágenes tomadas de la prensa en las que se veía a trabajadores, manifestantes, movimientos anónimos muy alejados del retrato en los que, tal como siguió ocurriendo después, quedaba patente la fragilidad del ser humano, una terrible sordidez que en cierto modo ella ahuyentaba con su pintura, la sacaba fuera (porque en realidad la llevaba dentro) y trataba de conjurarla. Le atraía en esas personas algo que había en ella misma pero que no podía comprender del todo, algo que les había tocado vivir y que a ella le conmovía. Era lo mismo que le atraía de los portales cerrados, los cierres bajados, los interiores llenos de tantas vidas. Cada cuadro que pintaba era como un libro de memorias ajenas. En cada puerta, en cada fachada, se había pegado la vida, y mi madre se sentía llamada tanto por lo que revelaban como por lo que escondían esos lugares. Por ello siempre me pareció un gran acierto (debido a la editora María Cifuentes) titular sus memorias *De puertas adentro*, porque las puertas, un gran icono de su pintura, habían tenido mucha importancia en su vida. Cuando murió su padre, y también cuando murieron sus hermanos, sus respectivas habitaciones fueron clausurándose en la casa familiar. La imagen de aquellas puertas imposibles de rebasar, que encerraban la muerte y el vacío, asustaban y entristecían a mi madre por todo lo que representaban. Siempre tuvo un problema con los umbrales; tanto en sentido literal como figurado, todos los umbrales, las separaciones, las escisiones, los tránsitos. La importancia de las puertas en su pintura, abiertas, cerradas, tapiadas o abandonadas, se explica por una mezcla de miedo y atracción hacia el concepto de umbral. Sus puertas, sus temas, revelan una incógnita, un resquemor, una soledad, una inquietud de fondo: el único motivo por el que siempre necesitó pintar, el único motivo por el que también necesitó escribir su vida.



Mi madre delante de uno de sus temas, en la calle Velarde de Madrid, en 1976.

A veces, en aquellos domingos sombríos, aparcábamos el coche y dábamos un paseo. Pero lo habitual era que la brigada de búsqueda de temas se moviera sobre ruedas. Ella misma se sentía más protegida así. Le atraía lo que veía por la ventanilla, pero prefería no bajar. Eso sí, cuando llegábamos a una zona más animada estaba encantada de pasear y respirar con nosotros el bullicio urbano.

Con el paso de los años mi madre se quejaba de que cada vez le resultaba más difícil encontrar temas que le gustaran (primero, porque ya había pintado muchos de ellos, y segundo, porque la ciudad iba cambiando). Eso la obligó a

ampliar el radio de acción y empezar a recorrer barrios como Cuatro Caminos, Ventas o Vallecas, además, por supuesto, de prestar más atención a otras ciudades que visitaba en los viajes, como Barcelona, Bilbao, Santander, Lisboa, París o Nueva York.

Vivir tan de cerca la búsqueda de temas y la posterior materialización de estos en cuadros también nos convirtió a nosotros, con los años, en expertos localizadores. Teníamos muy afinado nuestro radar detector de *amaliaavias* y solíamos regresar de los viajes con una buena colección de fotos para enseñarle a mi madre. Frente a lo que ella afirmó en algunas ocasiones, no era cierto que necesitara haber conocido personalmente el tema para poder pintarlo. Eso lo decía por inseguridad frente al purismo de otros pintores realistas que pintaban del natural. A mi madre le bastaba la foto, y la gran mayoría de los cuadros que pintó en sus últimos años provenían de temas que le habíamos traído de nuestros viajes a Italia, a Galicia, a Cuba... Lo más emocionante es que ni siquiera después de la muerte de mi madre hemos dejado de ver temas suyos aquí y allá. El mundo sigue estando lleno de *amaliaavias*, y el hecho de que nos fijemos en ellos es sin duda mérito de su pintura. Mi madre puso el ojo en un determinado aspecto de la realidad y lo hizo suyo.

Hoy, cuando descubrimos uno de esos temas, un estremecimiento nos recorre la piel. Sacamos la cámara o el móvil y lo apresamos, como si al llegar a casa fuéramos a enseñárselo a ella, como si siguiera existiendo la posibilidad de que se salvara del paso del tiempo gracias a la pintura de Amalia Avia.

Fue al inicio de los ochenta, a los catorce o quince años, cuando tuve por primera vez un cuarto para mí solo. La casa era lo suficientemente grande para permitir que Diego y yo dispusiéramos cada uno de un dormitorio, igual que Lucio y Nicolás tenían el suyo desde que este había ocupado el cuarto de invitados. Me instalé en una habitación pequeña que había entre la cocina y el comedor y que en su día había sido de servicio. Mi madre no dejaba de señalarme las virtudes de aquella ubicación (su orientación al mediodía, sus vistas al jardín y la gran ventaja, según ella, de no dar al «dichoso patio inglés»), y lo cierto es que yo estuve muy a gusto allí. La mudanza, mi primer cambio de piel, fue un movimiento importante hacia mi propia autonomía, me

concedía un recinto donde descubrir algo parecido a *mí mismo*. En aquella habitación, además de estudiar mucho durante el bachillerato, pasé horas y horas escuchando música en el equipo que había heredado de mi padre. La música fue mi gran afición de la adolescencia. Nada me gustaba más que salir a comprarme discos y pasar tardes enteras familiarizándome con las canciones y disfrutando de las fotos y de las letras que traían los mejores álbumes de vinilo. Cuando tenía colegio iba a casa a mediodía y comía a toda velocidad para que me diera tiempo de escuchar unas cuantas canciones de The Clash, The Smiths o The Psychedelic Furs mientras pensaba en las chicas que me gustaban.

También empecé a salir con mis amigos, tal como hacían mis hermanos con los suyos. De vuelta en casa, siempre encontrábamos a mi madre despierta. No podía dormirse hasta que no habíamos llegado todos. Desde su cama oía la puerta de casa y decía, por ejemplo:

—¿Diego?

—Sí —respondía mi hermano.

—Ah, vale. Cierra si quieres, ya estáis todos.

Pero a veces no era capaz de esperar en la cama, y, presa de los nervios, salía a la calle con el abrigo encima del camisón. Entonces caminaba Ronda de la Avutarda arriba, como si con ello fuera a conseguir que llegáramos antes. Fue una mujer permanentemente preocupada.

Cuando ya fui algo más mayor, regresaba muchas noches a casa con mis amigos, a altas horas de la madrugada, y nos poníamos a jugar al ping-pong en el jardín. Nuestros gritos y ataques de risa eran un tanto desmesurados, pero a mi madre le gustaba oírnos desde su dormitorio.

—¿Por qué no venís aquí siempre? —me decía al día siguiente—. Estáis mucho mejor que en Madrid. Nada me hace más feliz que oíros desde la cama —era curioso, en muy pocos años habíamos intercambiado nuestras posiciones; ahora era ella la que, desde el cobijo de la cama, disfrutaba de nuestras veladas y nuestras risas, del calor y la vitalidad con que la arropábamos.

De cualquier manera, el descubrimiento de otras realidades, propio de la adolescencia, no conllevó para mí una ruptura con mis padres, como ya he dicho antes. Al contrario, en muchos sentidos fui de su mano en ese tránsito hacia la madurez. Por ejemplo, en la lectura. A los libros de aventuras de Emilio Salgari que me daba mi padre, les siguieron, sin solución de

continuidad, las novelas de Hermann Hesse, de Thomas Mann, de Knut Hamsun, de Kafka o de los rusos del XIX. Yo tenía especial predilección por las más gruesas, que leía durante el verano en alguna tumbona del jardín, en un despliegue de felicidad y despreocupación irrepetible. Es probable que no estuviera preparado todavía para leer la mayoría de aquellos libros, por mucho que mi padre no dejara de hablarme de lo fascinantes que eran sus personajes o sus escenarios. Pero no me importaba, había algo seductor en ellos, su visión existencial del mundo, ese modo de enmarcar la naturaleza y al ser humano en algo más grande, algo que inevitablemente yo asociaba con mi padre y con sus inquietudes. En aquella época me marcaron especialmente *Los hermanos Karamazov*, *La montaña mágica* o *Los Thibault*. La emoción que me produjo, por ejemplo, el momento en que Aliosha, el pequeño de los Karamazov, se tumba boca abajo en un campo de noche y abraza la tierra dejó una huella de por vida en mí, una huella relacionada con el significado y la potencia de esa imagen, pero también con mi padre, con su mundo, sus palabras, su mirada y su pintura.

La biblioteca de casa, una enorme estantería de obra que cubría dos paredes del salón, empezó entonces a atraerme, y llegó casi a convertirse en un centro de referencia de mi juventud. Hasta entonces la había visto como un lugar más bien apartado de la casa, un envoltorio de las visitas y poco más, ya que el salón apenas se utilizaba para la vida familiar. Que los libros estuvieran amarillentos y polvorientos tampoco ayudaba, pero mi percepción sobre este asunto empezó a cambiar el día que mi padre recibió a un vendedor de enciclopedias y colecciones de grandes clásicos. Entraron al salón y el hombre le dijo a mi padre que los libros estaban muy viejos y que aquella casa merecía una biblioteca con encuadernaciones de más categoría. Mi padre le respondió que estaba muy orgulloso de su biblioteca y que el hecho de que los libros estuvieran viejos y hubieran sido leídos era seguramente lo que más le gustaba de ella.

Aunque años después me dediqué a ordenarla por géneros, nacionalidades y épocas, por entonces la biblioteca estaba bastante revuelta. Predominaban los libros de Austral y los de la argentina Losada, cuyas publicaciones de autores prohibidos por el franquismo (que eran muchos) se vendieron clandestinamente durante años. Nos divertía mirar los precios irrisorios apuntados a lápiz en la primera página, ocho pesetas, doce pesetas, cinco

pesetas. Había libros repetidos, que tanto mi padre como mi madre habían leído antes de casarse. Mi madre había aportado mucho Baroja, Machado y Unamuno. También una extensísima bibliografía sobre la Guerra Civil, una gran obsesión para ella, con ese manoseado *El laberinto español* de Brenan a la cabeza, que tanto le ayudó a tener su propia visión sobre el enfrentamiento, tan distinta a la de su familia. Mi padre era más universal, pero su gusto por los rusos y por la literatura europea en general resultaba evidente. Ella enriquecía sin parar la sección de memorias, diarios, cartas y relatos biográficos. Él, la de poesía y la de teatro, aparte de la novela, por supuesto. La sección de teoría e historia del arte era inmensa, y también la de estudios políticos o sociológicos de un corte ideológico muy definido, con presencia destacada de Marcuse y Bataille, entre otros. Incluso Lenin, con sus dos grandes volúmenes de escritos, tenía su sitio en la esquina más alta y olvidada de la estantería. Con los años la biblioteca fue creciendo y creciendo, hasta el punto de expandirse por otros lugares de la casa. Por ejemplo, todos los libros de corte autobiográfico que leía mi madre pasaron a ocupar una nueva estantería de obra en el pasillo.



La biblioteca de casa.

Si los libros estaban en el salón, las conversaciones sobre ellos transcurrían en el comedor. En nuestras comidas familiares, cuando ya nuestra infancia había quedado atrás, se hablaba de muchas cosas, pero creo que nada ocupaba tanto tiempo como la literatura (ni siquiera la pintura, la música o la política). La principal causa de esto era mi padre, que nunca podía dejar de compartir el libro que estaba leyendo, con toda esa vehemencia de la que era capaz. En ocasiones se levantaba y acudía a su dormitorio a por el libro, porque necesitaba leernos un fragmento en concreto. Con las películas hacía lo mismo, era incapaz de no contarnos lo más importante, por mucho que los demás protestáramos.

—No, si eso no afecta al argumento, a partir de ahí la historia no tiene nada que ver —decía, pero nunca era cierto. En los temas que le interesaban mi padre podía ser extraordinariamente hablador. El cliché de que era una persona reservada, más bien callada, era válido en algunos contextos; en otros estaba completamente equivocado. Mi padre se alimentaba de arte, vivía permanentemente atento a la creación del hombre, y amaba compartir su juicio estético y sus sensaciones con los demás. Detectar el clic que distinguía lo original, lo tremendo o lo simplemente gracioso, de lo vulgar, mimético y ya hecho era algo maravilloso para él, y explicárnoslo a nosotros todavía más. Que nosotros escucháramos con atención sus explicaciones, eso ya era otra cuestión.

El gran tema de las comidas, durante los diez o doce últimos años de la vida de mi padre, fue la figura y la escritura del austriaco Thomas Bernhard, al que mi madre había descubierto gracias a sus tertulias de la Puerta del Sol. Además de Bernhard, claro está, hubo otros muchos en aquella época (Bohumil Hrabal, Peter Handke, Siegfried Lenz, Hans Lebert, Hermann Broch...), pero lo del austriaco fue especial. La entrada en su mundo se produjo con los relatos autobiográficos, que fuimos leyendo todos, y luego llegaron las novelas. Mis padres se reían mucho con el estilo infinitamente reiterativo de Bernhard, con sus exageraciones llenas de ironía y con sus crudas críticas de la sociedad austriaca. Les parecía un pesimista encantador, y la música de sus frases eternas los embelesaba, hasta el punto de que en casa llegamos a crear nuestra propia jerga familiar basándonos en su estilo y en sus coletillas, tan contagiosas. Se convirtió en un mito familiar, un tipo legendario y misterioso, y que además, como no dejaba de decir mi madre, era muy

guapo. Cuando fuimos descubriendo más cosas sobre él y supimos que amaba España y que pasaba temporadas en Madrid, el mito familiar creció todavía más. En Viena buscamos su rastro, visitamos el café que solía frecuentar y compramos postales con su retrato. Su muerte inesperada en 1989, con tan solo cincuenta y ocho años, desoló a mis padres.

La admiración por la prosa de Bernhard era tal que se hizo extensiva a su traductor, Miguel Sáenz. Cada vez que salía una nueva traducción mis padres se peleaban por ella. Al final mi madre siempre cedía y dejaba que mi padre la leyera primero, aun sabiendo que en buena medida se la destriparía. Era generosa y menos impaciente, pero viendo la tendencia de mi padre a adueñarse de la figura del escritor, le recordaba siempre que en casa lo había descubierto ella. Daba igual. Cuando mi padre penetraba en el mundo de un escritor era insaciable con él. La huella que dejó Bernhard en él fue muy grande, como reiteró en escritos y entrevistas. Y para su pintura, que siempre había sido muy permeable a las influencias literarias, Bernhard fue una fuente inspiradora inagotable, al igual que antes lo había sido Kafka (fotografía en color n.º 21).

Poco a poco, las chicas empezaron a aparecer en nuestra casa, o, como dijo mi madre en sus memorias, «las nueras, esas melenas más o menos rizadas a las que tan poco acostumbrados estábamos en una casa tan llena de hombres». Puedo imaginar que mi madre viviría aquello con cierta dificultad. Era un síntoma incontestable de un salto que tarde o temprano tendrían que dar sus hijos, y ella no creía estar preparada para ese salto. Así y todo, disimulaba cuanto podía, y lo hacía bien. Además, de momento tenía el consuelo de que aquello no había hecho nada más que empezar.

Aquellas nueras se quedaban algunos días a comer y tuvieron que adaptarse al peculiar estilo de los Muñoz Avia alrededor de la mesa. Lo primero era aceptar las maneras que gastábamos todos: cada uno se servía lo que quería y cuando quería, y el trato de cortesía con el invitado parecía haber sido olvidado en los tiempos de Juana Mordó. Lo segundo era acostumbrarse a comer con cierto atropello, pues los platos se sucedían al ritmo que marcaba el más rápido, y en una familia en que nadie tomaba café y muchos se saltaban el postre era frecuente que la gente fuera ausentándose de la mesa antes de que hubieras podido darte cuenta; mi padre, que anhelaba la siesta, lo hacía el

primero. Por último estaban las conversaciones, es decir, Thomas Bernhard.

Pero quizá lo más sorprendente para las nueras fue, al poco de conocer a mi madre, tener que responder a su pregunta crucial:

—¿Y tú a quién quieres más, a tu padre o a tu madre?

Es significativo que en la «composición de lugar» que se hacía de las personas aquella pregunta fuera la auténtica piedra angular. Ella, que tanto amor daba a sus hijos y demandaba a la vez tanto amor de ellos, consideraba que la médula misma de las personas estaba en la relación que tenían o habían tenido con sus padres, y ahí era donde quería llegar con su manera directa de interrogar. En su «composición de lugar» también era importante averiguar el nivel de bondad de la gente. Tenía la teoría de que el cincuenta por ciento de la población era buena y el otro cincuenta por ciento era mala, y dirimir en qué mitad se encontraban sus interlocutores no le parecía un tema menor.

La presencia femenina, que al principio nos chocó a todos un poco, fue integrándose cada vez más en nuestra vida cotidiana, sumándose por ejemplo a los viajes familiares o las estancias en nuestra casa de la costa de Almería, en Mojácar, que mis padres habían comprado poco antes.

Era un viejo sueño de mi padre, tener una casa junto al mar. El mar fue uno de los grandes absolutos de su vida, o quizá el más grande. No lo conoció hasta los veintidós años, en el canal de la Mancha, en un viaje a Inglaterra con su amigo Joaquín Ramo. Que el encuentro se produjera a esa edad aumentó sin duda la contundencia del impacto y la huella que le dejó para siempre. El mar le abrumaba, le sobrecogía y le atraía más que ninguna otra realidad, más incluso que el bosque o el río. Era el lugar en el que la propia impenetrabilidad de la existencia se visualizaba de la manera más contundente. Paseaba por la playa, se sentaba en una piedra o en la propia terraza de nuestra casa en el pueblo, y el misterio del mar inundaba su interior. Su presencia incontestable era como una gran respuesta a todas las preguntas sin respuesta, esas que mi padre llevaba haciéndose desde la infancia y que le habían hecho ser artista. La respuesta no era otra que el propio misterio, una suerte de santidad en lo inexplicable.

En la casa de Mojácar pasamos maravillosas temporadas en verano, y también en Navidades y Semana Santa. Íbamos en coche cama hasta Almería. A mis padres nunca les gustó el avión ni tampoco los viajes largos en coche. Para ir desde Madrid a lugares como Cáceres o León, hacían noche en el camino. Pero el tren, sobre todo el expreso nocturno, les encantaba. Así

viajaron siempre a París, a Barcelona, a La Coruña, a Bilbao, a Lisboa... Cenaban en el vagón restaurante, se tomaban medio Orfidal y dormían de un tirón toda la noche en las literas de su compartimento. En el caso de Almería lo que hacían era subir el coche al tren, en un vagón habilitado para ese servicio. Era fantástica la sensación de bajarnos en la estación de Almería, todavía somnolientos, y sentirnos tan lejos ya de Madrid, como si aquel hubiera sido un larguísimo viaje a un lugar casi exótico, de luminosidad intensa y temperatura agradable. Desayunábamos en la cafetería de la estación, mientras esperábamos a que bajaran nuestro coche del tren. Luego nos marchábamos hacia Mojácar, que estaba a algo más de una hora, y llegábamos en un momento de la mañana todavía temprano, con todo el día por delante, el sol por delante, el mar por delante.

La casa estaba en el pueblo, un conjunto blanco situado en una estribación de la sierra, a dos kilómetros del mar. No era grande, pero el salón y las terrazas ofrecían vistas elevadas sobre el mar y la línea de costa. Había tanta luz que hasta dentro de la casa te deslumbraba. Llegar a Mojácar era ponerse las gafas de sol y empezar a sudar, por las cuevas y por la humedad. El pueblo, tan distinto a los pueblos castellanos en que mis padres habían vivido importantes periodos de sus vidas, les aportó mucho más de lo que inicialmente hubieran podido esperar. Ellos buscaron una casa cerca del mar, pero no sabían que iban a enamorarse del encanto de un pueblo, por aquella época, muy singular. Además de la luz, de las cuevas, de su tranquilidad, lo que más llamaba la atención era la cantidad de extranjeros que vivían allí. Esto creaba un ambiente y una riqueza especiales. Solían ser ingleses, franceses o alemanes, en general gente culta que tenía sus tiendas de artesanía o sus pequeños restaurantes con comida de su país que solo abrían por la noche. Mi madre llevaba un recuento riguroso de todos los restaurantes que había en Mojácar y procurábamos cenar en cada uno de ellos. Tanto los restaurantes como aquel extraño ambiente sereno y cosmopolita se fueron perdiendo; actualmente han sido sustituidos por negocios de recuerdos o de restauración dirigidos a un turismo de playa que solo sube al pueblo a pasar la tarde.

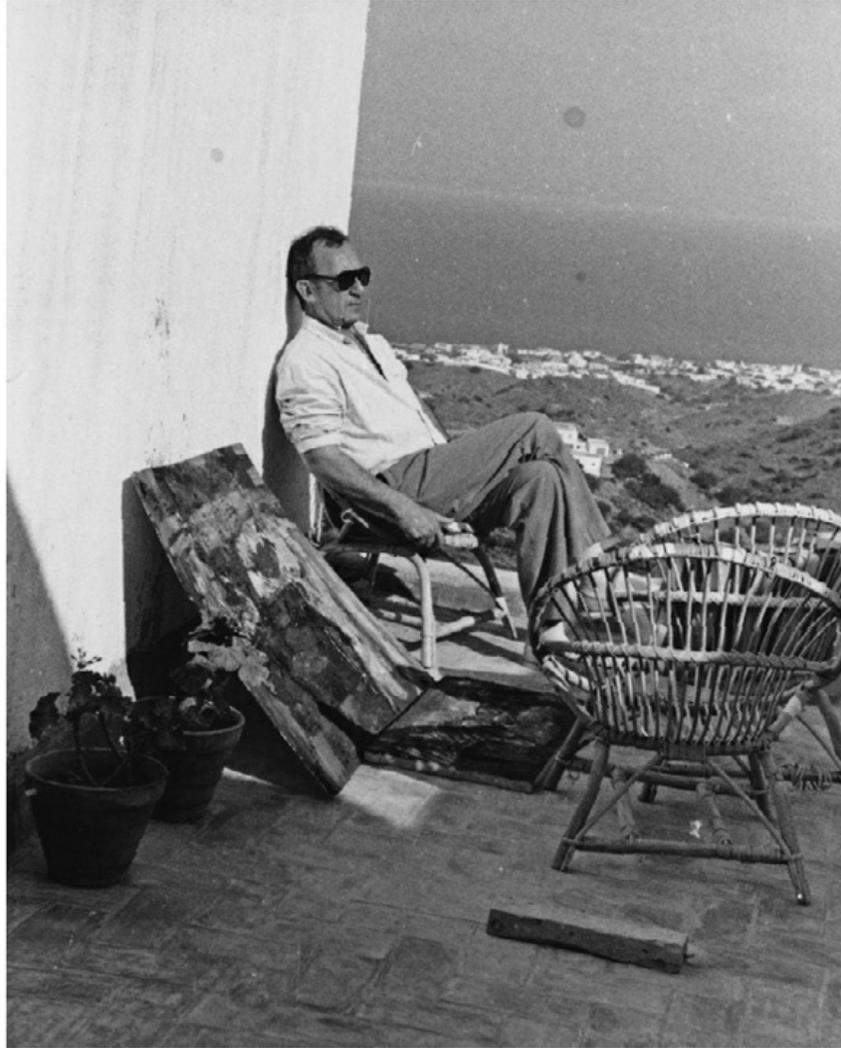
En verano bajábamos a la playa por la mañana. Algunos días mi madre se apuntaba por prescripción médica, porque nadar le venía bien para su lesión en la espalda. Íbamos a una playa recogida y allí, tras haber dado gritos de espanto por lo fría que estaba el agua, pasaba un rato nadando a braza sobre

las aguas tranquilas, sin meter la cabeza y apenas moverse del sitio. Pero odiaba visceralmente el mar. Todo lo que odiaba mi madre lo odiaba visceralmente, y todo lo que amaba lo amaba apasionadamente. Dijo muchas veces que el mar nunca traía nada bueno, que estaba siempre rodeado de fealdad y suciedad. La playa, llena de arena, de agua salada y de gente en bañador, no le reportaba ningún placer. Y el mar en sí, tampoco, ni placer ni emoción. En general no le gustaba el agua. No entendía que la gente elogiara tanto la ducha. Tampoco entendía que nos bebiéramos vasos de agua enteros sin inmutarnos, cuando a ella le parecía la bebida más insípida del mundo y que siempre estaba demasiado fría. Cuando, por la circunstancia que fuera, tenía que beber agua, la calentaba un rato en el microondas.

El hecho de que mi padre se arrebatara con el mar y mi madre bufara con solo olerlo me hace pensar en lo distintos que eran en muchos aspectos, tanto que en ocasiones me sorprende que se entendieran tan bien. Donde uno era reservado, la otra era extrovertida, donde uno era osado, la otra era vergonzosa, donde uno ansiaba el rumor del bosque, la otra ansiaba el humo de los coches de la ciudad, donde uno era fabulador, la otra se apegaba a la realidad. Era como si se repartieran los roles, como si coincidir no estuviera permitido o no tuviera gracia, como si la variedad les diera riqueza y les permitiera adaptarse mejor al mundo. Sin embargo, no siempre era así. Creo que las coincidencias también son necesarias para construir buenas parejas, y ellos coincidían, claro que coincidían. ¿En qué? Eran inteligentes, eran sensibles, eran generosos, tenían ganas de aprender, de conocer y de comprender, y valoraban esos mismos rasgos en los demás. Eran prudentes, eran discretos, eran muy tenaces. Amaban a las personas, amaban el arte y tenían un gran sentido del humor que los unía mucho. El hecho de que mi madre fuera en cierto modo más terrenal no significa que no fuera espiritual. A veces se tiende (los hijos tendemos a hacerlo) a subrayar los estereotipos, y estos estereotipos, en el caso de las parejas, se forjan en buena medida por oposición. De hecho, la tendencia desacralizadora y desmitificadora de mi madre también se forjaba en parte como reacción, no exenta de ironía y cariño, a las actitudes de mi padre. Pero la manera en que ella se emocionaba con los viñedos de su tierra, por ejemplo, no era menos espiritual que la emoción de mi padre frente al mar. Era diferente. Ya he dicho que mi padre se entregaba más al mundo de la imaginación, de la fantasía. A mi madre le bastaba con la realidad, su riqueza la deslumbraba. Pero las actitudes de ambos delataban el

mismo amor por la vida y por lo mejor de lo humano, la misma capacidad de emoción, el mismo temblor intuitivo ante la belleza, y un inconformismo de fondo ante el mal, la simpleza o el mero convencionalismo.

También en Mojácar tuvo mi padre un estudio, en una casa que quedaba debajo de la vivienda y a la que se accedía por una escalera de caracol en la terraza. Daba igual si las vacaciones eran cortas o largas, a él le costaba mucho renunciar a la pintura. Aunque su producción en aquel estudio no fue demasiado abundante y se centró principalmente en el pequeño formato y en la obra sobre papel, disfrutó mucho de él. Allí trabajaba sin presión alguna, en tramos cortos de la mañana o de la tarde, dejando que el sol y la brisa del mar que entraban por la ventana se llevaran los fantasmas que solían habitar su estudio de Madrid. La tranquilidad del pueblo, los ruidos esporádicos, el aroma del jazmín del vecino y la perspectiva de salir en un rato a cenar con la familia o a tomar un helado en la plaza de la iglesia mejoraban todo. Mientras mi padre estaba en el estudio, mi madre, si no yacía sobre la cama, atormentada por un malestar y una ansiedad que habían ido creciendo con los años y no podía entender, se dedicaba a escribir sus memorias en el pupitre de su dormitorio, golpeando las teclas de la vieja Olympia con esa fuerza y temperamento de los que solo ella era capaz.



Con los cuadros al sol en la terraza de Mojácar.

Además del mar y del pueblo, Mojácar supuso también el descubrimiento del paisaje almeriense, tan aludido e incorporado a la pintura de mi padre de finales de los ochenta y principios de los noventa. La relación del mar con la costa montañosa en la Sierra Cabrera o en la Sierra Almagrera, los restos de construcciones defensivas, las minas de plata y plomo abandonadas, con sus túneles y torretas, los colores minerales de las laderas desnudas en los días de tormenta: todo ello creaba una mezcla misteriosa e inusual que fue una revelación para mi padre, cuya pintura de los últimos cincuenta y de los sesenta había debido tanto al paisaje castellano. En la Sierra Almagrera nos fascinaba una construcción moderna pero abandonada que colgaba sobre el agua en un entrante del mar. Era un edificio blanco, espigado y lleno de rejas

cuya función nos era desconocida. Bajábamos del coche y experimentábamos el misterio a su alrededor. Lo bautizamos con el nombre de La Calera, que era el escenario principal y también el título de una novela de Thomas Bernhard en la que el protagonista prepara un estudio sobre el oído en una vieja edificación aislada por el agua. Hacíamos lo mismo en el poblado minero, también abandonado, en un valle que había a pocos kilómetros de allí. Larguísima barracones construidos a finales de los cuarenta que contenían las casas de los trabajadores y que, en estado de derrumbe, todavía nos atrevíamos a visitar. Era un lugar prohibido, con algo postapocalíptico y mucha magia. Había un edificio para la escuela, otro para la consulta del médico e incluso un cine. Solíamos ir a la caída de la tarde. Nunca nos encontramos con nadie. Como en las películas del Oeste, a veces el viento hacía rodar bolas de matorral seco por las calles de tierra abandonadas. Cuando entrábamos a los barracones mi madre, atemorizada, se quedaba fuera esperándonos. En el interior, algunas viviendas conservaban la cocina y otros restos de las vidas que habían existido allí, restos no muy lejanos en el tiempo, pero sí distantes de nuestros modelos de vida y de los relatos que dan cuenta de ellos. Nos asomábamos a puertas o ventanas para saludar a mi madre, aunque la carpintería de estas había desaparecido en su mayoría. Solíamos marcharnos de allí antes de que cayera la noche, cuando la radiación mágica del lugar empezaba a asustarnos más de la cuenta.

Un año, al regresar a Madrid, mi padre mandó a Pepe Cepeda, la persona que desde hacía poco tiempo le ayudaba en ciertas tareas del estudio, al poblado abandonado de Almería con una gran furgoneta alquilada. Tenía que coger todas las puertas que cupieran y llevárselas al estudio de Madrid. Eran unos tableros humildes, pero la capa de contrachapado exterior escondía un armazón de varillas muy próximas entre sí que ya nadie utilizaba en la fabricación de puertas. Los huecos que se creaban, el juego de capas y de posibles desvelamientos y la minuciosidad serial de las varillas del esqueleto eran un material altamente sugerente para mi padre. No era, ni mucho menos, la primera vez que incorporaba a sus cuadros objetos encontrados, en una operación casi arqueológica que él llenaba de significado, sobre todo cuando la procedencia del objeto estaba bañada de misterio, como era el caso. De aquellas puertas saldrían algunos de sus mejores cuadros en los años noventa.



Mi hermano Diego y yo con mis padres, en algún lugar de la costa de Almería.

«Demasiada felicidad: tanta que yo tenía miedo.» Mi madre escribió estas palabras en el epílogo de sus memorias, refiriéndose a los últimos años de convivencia con mi padre. Es difícil concentrar mejor en una frase la realidad de su vida y de su psicología, pero lo cierto es que esa psicología le hizo sufrir mucho desde bastante antes de lo que ella insinuó en sus memorias. En realidad, la vida de mi madre no se quebró con la muerte de mi padre, sino con la perspectiva de esa muerte o de cualquier otra, algo que su cabeza llevaba muchos años anticipando.

En efecto, para entender lo que era mi madre, habría que añadir a todos los rasgos positivos o divertidos que he descrito en ella (el cariño, la alegría, la inteligencia, el despiste o la creatividad) el miedo, un miedo que, colocado en el otro plato de la balanza, pesaba tanto como todo lo anterior. Es indudable que la dureza de las situaciones vividas en su infancia y adolescencia acabaron pasando factura también en la segunda parte de su vida. El asesinato de su padre durante la guerra, la muerte por tuberculosis de dos hermanos y el

clima de duelo y aprensión permanente en que creció condicionaron fatalmente su visión del mundo. Además, ella tenía una sensibilidad especial, porque otras muchas personas de su generación e incluso de su familia pasaron calamidades similares y no se mostraban tan atemorizadas ante la posibilidad del mal. La fragilidad anímica de mi madre la hacía ser demasiado consciente de lo inestable, casi milagrosa, que era la felicidad. La habían educado en el luto, en el encierro, en la resignación como un rasgo propio de la mujer, y casi se sentía culpable de ser feliz, como si ella no estuviera hecha para eso. La vida con su marido y sus hijos o el éxito como artista eran regalos que disfrutaba especialmente dada su naturaleza vital y alegre, pero siempre sintió la amenaza *ahí*, siempre temió que llegara «el tío Paco con la rebaja», como decía ella, porque era eso lo que la experiencia le había enseñado, que la vida en su máximo esplendor podía escurrirse entre las manos en cualquier momento.

El miedo le hizo sobreprotegernos. Siempre sufrió por lo que nos pudiera pasar, tanto a nosotros como a mi padre. Tenía una verdadera fobia a la enfermedad, porque había convivido muchos años con dos enfermos crónicos, sus hermanos, que la muerte se acabó llevando. Detestaba el riesgo, en cualquier expresión. Aun siendo mi hermano Diego tan aficionado a las motos, ella jamás permitió que hubiera una en casa, ni siquiera una de aquellas Vespinos tan extendidas en nuestra colonia. Yo tuve algunos compañeros que se acercaron al alpinismo, y mi madre no hacía el menor esfuerzo por disimular su desprecio a aquella afición y su temor de que me la contagiaran a mí. Éramos sus *tesoros*, y haría todo lo posible no solo para que estuviéramos vivos y sanos, sino también para que fuéramos felices. En contra del criterio de psicólogos y consejeros allegados, nos mimaba y nos protegía todo el rato de las hostilidades del mundo. Educar en la renuncia o en la aceptación de los límites no iba con ella. Bastante dura podía ser la vida sin previo aviso como para andar ella anticipando severidad.

Además de nuestro bien, deseaba tenernos cerca. Le costaba soltar cuerda, quería disfrutarnos sin parar. La idea de que creciéramos y un día nos fuéramos de casa le aterraba. Era como si todos los años vividos con nosotros no hubieran sido capaces de cubrir un suelo de dolor al que ella temía regresar. Mi madre no sentía que la vida con nosotros impulsara su vida hacia delante, no la veía como un nuevo sustrato en el que apoyarse para crecer y seguir siendo feliz, sino que sospechaba que se esfumaría en el momento en

que dejáramos de estar con ella. Por ese motivo tuvo tan mala relación con el tiempo. El tiempo fue su gran enemigo, no aceptaba que las cosas se acabaran, protestaba de que nuestra infancia durara tan poco, de que las exposiciones solo estuvieran abiertas un mes o de que las buenas canciones terminaran casi antes de empezar. No solían gustarle los refranes, pero odiaba especialmente el de «Lo bueno, si breve, dos veces bueno». Los problemas que siempre tuvo con el momento del atardecer estaban, entre otras cosas, relacionados con su rechazo a la fugacidad, la del día que se acaba y la de la vida que declina.

Fue un sábado de primavera en un hotel de Toledo. Íbamos a asistir a la boda de un familiar y llegado el momento de arreglarnos en la habitación, por la tarde, antes de ir a la ceremonia, pasó algo en la habitación de mis padres. No sé si estaba yo solo o había algún hermano mío, porque mis recuerdos de aquel episodio son intensos pero fragmentarios. Cuando estuve arreglado entré a su habitación y encontré a mi madre tumbada en la cama. Mi padre intentaba hablar con algún amigo médico por teléfono y fue ella misma quien me explicó que «se había puesto malísima, que se le había metido dentro algo espantoso y se encontraba fatal, que aquello era lo más horrible que pudiera ocurrirle a criatura humana». Me fui a mi habitación a esperar. Mi padre llegó y me explicó que a mi madre le había dado «un ataque de ansiedad», lo cual me dejó exactamente igual que estaba. No recuerdo mucho más. Solo sé que la situación estuvo tan teñida de sufrimiento y dramatismo que pensé que, fuera lo que fuera aquello del «ataque de ansiedad», debía de ser ciertamente malo.

Lo sorprendente es que un rato después conseguimos ir a la boda, mi madre también. Era la primera vez, la primera de muchas, que salía al mundo, al gran escenario social del mundo, con un monstruo metido dentro. Su barniz de alegría y vitalidad conseguía camuflar al monstruo, pero con los años la capa de barniz se fue desgastando.

La pintura siguió reorganizando la fisionomía de nuestra casa. En 1987 mi padre se planteó construir otro estudio encima de la vivienda, porque el anterior se le había quedado pequeño y también oscuro. Sería una obra inmensa que requeriría una inversión muy importante, pero a sabiendas de lo mucho que iba a aportar a su pintura y a su felicidad como pintor, decidió hacerla.

Más allá de ciertas comodidades, la gran diferencia estaba en la nave

principal, luminosa, de techos muy altos y con vistas privilegiadas de las casas arboladas de alrededor y del cielo norte de Madrid. Transmitía optimismo desde el primer momento, era un ámbito de libertad, de energía renovadora, de ilusión. Si mi padre siempre apuntó a lo grande, en todas las facetas de su vida, aquel estudio era lo que le correspondía. La pared de pintar invitaba a hacer una obra que fuera grande no solo por sus dimensiones. También el suelo, que se convertiría en otra pared de pintar, invitaba a esto: las nuevas técnicas utilizadas y la espaciosidad de la que ahora disfrutaba le permitían trabajar los cuadros horizontalmente, y varios al mismo tiempo. Sin duda, aquel estudio impulsó la ambición, espectacularidad y libertad formal de la última década de su trayectoria. No creo que hubiera otro momento en su carrera de mayor deleite con la pintura.



Mi padre vierte cola en el cuadro *Lección de tinieblas*, 1989.

El estudio de arriba trajo otras novedades importantes. Por una parte, el teléfono; por otra, la figura del ayudante. Las demandas propias de la época, y lo compleja que empezaba a resultar la gestión de la agenda de mi padre y de

su obra, le obligaron a aceptar esos dos cambios que había rechazado tantas veces. Colocó un teléfono en una pequeña mesa que tenía delante de la pared de pintar, desde donde empezó a hacer casi todas las gestiones telefónicas que antes realizaba en el dormitorio. A mi madre, que tanto le agradó en épocas anteriores escuchar las conversaciones de mi padre, no le pasó inadvertido el traslado, pero era consciente de que el poder de seducción de aquel estudio rutilante era demasiado fuerte para él. Admitió la derrota entre apenada y divertida, a sabiendas de que implicaría desconectarse de una parte concreta de la realidad de mi padre, una parte de la que ya su naturaleza y su deteriorado estado anímico tendían por sí solos a desconectarse.

Hubo otro teléfono en un despacho adyacente, donde Pepe Cepeda pasó a ocuparse de casi todas las labores administrativas relacionadas tanto con la obra de mi padre como con la de mi madre. A estas se sumaron todo tipo de tareas, en los estudios y en casa, que convirtieron a Pepe en una institución familiar que facilitaba la vida a todos. Iba al banco, pintaba los cuadros por detrás, llevaba las cuentas y el inventario de la obra, atendía a los clientes, iba a Hacienda, a la ferretería o a llevar un coche al taller, lijaba una pieza de un cuadro, la encolaba, la fijaba con clavos donde mi padre le había dicho, limpiaba el fondo de la piscina, usaba su tono más crispado para llamar por cuarta vez a un galerista que no pagaba, iba a la galería Marlborough a hacer las liquidaciones, al taller con otro coche o a comprar el pan rallado que la asistenta necesitaba. Engrasaba la puerta del garaje. Iba a Correos a mandar unos catálogos.

—Amalia —le decía a mi madre—, voy a Correos. ¿Necesitas algo de la calle?

Mi madre le mandaba a la farmacia y, con su estilo habitual, le decía:

—¿De verdad me lo vas a traer? ¡Eres mi padre, Pepe, vales tu peso en oro!
—ante lo cual Pepe sonreía y continuaba preguntando a los demás si necesitábamos algo de la calle.

Viendo todo lo que hacía, y todo lo que descargó de trabajo, sobre todo a mi padre, cuesta entender que aquella figura tardara tantos años en llegar a nuestra vida. Además, ni su presencia ni la presencia del teléfono, tan intrusiva, fueron particularmente nocivas para la concentración de mi padre en el trabajo. Aunque evidentemente él valoraba ciertas condiciones de intimidad para poder pintar a gusto, también era muy consciente de que el aislamiento completo no era bueno: cierta permeabilidad del estudio hacia la vida que le

rodeaba era muy necesaria, porque la propia pintura estaba hecha de vida. Las interrupciones podían ser indeseadas, pero a veces renovaban una atmósfera enrarecida o cambiaban de registro una relación quizá enquistada con un cuadro. La pintura siempre revela una manera de mirar el mundo; por ello, para mi padre era importante que algo del mundo se colara por las ventanas y puertas del estudio, lo cual ocurría mucho más en la nueva ubicación.

Me recuerdo subiendo una y mil veces las escaleras de aquel estudio. Subía para consultar cosas con él, para devolverle alguna herramienta que me había prestado o para que me diera dinero cuando me iba al cine o con mis amigos. En el pequeño rellano que había en lo alto de la escalera vigilaba el perro Reco, fiel escudero de mi padre. Es cierto que no necesitábamos ninguna confirmación para saber que mi padre estaba en el estudio, porque siempre estaba en el estudio, pero la presencia del perro disipaba cualquier duda posible. Tenía un carácter retorcido, como su rabo, que le dolía ante el menor contacto, y era mejor pasar disimuladamente a su lado. Las bisagras del portón metálico chirriaban, y creo que lo hicieron desde el primer día de su existencia, quizá por la altura enorme de la hoja, que tenía que permitir la entrada y salida de los cuadros más grandes. Una vez dentro, recorrías una ancha galería llena de cuadros, con puerta al baño, al almacén, a los *peines* y al despacho. Llegabas por fin a la nave del estudio, que, por espaciosa que fuese, no era sino un enorme envoltorio de su gran protagonista: mi padre. Tardabas milésimas de segundo en localizarle con la mirada, porque todos los vectores de fuerza conducían a él.

Una mañana lo encontré sentado en su butaca, mirando al cuadro que tenía colocado en la pared de pintar. Estaba en silencio, sin música. Por las mañanas sonaba menos la música en su estudio que por las tardes. Se le veía relajado.

—Qué pasa, golfo —me dijo.

—Necesito limar una cosa de metal. ¿Con qué puedo hacerlo?

Trompeteó pensativo con los labios y se levantó con toda su seriedad.

—Prueba con esto —me dio una lima larga y sin mango de su estantería de herramientas—. ¿Para qué es?

—Para la bici, tiene un saliente que araña.

—Si no lo consigues, sube la bici y le damos con el taladro.

—Vale.

Ví que, de nuevo, lanzaba su mirada hacia el cuadro, como invitándome a

algo. Era un cuadro apaisado, muy grande, con predominio del verde, como en tantas de las obras que había pintado desde el año 86.

—Es nuevo, ¿no? No lo había visto.

—Sí, pero no es así —dijo. Se acercó y lo giró ciento ochenta grados, él solo. Era un cuadro de casi dos metros y medio en su medida mayor, pero mi padre consiguió voltearlo apoyándolo en una esquina y luego en otra, en un primoroso juego de equilibrios. Siempre nos maravilló su facilidad para mover unas tablas de tantísimo peso, repletas de maderas, pastas y muchos litros de cola de carpintero.

Aunque la imagen que me presentó tenía mucho más sentido ahora, con el peso en la parte inferior y el *cielo* en la parte superior, me pareció un cuadro difícil de leer. No había ningún elemento predominante, ninguna forma o grupo de formas que destacaran por su tono o su relieve.

—Me gusta más así —dije; sabía que mi padre prefería que nosotros habláramos sin condicionarnos con sus preguntas—. Es un cuadro curioso.

No era una obra que te impactara a primera vista, pero tenía algo muy grato, por su riqueza de texturas, por la calidez casi tropical del verde y por un equilibrio extraño entre la fuerza expresiva tan característica de esa época de mi padre y un cierto aire de paisaje reposado.

—Es como muy denso, muy espeso, pero muy atractivo. Tiene una luz rara, parece que se ve el aire.

Por fin mi padre carraspeó un poco, sonrió y me llevó hacia el gran ventanal que llenaba de luz la pared de pintar.

—Mira —me dijo, indicando el exterior, los jardines y las casas que había al otro lado de la calle.

Nada me sorprendió en lo que vi. Era el enorme jardín de la casa de enfrente y los otros jardines colindantes. Entonces caí en la cuenta y comparé lo que veía con el cuadro. No era, desde luego, una transposición literal. Nunca en la vida habría caído en esa lectura si mi padre no me la hubiera descubierto. Pero sí, allí estaban en el cuadro las cercas, allí estaba, al final del jardín, un elemento oscuro que era la casa y que mi padre había convertido en una montaña, y allí estaba, insinuada tras la primera valla, la piscina azul. La curva central, que recordaba a un arcoíris o a un surtidor, seguía desconcertándome.

—¡Es un aspersor! —dije riéndome, y miré a mi padre. La tierna sonrisa que me devolvió, casi ingenua, me hizo feliz. Lo que me hacía feliz era que

compartiera conmigo sus aventuras e ilusiones creativas. Seguramente aquella fue una de las pocas veces en que mi padre pintó del natural.

La siguiente ocasión en que vi el cuadro fue colgado en una exposición, pocos meses después. Me quedé un rato pensando en el extraño título que figuraba en la cartela: *Datar Avu 17*. Por fin lo comprendí: «Avutarda 17» era la dirección de nuestra casa. El arte siempre ha sido una manera de ir más allá de la realidad dada, de trascenderla, subvertirla o repensarla. En este caso, era una mirada nueva que simbolizaba la apertura al mundo del nuevo estudio (fotografía en color n.º 17).

¿Fue solo mi padre el que necesitó cambiar de estudio? ¿Solo él pidió luz, aire y vida? No, evidentemente. Mi madre también quería salir de allí abajo, y llevaba queriéndolo mucho tiempo. Ella, que amaba tanto el jardín y las flores, utilizó durante quince años un estudio con vistas a un muro, la gran pared de hormigón del patio inglés a la que daba su única ventana. Puede que ella no tuviera las mismas carencias de espacio que tenía mi padre, ya que sus formatos y sus maneras de trabajar eran más contenidas, pero el resto de privaciones eran iguales, o incluso mayores. Su estudio, después de todo, era más oscuro y claustrofóbico que el de mi padre.

La mudanza de mi madre ocurrió muy poco después. Se benefició de una construcción nueva que mi padre había hecho unos años antes para la estampación de grabados. La caseta de ping-pong donde se grabaron los primeros ejemplares de gran formato era realmente pequeña para tal uso y para las necesidades de secado y almacenamiento que tenían las tiradas, y mi padre construyó una edificación en la zona del jardín que menos se usaba, cerca del campo de fútbol, allí donde había estado el huerto. Contemplándolo desde la distancia, no dejan de sorprenderme las enormes inversiones que mi padre hizo para sus grabados. Nadie es consciente, hasta que no lo ve de cerca, de que el trabajo de los artistas plásticos no deja de ser una manufactura, y eso implica un enorme acarreo de objetos, —con la consiguiente necesidad de espacio y de energía física—, así como una importante capacidad emprendedora para poner en marcha los medios de producción de su obra. El caso es que cuando mi padre liberó su estudio de abajo surgió la posibilidad de un trueque de espacios que permitiera por fin satisfacer las demandas de mi madre: el tórculo y todos los muebles de

grabado pasarían al antiguo estudio de mi padre, mientras que ella ocuparía esa estupenda y alegre casita en el jardín.

Salió ganando, y mucho. El espacio principal era muy luminoso. Situó el caballete junto a una ventana orientada al norte, pero las ventanas contrarias, que daban al jardín, llenaban a mi madre de alegría, sobre todo en invierno. Además había un salón, con sofá, estanterías y una mesa camilla de trabajo, donde escribió buena parte de sus memorias.



Escribiendo, en el salón de su nuevo estudio.

La única reforma que hizo mi madre antes de mudarse no fue en el propio estudio, sino en el jardín, lo cual es significativo. La parte de jardín que había entre sus ventanas y el campo de fútbol era un poco anodina, estaba indefinida. Era una zona sin pradera, en cuesta y que nunca había tenido mucho uso. Mi madre quiso hacer una especie de parque andaluz, con borduras ajardinadas llenas de flores y unos caminos entre ellas, no de albero, sino de guijarros, esos guijarros que nosotros odiábamos porque se nos clavaban en los pies al

ir descalzos. Junto a la puerta del estudio, mirando a aquel jardín soleado, se hizo construir un banco de claro sabor popular, cubierto de cemento y con unas tiras de azulejos decorándolo. Allí se sentaba en algunos descansos, aunque no solía aguantar mucho, porque algún geranio seco, alguna dalia marchita, alguna mala hierba desbocada reclamaban su atención.

No cabe decir que el nuevo estudio de mi madre supusiera una revolución en su pintura. Ni siquiera soy capaz de rastrear cambio alguno. La pintura de mi madre tiende, sobre todo desde mediados de los setenta, a alejarse muy poco a poco de la grisura que domina sus temas. Hay un acercamiento no tanto hacia la luz como hacia el color, pero sin prescindir casi nunca de esa atracción por lo viejo y lo sórdido que es marca de la casa. Sin embargo, en su caso no me atrevo a afirmar que el nuevo estudio fuera determinante en una evolución que fue sostenida a lo largo de los años. Lo que es seguro es que no la frenó. Y si en la pintura no se notó demasiado, en el bienestar de mi madre sí lo hizo. Había perdido algo de intimidad, pero le compensaba. Atrás quedaba esa escalera de caracol por la que bajaba a su «búnker», una manera de entender la pintura como un *descenso*, un recluimiento, casi una condena, algo verdaderamente contrario al carácter vital de mi madre. Lo integrada que estaba la pintura en la vida de mis padres se demostró con este movimiento doble que hicieron. Porque pintar también es vivir. Porque en ningún otro lado pasaron más tiempo que en sus respectivos estudios. Por eso decidieron llevar el estudio hacia la vida y disfrutar de él.

Aunque en la adolescencia no me alejé demasiado de mis padres, sí fueron surgiendo hitos que invitaban a tomar decisiones en la construcción de lo que yo habría de ser, además del «hijo de mis padres». Mis hermanos parecían ya bastante encaminados en sus respectivas vocaciones. Lucio era el más inclinado hacia la plástica, y además de trabajar como estampador de mi padre, empezó a pintar su propia obra precisamente sobre papeles de grabado defectuosos. Su pintura era todo lo desenfadada, espontánea y colorística que nunca había sido la de mis padres, y el hecho de no parecerse a ninguno de los dos, y tener una personalidad propia, era ya un logro en sí mismo. Nicolás, cuya afición al cine y a la fotografía se manifestaba casi desde la niñez, había hecho ya algunos cortos (rodados en parte en casa, con la fascinación que todo el trajín del cine me producía) y empezó a trabajar muy joven como fotógrafo

y como cámara en películas o en series. Diego, por su parte, estudió Periodismo, y su pasión por las motos le llevó enseguida a seguir el mundial de motociclismo para el diario *Marca* y para otros medios especializados.

A mí también me llegó el momento de pensar en lo que quería estudiar y en mi futuro profesional. Supongo que una parte de mí se resistía a iniciar cualquier camino que me alejara del estupendo mundo en el que vivía, pero la realidad es que afronté esas decisiones con ilusión, la propia de la edad, y con toda la convicción y la seguridad en mí mismo con que había sido educado.

Desde pequeño se me dieron bien las matemáticas y la física, y mis itinerarios en el bachillerato se orientaron por ahí, aunque sin tener nada decidido. Sin embargo, hubo algo en esa época, cuando yo tenía quince o dieciséis años, que afianzó mi decisión y terminó por encaminarme. Fue la serie documental *Cosmos*, escrita y presentada por el científico Carl Sagan, que emitieron en televisión. Una vez a la semana, después de cenar, mi padre y yo nos sentábamos a ver cada capítulo, completamente seducidos por el encanto de Carl Sagan y por sus brillantes explicaciones sobre el origen, el desarrollo y el futuro del universo. La música, tan bella y sugerente, así como la riqueza de las imágenes, grabadas en buena parte en escenarios naturales, creaban un clima especial en el que el rigor científico se mostraba compatible con una experiencia del misterio y de la magia de la existencia. Después de cada capítulo nos quedábamos los dos charlando un rato en el cuarto de la televisión, y yo quería saber mucho más de lo que sabía para poder explicárselo a mi padre. Está claro que él no me necesitaba para disfrutar de todas las virtudes de los documentales, pero yo sabía que mis inquietudes sobre el tema, y la devoción que empecé a demostrar por la serie y por Carl Sagan, le hicieron interesarse especialmente en ella.

Llegado el momento, escogí la carrera de Físicas. Hubo otros acicates de mi inclinación científica, como la maravillosa biografía de Madame Curie escrita por su hija, que mi madre me dio a leer, pero el peso que tuvo en mi elección la serie *Cosmos* fue casi definitivo, así como el hecho de que a mi padre le gustara. Su poder legitimador me decía que aquello no estaba tan alejado de su mundo.

Pero lo estaba. El primer año en la Facultad de Ciencias Físicas me bastó para entender que ni el alumnado ni el profesorado tenían nada que ver con Carl Sagan, y que el temblor ante el misterio de la realidad que compartíamos mi padre y yo no existía allí, o si existía, estaba sepultado bajo toneladas y

toneladas de cálculos numéricos. Me pasé a la carrera de Filosofía.

El inicio de mis estudios de Filosofía coincidió con un nuevo cambio de habitación. Mi hermano Nicolás se fue a vivir con su novia, Teresa, en lo que desde la perspectiva de mi madre suponía la primera baja en el ecosistema familiar, y yo ocupé su habitación. Aunque tuviera orientación norte y diera al «dichoso patio inglés», yo la prefería, porque era más grande y disponía de un cuarto de baño que no compartía con nadie. Quité la cama antigua, que seguía siendo la misma que en su día usara Juana Mordó, y decoré la habitación con mis cosas. Como ya empezaba a acumular libros, además de discos, y la única estantería que tenía se llenó muy rápido, propuse a mi padre que instaláramos una gran librería encima de la cama, anclada a la pared. A él no le convencía colgar tanto peso sin ningún apoyo en el suelo, así que decidió recurrir a una tienda especializada. El día que dos operarios fijaron la estantería en mi habitación, mi padre quiso asegurarse con ellos de que no habría ningún problema.

—Tenga en cuenta que está encima de la cama, y los libros pesan una barbaridad.

El hombre miró un momento a mi padre y sin decir nada colocó sus manos en la balda de arriba y se colgó de la estantería, con las piernas en el aire:

—Ni diez como yo al mismo tiempo podríamos tirarla —dijo, no sin esfuerzo.

—De acuerdo, de acuerdo —dijo mi padre, y cuando vio la abultada factura que le extendieron añadió—: Ni diez como yo al mismo tiempo podríamos pagarla.

La enciclopedia Salvat que mi madre y yo compramos por fascículos, los libros de Platón, Descartes, Nietzsche o Wittgenstein, los gruesos volúmenes del *Diccionario de filosofía* de Ferrater Mora, las novelas que cada mes me traía el comercial del Círculo de Lectores... Mi nueva librería se fue poblando a una velocidad que, lejos de preocuparme, me llenaba de ilusión.

Igual que trataba de transmitirnos su pasión por la lectura, mi padre lo intentaba con la música clásica, aunque esta iniciación resultaba más difícil, porque en ese campo no éramos tan vírgenes, teníamos unos gustos ya muy marcados que de algún modo creíamos incompatibles con la música sinfónica.

Él era un gran melómano desde su juventud. Consiguió muy joven un abono

para el Palacio de la Música y en 1953 se hizo socio de las Juventudes Musicales de Madrid; desde entonces nunca dejó de asistir a conciertos. Admiró a Argenta como pocos. También a otros directores como Abbado, Celibidache, Giulini, Harnoncourt, Rilling... Entre sus mejores amigos estaban los pintores contemporáneos, pero también los músicos, con los que se lo pasaba especialmente bien, como Carmelo Bernaola, Tomás Marco y, sobre todo, Cristóbal Halffter. Cuando éramos pequeños oía la música en el salón, con su colección de discos de vinilo. Nosotros hacíamos recuento de los compositores más repetidos en su discoteca, y la victoria clara era para Bach, seguido de Mozart, de Purcell (del que acumulaba de manera casi patológica versiones del *Dido y Eneas*) y de Monteverdi. Eran los cuatro grandes, tal como, en nuestro afán simplificador, lo veíamos nosotros. Luego empezó a subir puestos Mahler con sus sinfonías dirigidas por Abbado. Pero enseguida llegó el fin del vinilo, y la nueva y mucho más profusa colección de cedés pasó a estar en el estudio nuevo, donde un impresionante equipo estereofónico hacía vibrar tanto a mi padre como al resto de los que estábamos un piso por debajo de él.

La música era un pilar fundamental de su espiritualidad, un lenguaje paralelo con el que convivía cada día en el estudio y que alimentaba de una forma u otra a los cuadros. Es difícil creer que la pintura de mi padre de ciertas épocas hubiera sido la misma sin la influencia de Mahler o de Bruckner o de Brahms, un cierto lirismo apasionado que impregnaba sus tablas.

Le acompañamos a muchos conciertos en el Teatro Real y en el Auditorio. Cada temporada sacaba dos abonos del ciclo de grandes orquestas, pero mi madre fue retirándose poco a poco de la música clásica hasta cedernos por completo el testigo a nosotros. De camino, en el coche, a los dos nos gustaba oír una tertulia del programa de radio de Julia Otero, que cada tarde se centraba en un tema diferente. El antropólogo Manuel Delgado, provocador, fino en el análisis y poseedor de un pensamiento muy alejado de la convencionalidad o del aburrido sentido común, hacía las delicias de un joven como yo que estaba empezando la carrera de Filosofía o de un *joven* como mi padre, que amaba reciclarse con pensamientos y actitudes nuevas, originales y, a ser posible, rebeldes.

Si no oíamos la radio, mi padre solía hablarme de sus lecturas, de política o de algún texto que tenía que escribir. Conmigo no era una persona callada,

afortunadamente, porque si el silencio aparecía yo me inquietaba. Jamás me sentí incómodo por estar en silencio con mi madre. Con mi padre el silencio era demasiado denso. Resultaba mucho más fácil concentrarse en lo que decía cuando hablaba que en todo lo que no decía cuando callaba.

Siempre buscaba sitio donde aparcar en la puerta misma del lugar al que iba. Daba igual que le mostraras tu escepticismo al respecto:

—Desde luego —decía—, es muy difícil encontrar sitio en la puerta, sobre todo si no vas a la puerta.

Esta frase, que repitió toda su vida, se convirtió en una especie de lema familiar y en muchos sentidos resumía su actitud vital. La ambición, la fe en sus posibilidades, el rechazo de las derrotas autoimpuestas de antemano, fue probablemente el legado más importante que, a mí al menos, me dejó. Que quieres escribir, pues escribe. Haz lo que quieres hacer, es posible. No permitas que los demás te impongan un modelo de vida. Enunciaba estas ideas con la palabra, pero sobre todo las transmitía de la mejor manera posible, con el ejemplo. Él tuvo la vida que quiso tener, y dejó tan poco espacio para que las cosas salieran mal que siempre le salieron bien. Encontraba sitio en la puerta muchas veces. Cuando no lo encontraba, buscaba en otra calle.

Tras la primera parte del concierto, en la que probablemente yo había estado mucho más distraído de lo deseable, íbamos siempre a buscar a sus amigos los especialistas, un grupo en el que además de los músicos estaban los críticos Enrique Franco y Carlos Gómez Amat. Delante de los inmensos grabados de mi padre que vestían el hall del entresuelo, hablaban acaloradamente y a veces mostraban posiciones muy enfrentadas, sobre todo en los conciertos de Celibidache, cuyas versiones tan sumamente lentas y alejadas del canon era criticadas por algunos y defendidas con pasión por otros, como mi padre. De vuelta a casa, o tomando una caña en algún bar de la zona, no ahorraba énfasis para transmitirme todo lo que la obra le había parecido. Creo que le habría encantado ser director de orquesta, solo había que ver sus movimientos al explicar a Tchaikovsky o a Beethoven.

Hubo una velada en el Real que recuerdo especialmente. Precisamente tocaba la Orquesta Filarmónica de Múnich con la dirección de Celibidache, su titular. Tras el descanso interpretaron los *Cuadros de una exposición* de Músorgski con la orquestación de Ravel. La versión que hizo Celibidache con sus tempos eternos sumió a mi padre en el éxtasis, creo que el mayor que le vi nunca. Nuestras localidades eran muy malas, laterales y sin apenas visibilidad,

pero al terminar asomó la cabeza cuanto pudo para gritar un bravo después de otro. Yo, como tantas veces, estaba muy lejos de apreciar los matices que habían provocado aquel entusiasmo. Miraba alrededor y veía que el júbilo era compartido por gran parte del público. Me frustraba un poco no llegar a captar algo que había sido tan emocionante para mi padre y que además estaba al alcance de tanta gente.

Al salir del concierto, mi padre dijo que íbamos a visitar a mi madre a su tertulia de la Puerta del Sol. Paramos en un restaurante de la calle Arenal a comprar algunas raciones para llevar y subimos al torreón de la calle Mayor número 1. Se trataba de un estudio que mis padres habían comprado con la idea de que ella, que amaba tanto Madrid y amaba tanto salir de casa, lo utilizara alguna vez para pintar. Enseguida se demostró que tal uso era inviable, y mi madre no dio allí una sola pincelada. Para ella la pintura era un ingrediente más de la vida doméstica al que procuraba dedicarle el mayor tiempo posible, pero la idea de desaparecer de casa para pintar en otro lado, con la continuidad que exigía cada cuadro que empezaba, era bastante descabellada. Pronto le encontró una función más adecuada al torreón. Decidió organizar una tertulia semanal con un grupo de amigos escogidos para ese fin.

Mi madre necesitaba la vida social más que mi padre. A él el estudio le atraía cada vez con más fuerza, aunque es verdad que sus obligaciones profesionales le creaban ya su propia vida social y con eso casi le bastaba. Mi madre anhelaba el contacto con los demás, y temía, con razón, que con la madurez y el progresivo alejamiento de los hijos, ellos dos fueran retrayéndose cada vez más en casa y en sus respectivos estudios. Empezó a fraguar amistades nuevas, asistió a alguna tertulia por la que mi padre no demostraba ningún interés, y por fin acabó creando la suya propia. Todo esto fue bien hasta que el desánimo y el malestar físico llevaron a mi madre a quedarse más en casa y a mi padre a intentar tirar de ella para acá y para allá. Pero eso fue más tarde.

Mi padre no formó parte de la tertulia de la Puerta del Sol porque ni lo deseaba él ni lo deseaba mi madre, que estaba tan a gusto hablando con sus amigos de todo lo que quería sin tener que pensar si mi padre estaba incómodo o no, o sin tener que asistir después a su desánimo por la falta de rigor en las conversaciones o porque la gente se interrumpía o porque hablaban todos al mismo tiempo. Supongo que el hecho de que mi madre desapareciera de casa

los martes a media tarde y cenáramos sin ella y regresara generalmente cuando ya nos habíamos acostado nos producía cierta extrañeza a todos. Pero no recuerdo en absoluto esa sensación, ni que la tuviera yo ni que mi padre mostrara síntoma alguno de tenerla. Sin embargo, viéndolo hoy desde la distancia, tengo que valorar la autonomía de mi madre, su capacidad de superar en tantos aspectos de la vida los condicionamientos sociales a los que era sometida por ser mujer; y superarlos sin ruido, sin gesticulaciones, sin hacer bandera de ello. Es verdad que estamos hablando de los años ochenta, una década en la que la emancipación de la mujer había dado ya grandes pasos, pero al mismo tiempo era un momento en que mi madre, ya con cincuenta y muchos años, podría perfectamente haberse ido acomodando a la sombra de mi padre. No fue así. Siempre demostró una fuerza y un carácter suficientes para sostener una vida propia, por mucho que venerara, sin ningún rubor por reconocerlo, a mi padre. Y en años en que el cansancio podía hacer mella y la pintura de mi padre acaparaba reconocimientos y protagonismo, ella no se dejó llevar, no se acomodó, y no solo perseveró en el trabajo sino que además se adentró en nuevos proyectos, como la redacción de sus memorias o la creación de una tertulia.

La ascensión al torreón, tan enrevesada y dividida en diferentes fases, tenía algo catártico, casi místico, que te iba desconectando progresivamente de las veleidades del mundo material. Había que coger un ascensor siniestro, recorrer pasillos laberínticos y subir diferentes tramos de escaleras que terminaban por colocarte en la antítesis de todo aquello, una habitación expuesta, rodeada de aire por todas partes, con increíbles vistas a los cuatro puntos cardinales. Un lugar que invitaba al optimismo, confortablemente amueblado y que, desde su posición elevada, te hacía sentir capaz de casi todo. Al llegar al último tramo de escaleras, aquella noche, mi padre y yo nos detuvimos un momento. Las voces y gritos que llegaban desde arriba, manifestaciones enardecidas de una conversación apasionada, hicieron sonreír a mi padre y mirarme. Creo que le entró un poco de inseguridad, lo cual quería decir que la mía se multiplicó por cincuenta, porque lo único que me hacía sobrellevar aquel plan era la convicción con que mi padre lo emprendía y la certeza de que él siempre era bien recibido en cualquier parte. Pero si él dudaba...

Se nos recibió con júbilo, tanto por parte de mi madre como del resto de los contertulios, quizá una prolongación del júbilo previo a nuestra llegada. Todos

se afanaron en que la tertulia diera su mejor versión en presencia de mi padre. Mientras yo luchaba por conservar las mayores dosis de anonimato posibles, sentado en una esquina y sin abrir la boca en toda la noche, mi padre habló del concierto que habíamos oído. Siendo precisamente *Cuadros de una exposición* la obra interpretada, la conversación se centró en las posibles comunicaciones entre el lenguaje plástico y el lenguaje musical, un tema que le encantaba a mi padre. Aunque uno trabajaba con espacio y color, y el otro con tiempo y vibraciones en el aire, la comunicación entre ambos podía ser mayor de lo que parecía. De hecho, en el siglo XX la música jugaba cada vez más a crear espacios, densidades y cromatismos, mientras que las artes plásticas trabajaban con el ritmo, el movimiento o la serialidad. La composición de Cristóbal Halffter *Tiempo para espacios*, en la que cada movimiento era una suerte de traducción musical de la obra de Eduardo Chillida, Eusebio Sempere, Lucio Muñoz y Manuel Rivera, era un buen ejemplo de esto.

Me sorprendieron el nivel tan elevado de todos los asistentes y la capacidad que tenían de opinar sobre cualquier tema. Cuando se habló de lo *duras* que resultaban para nuestro oído musical las vanguardias herederas del dodecafonismo, mi madre comentó que a ella le gustaba más Cristóbal Halffter que Haydn, igual que le gustaba muchísimo más Motherwell que Rubens. Sus afirmaciones extremas siempre provocaban el entusiasmo de los demás, lo que la llevó, en una línea muy diferente, pero igualmente valiente, a atreverse a reivindicar su derecho a que Concha Piquer o Imperio Argentina le gustaran tanto o más que Mendelssohn o Schubert. Mi padre, creo que para sorpresa de muchos, dijo que había una cosa llamada talento que no se podía camuflar, que ni las vestimentas más reaccionarias y apolilladas podrían disimular el talento de Concha Piquer e Imperio Argentina.



El torreón n.º 2, 1990. Uno de los cuadros pequeños que mi madre dedicó al lugar de sus tertulias.

Luego la tertulia derivó por otros muchos temas que no recuerdo, probablemente porque me cansé de escuchar. No era la infinita acumulación de palabras que parecían rebotar en las paredes ante la imposibilidad de salir de aquel torreón lo que más me interesaba, sino entender a las personas que me rodeaban, comprender el porqué de su presencia en aquel lugar un martes por la noche. Me costaba aceptar que el alejamiento de sus rutinas y el extrañamiento que provocaba el lugar, con su kafkiano acceso y su posición elevada sobre la Puerta del Sol, pudiera provocarles tanta excitación. En cualquier caso, tuve todo el tiempo la impresión de que mi padre y yo y nuestras raciones de comida habíamos alterado algo, que nuestra llegada abrió un paréntesis que no se cerró en esa noche, lo que, al menos a mí, me dejó con la curiosidad de saber cuál era realmente el clima de una tertulia que solo habíamos conocido parcialmente. Con nuestra presencia enturbiamos un cierto equilibrio esencial que no conseguíamos entender bien, como si arrastráramos

con nosotros algo de la mundanidad de la calle, como si hubiéramos contaminado un territorio de ingenio, teatralidad y retroalimentación verbal que los allí reunidos solo podían alcanzar estando aislados, aparte, solos. Por mucho que mi madre invitara a creer lo contrario, porque ella jamás encontraría en su vida motivos para no alegrarse y enorgullecerse de la presencia de su marido o de un hijo, yo sentí eso.

En 1988 el Reina Sofía organizó una exposición antológica de mi padre, una vieja reivindicación que se materializó en un momento muy adecuado, cuando su obra había comenzado un despegue incontestable. Él sentía que llegaba tarde, porque la mayoría de sus compañeros de generación habían disfrutado ya de una exposición equivalente en otras sedes anteriores al Reina Sofía, pero ese retraso le permitió estrenar en cierto modo la nueva y flamante sede y convertirse en el primer artista español que expuso en el Reina Sofía en vida. Este mérito, tan referenciado por los periodistas y por nosotros mismos (uno de esos mantras con los que se fragua el mito familiar), a mi padre le interesó mucho menos que la propia calidad de las salas donde se realizó la exposición, tan espaciosas y luminosas. «Me alegro de estar vivo —decía a los periodistas—. Han tardado tanto en hacerme la exposición que pensé que la preferían póstuma».

El verano anterior, mi padre recibió un fax con el texto de introducción del catálogo, encargado a Julián Gállego. Contrariamente a lo habitual, el reconocido historiador del arte no había necesitado visitar el estudio para ver la obra (o buena parte de ella) que se iba a exponer, por mucho que mi padre se lo había ofrecido. Decidió basar su texto en la obra que al parecer conocía mejor, cuatro cuadros que mi padre pintó en París en los años... 55 y 56, antes incluso de la llegada de la madera a su pintura. Había que reconocer que como referencia para una exposición de noventa y tres piezas y que cubría más de tres décadas de pintura resultaba escasa.

El título del texto era: «Lucio Agrícola». Mi padre no necesitó leer mucho más para ponerse en guardia. ¿Agrícola? La palabra no tenía nada de malo, ciertamente, y quizá hilando muy fino podía llegar a ser aplicable a su pintura e incluso a su persona. Pero no era el caso. Ya el primer párrafo de la presentación delataba el nulo conocimiento que el historiador tenía de mi padre. Tras hablar de su aspecto físico, de su «cabeza de nariz decidida y

frente despejada, bajo el fleco corto del pelo», que parecía «una cabeza romana, muy alejada del idealismo griego», uno de esos bustos en que «cada una de las facciones está en tensión y casi en guerra con las demás», decía:

Por ese aire sencillo y decidido, ese aire de labrador que suelen tener los tribunos romanos y los santos de la Edad Media, y también por su afición al campo, a las plantas, a la madera, yo suelo llamarle, ahora que su amistad me lo permite, con un nombre latino: Lucio Agrícola.

¿Después de tanto tiempo esperando la ansiada exposición antológica se encontraba ahora mi padre con este texto de presentación, de alguien que se decía su amigo pero a quien había saludado dos veces en su vida? ¿Por qué no habían tenido más tino (mi padre y los comisarios) a la hora de escoger a la persona que escribiría la presentación del catálogo más importante de su vida? El texto, tras divagar un rato sobre temas que tenían más que ver con la generación de mi padre que con él mismo, se centraba por fin en el momento en que supuestamente Julián Gállego tuvo oportunidad de conocer a mi padre a finales de los sesenta.

Me sorprende, en un artista ya célebre, su naturalidad, su acento tan de la tierra, su aspecto de un Lucio Agrícola que acaba de podar el manzano o de poner sobre la acequia un tablón bien sujeto, que sirva de puente sin romper el ambiente rural. Habla claro y no mucho, pensando en lo que dice, como los labriegos. No comenta sus obras, que, o se explican solas (como los pejígalos o las berzas) o no se explican.

En fin, más allá de los motivos que tuvo este historiador para escribir un texto así, que indudablemente trascendían el mero desconocimiento, puedo imaginarme la reacción de mi padre al leer en su estudio el fax con el manuscrito. Sin duda palideció, se sintió mal, estas cosas le afectaban de una manera increíble. En primera instancia no era capaz de relativizarlas ni de tomarlas con humor (su mejor arma), ni tampoco de canalizar su frustración en forma de furia. Se quedó sentado en el sitio y su cabeza empezó a bullir. ¿Labriego? ¿Afición a las plantas? ¿Acento de la tierra, manzanos, acequias, berzas? ¿Era posible acertar menos? ¿Era posible que no hubiera premeditación en un diagnóstico tan erróneo? Mi padre por fin se levantó, bajó a buscar a mi madre a su estudio y le leyó las *lindezas* que acabo de citar y otras tantas. Ella hizo lo que pudo, solidarizarse, tranquilizarle y dejar que se

desahogara para aflojar la tensión. Todavía harían falta algunos días para que mi padre se enfriara suficientemente. Entretanto barajó algunas opciones con los comisarios, optando finalmente por la menos traumática: escribirle (él mismo lo haría) una carta al historiador para intentar que enmendara esa visión tan equivocada del artista.

Esa carta tuvo sucesivas versiones, cada vez más atemperadas. Siempre le ocurría lo mismo: empezaba con un tono verdaderamente cáustico, casi virulento, y luego iba bajando el nivel de agresividad. En todo caso, el resultado, aunque estuviera muy medido, solía ser punzante, porque ni siquiera en frío mi padre era capaz de enmudecer ante la injusticia o la falta de rigor. Y por suerte la ironía y el humor camuflaban su indignación real. La carta, en su versión definitiva, que, como las anteriores, copié yo en mi primer ordenador (mis padres me lo habían regalado ese fin de curso), empezaba así:

Querido amigo, te escribo desde este Ministerio de Agricultura, Subdirección General de Acequias, Podas y Filoxeras, que además es mi estudio. Como sagazmente ya habrás deducido, si es que no has leído el remite, soy el agrícola romano que pinta feroces y viscerales bodegones para Gargantúa.

Tras esta introducción, mi padre, con un barniz de cortesía que era puramente ficticio, mostraba su incredulidad por lo que había ocurrido, el hecho de que el historiador, sin el más mínimo contacto con el artista ni con su obra, se hubiera atrevido a mandarle un texto en el que retrataba a un artista sencillo, rudo y cuyas temperamentales pinturas parecían beber solo de la tradición de la España más negra. Y añadía por fin:

Lo que no puedo compartir es el retrato personal que de mí haces, y no en cuanto a lo físico se refiere, que romano o griego, lo importante es ser guapos como nosotros somos; más bien se trata de la imagen, en mi opinión inexacta, que del Lucio pintor sugieres. Si yo fuera un pintor de la vieja usanza carpetovetónica tampoco aceptaría un retrato que me presentara con rasgos de refinado intelectual, decadente y sofisticado, aunque me resultaría más fácil escribir esta carta. Es mucho más fácil decir: soy un hombre sencillo, que lo contrario.

Y tras esto continuaba:

Lo cierto es que estoy muy lejos de esa bendita y honesta sencillez agrícola que hace al artista trabajar solo desde dentro de la pintura, al margen de cualquier planteamiento

estético o filosófico; pero casi igualmente distante del sofisticado que convierte la pintura en un ejercicio teórico y especulativo. En parte ya me gustaría ser como tú dices. Sufiría menos que viviendo en el alambre; aunque si es cierto que ese alambre produce soledad, también lo es que proporciona una gratificante sensación de independencia.

El alambre. Sí, ese alambre definió en cierto modo la trayectoria pictórica de mi padre, el alambre de quien vivía solo su pelea diaria con la pintura, de quien rechazaba por su propia naturaleza el espíritu gregario, de quien no se adscribía a grupos ni manifiestos ni postulados teóricos que le encasillaran de una manera o de otra, de quien anteponía su libertad a cualquier cosa, de quien si se equivocaba, se equivocaba solo. Era igualmente el alambre que separaba dos abismos, dos extremos, dos caídas: la caída en la vertiente exclusivamente emocional o intuitiva de la pintura, y la caída en la vertiente racional, fría o teorizante. Cada mañana, cada tarde, cada día, mi padre recorría ese alambre como un funambulista, temeroso de que el caudal de emoción (ese que siempre estuvo presente en su pintura, y que seguramente fue el que le llevó a ser artista) se desbordara y su obra pecara de literaria, fantasmal o terrible, pero también temeroso de que la luz de la razón, el ideal ilustrado, apolíneo, siempre necesario, matara la intuición, congelara el deseo.

¿Agrícola? Pues muy bien, lo que usted quiera.

Desconozco si tras la carta hubo más comunicaciones entre mi padre, o alguno de los comisarios, y Julián Gállego, pero intuyo que no demasiadas. El hecho es que el historiador maquilló un poco el texto y añadió algunas afirmaciones para compensar el retrato desabrido de la figura de mi padre, pero mantuvo exactamente todos los pasajes que acabo de citar. Ahí siguen, en el catálogo de la exposición antológica de Lucio Muñoz en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Me sorprende que mi padre, ya fuera por cansancio, desencanto o miedo a engordar un problema, después de todo menor, tuviera las tragaderas de aceptar un texto así. Pero lo cierto es que en todo lo relacionado con aquella exposición llevaba muchos años encontrando trabas, sorteando zancadillas, politiqueos y burocracias absurdas a las que su carácter independiente y escasamente sumiso no había ayudado nada, y creo que llegó un momento en que se agotó y acabó transigiendo en muchas más cosas de las que hubiera cabido esperar de él. La visión de sus obras en las salas del edificio de Sabatini y la acogida que tuvo la exposición hicieron olvidar (o relativizar) rápidamente todas las dificultades anteriores.

Mi madre todavía tendría que esperar unos años para tener su propia antológica. Sin embargo, la exposición comercial que hizo en Madrid en 1990 se me quedó grabada por su calidad pero también por algo ajeno a la pintura. Su anterior exposición en la capital había sido en 1985, todavía en la galería Biosca, aunque esta había ido perdiendo poco a poco su lugar en el nuevo tejido galerístico de Madrid y mi madre decidió cambiar de aires. Le ofrecieron entrar en una galería de nuevo cuño, Detursa, que al parecer ofrecía una activa política comercial y, ante todo, un espectacular local en la calle Jorge Juan, por entonces puro meollo del barrio de las galerías.

Se exhibieron exactamente sesenta obras, lo que es mucho, y bastantes de ellas muy grandes, como esa fachada del Ministerio de Educación y Ciencia de la calle Alcalá, de tres metros de ancho. También estaba el *Benito García Fontanero*, que mi madre no quiso vender y que se convirtió en un símbolo familiar, por el cariño especial que demostró tenerle siempre. A la larga retahíla de expresiones cariñosas que nos decía al encontrarse con nosotros en el pasillo había que añadir una más:

—¡Cielo!, ¡precioso!, cariño, ¡eres tan guapo que te voy a regalar el Benito García Fontanero!

En la inauguración hubo mucha gente, como siempre. Aunque fuéramos mayores, no negaré que nosotros seguíamos contando los puntos rojos, ahora con mayor disimulo, sin correr de un lado a otro de la galería. Pero, como digo, más allá de esto, hubo algo de la inauguración que se me grabó en un lugar más hondo y que me ha hecho recordarla casi más que ninguna otra: el estado de mi madre. No sé exactamente cuál era la evolución de su depresión en 1990, lo único que sé es que aquella tarde mi madre no era del todo mi madre, su mirada tenía algo enajenado y la alegría un tanto espídica que ofrecía resultaba artificial. Yo sabía que era la medicación que tomaba para combatir su malestar a la caída de la tarde la que le hacía estar así, pero resultaba contradictorio, y también desolador, ver la euforia con la que le contaba a todo el mundo lo mal que se encontraba. Lejos de ser una inauguración feliz, como lo habían sido tantas otras, yo sufrí por mi madre, quise que estuviera allí y que la gente la disfrutara como ella era, radiante, y no con ese barniz de júbilo que disimulaba mal su sufrimiento encapsulado. Era la gran protagonista, había hecho una exposición magnífica y resultaba que

todo el mundo la miraba con cierta condescendencia.

En uno de aquellos corros que se hacían, mi madre saludó a tres primas suyas. Tras charlar brevemente sobre la exposición, sus primas se mostraron preocupadas por la repentina cara de cansancio de mi madre.

—No es cansancio, si tú supieras cómo me encuentro. Estoy muriéndome.

—Cómo puedes decir eso, Amalia, guapa. Solo tienes motivos para estar contenta, con esta exposición que has pintado. Mira cuánta gente que te quiere ha venido a verte.

—Pues ahora mismo cambiaba todo eso por curarme.

Lo decía completamente en serio, pero nadie la creía nunca. Tras unos instantes de cierta perplejidad por parte de sus primas, una de ellas, que era especialmente religiosa, le dijo:

—Amalia, a ti lo único que te pasa es que estás falta de Dios.

—¡Ay, qué cosas dices! —exclamó mi madre, con una risa bastante fingida—. ¡Como si eso me fuera a curar!

El comentario le sentó fatal. No soportaba que la gente sugiriera diagnósticos o soluciones para su estado nervioso. Para ella no había otra solución que la medicación; una medicación, la que fuera, que le hiciera sentirse bien. Su visión del mundo, un escepticismo que estaba muy arraigado en su manera de ser, la hacía ser inmune a cualquier otro consuelo. Ella jamás se atrevería a negar la existencia de Dios, por respeto y por miedo, pero estaba claro que ni ese hipotético Dios, ni la razón, ni el sentimiento conseguían rellenar el gran agujero que se comía su interior. Consideraba afortunados a los que encontraban en Dios el equilibrio y la plenitud, pero para un tipo de psicología como la de mi madre, y una vida como la que ella había tenido, Dios no había dado pruebas suficientes de su existencia.

Una mañana, en el inicio de los noventa, mi padre sufrió un desvanecimiento en el cuarto de baño por culpa de una hemorragia intestinal. Al caer se golpeó con el radiador en la frente y se hizo una pequeña brecha. Recuperó la consciencia y las fuerzas necesarias para llamar a mi madre, pero no pudo levantarse de allí. Mi madre corrió a pedir ayuda a mis hermanos Lucio y Diego, que todavía vivían en casa, y también llamó por teléfono a mi hermano Nicolás para que acudiera. Aunque mi madre eludió voluntariamente avisarme a mí, las voces que llegaron hasta mi habitación me despertaron y fui

a ver qué pasaba. La imagen de mi padre sentado en el suelo del baño, pálido, atendido por mi madre y mis hermanos, me sobrecogió. Pero no era la herida de mi padre lo que más me asustaba, ni el hecho de que no pudiera levantarse: fue su propio miedo, su pánico, lo que nos aterrorizó a todos. En realidad, la hipocondría de mi padre era casi tan grande como la de mi madre, con la diferencia de que él no la exteriorizaba tanto. Ese día no fue capaz de esconderla y nos la contagió a los demás. No dábamos pie con bola, estábamos nerviosos, pedir una ambulancia por teléfono pareció por un momento una tarea demasiado grande para nuestras capacidades. La escena, a pesar de todo, tuvo algo cómico, porque mi hermano Lucio había acudido desde la cama tal como estaba, es decir, completamente desnudo, y se movía nerviosamente por allí sin ningún pudor, irritando con ello a mi padre y haciéndole consumir las pocas energías que le quedaban.

—Oiga, ¿mi padre se está muriendo y a usted le preocupa si tiene seguridad social o no? ¡¡¡¿Me puede mandar la ambulancia de una vez?!!!

—Haced el favor de ponerle algo a ese señor —decía mi padre, cuyo tiro visual desde el baño enfilaba justo el cuerpo de mi hermano desnudo al teléfono—. No puedo verle más tiempo así.

Mi hermano consiguió que por fin le hicieran caso y se fue a poner un albornoz. Pero la espera fue muy larga y el dramatismo no desapareció, porque a mi padre no se le veía nada bien. Había perdido mucha sangre y se estaba quedando sin fuerzas. En un momento determinado, contagiado por su miedo, a punto de derrumbarme, me fui a mi habitación, cerré la puerta y empecé a golpear la cabeza y los puños contra ella, convencido de que lo peor había llegado. El dramatismo alcanzó su cima cuando los enfermeros de la ambulancia montaron a mi padre en la camilla, y este, antes de irse, le cogió una mano a mi madre y se despidió de ella.

—Que sepas que te quiero mucho.

Por suerte, las cosas no fueron tan fatales. En cuanto llegamos al Hospital 12 de Octubre, donde mi padre fue ingresado, el doctor Alberto Portera, gran amigo de la familia y de otros muchos artistas, nos tranquilizó. Cogió a mi madre del brazo y con un par de bromas y alguna de sus características exageraciones nos devolvió el optimismo a todos. Aunque era neurólogo, siempre fue la referencia familiar para los temas de salud. Su humor, su aire poco convencional, su tremenda energía eran la contrapartida perfecta para nuestra tendencia hipocondríaca. En pocas horas nos confirmó que lo de mi

padre había sido una úlcera intestinal, seguramente agravada por una aspirina que se había tomado la noche anterior, y que aunque había perdido mucha sangre, con transfusiones se recuperaría.

Lo único que demostró aquel episodio fue que nadie en casa estaba preparado para el escenario que temimos durante un buen rato. Después de todo, mi padre solo tenía sesenta años y no había ningún motivo para presagiar de antemano lo peor, aparte de los consabidos miedos de mi madre. Sin embargo, nos sirvió de entrenamiento, y de aviso. En cierto modo, la vida nos concedió una prórroga que todos vivimos con conciencia de que lo era. La idea de la muerte de nuestro padre, su posibilidad real, había surgido con una fuerza inesperada en nuestro horizonte vital. Él mismo supo resumir esto con su característico humor. Llamó a este episodio el «ensayo general».

Pocas semanas después, cuando regresé de mis clases en la universidad, me extrañó ver a la asistenta en la puerta de mi habitación, con esa ligera satisfacción en el rostro que ciertas catástrofes producen en algunas personas. Me asomé a mirar y lo vi: la estantería se había derrumbado entera, arrancando trozos de pared y sepultando mi cama, mi equipo de música y mi mesa de trabajo, con los muchos libros que había ido acumulando. Mis padres, ya al corriente de lo que había ocurrido, aparecieron por allí y noté que escrutaban mi expresión con mucha curiosidad, exactamente la misma con la que yo escrutaba la suya. Era raro estar feliz ante un estropicio así, pero los tres en cierto modo lo estábamos. Si la estantería se hubiera caído unas pocas horas antes, todo habría sido muy diferente. Al parecer, el destino todavía no me tenía reservado morir sepultado por el Ferrater Mora o por la Biblioteca de Plata de Vargas Llosa.

Creo que el ensayo general apremió a mi padre en su creación y en su entrega a la vida. En el terreno profesional fueron años de bonanza, y él hizo lo posible para que esa bonanza se reflejara en su vida personal. Ante todo, había un sueño largamente anhelado que había llegado el momento de hacer realidad: tener un piso en París. París fue un motivo recurrente en la vida de mis padres. Hay que recordar que los dos se conocieron en el viaje de fin de carrera de mi padre a dicha ciudad en 1954, y que ya nada pudo suplir a la capital francesa como gran icono de su paisaje sentimental. Además, París desempeñó un papel determinante en la trayectoria pictórica de mi padre. Su

estancia allí durante el curso 1956-1957, una experiencia tan intensa como dura, le abrió los ojos al arte contemporáneo internacional y a la nueva abstracción informalista que irrumpía con fuerza en ese momento.

Desde que se casaron, mis padres fueron con mucha frecuencia a París. Les gustaba pasear por la ciudad, ver galerías y disfrutar de las enormes diferencias sociales y culturales que había con respecto a España. Allí, además, se había quedado a vivir su gran amigo Joaquín Ramo, tras casarse con su mujer francesa, Tita Guinard. Pasar unos días con aquellos amigos tan queridos se convirtió en un ritual casi irrenunciable. Visitaban su pequeña casa en la Rue Vaneau, el estudio de Joaquín en la Rue Vaugirard, donde además de pintar se ganaba la vida dando clases a algunos alumnos, y comían en *bistrots* alejados del tránsito turístico. Según iban pasando los años, el afrancesamiento progresivo de Joaquín les sorprendía más. Luego volvían a Madrid y hablaban de lo bonito que sería poder comprarse algún día un pequeño apartamento en París. Era una quimera, ciertamente, pero nada le gustaba más a mi padre que las quimeras. «¿Por qué no?», se decía, y cuando a finales de los ochenta empezó a ganar más dinero, esa pregunta debió de ser cada vez más recurrente: «¿Por qué no?».

A pesar de la ilusión con que vivieron el proceso, mi madre no dejaba de manifestar su miedo ante aquella «locura». Siempre afrontaba con cierto recelo ese tipo de aventuras. Su relación con el dinero era muy distinta a la de mi padre. Incluso en las épocas más prósperas tendía a vivir con mucho «miramiento». Mi padre la invitaba a ser más espléndida, pero ella no era capaz. Cuando, circunstancialmente, él visitaba el supermercado, a mi madre le bastaba con abrir la nevera para exclamar divertida:

—¡Cómo se nota quién ha ido a la compra! —decía ante cualquiera de esos manjares que, según ella, habrían «costado un dineral».

Y si mi padre le hacía un regalo especialmente generoso, su comentario era:

—¿Estás loco? ¿Tenemos dinero para esto?

Es cierto que en él había una faceta vividora que no existía en mi madre. Sabía gastar y disfrutar. Nos contaba cómo de joven, cuando no tenía dinero ni para ropa, era incapaz de no coger un taxi en el momento en que se veía con cinco pesetas en el bolsillo. Aquel niño crecido a contracorriente del entorno burgués y convencional de la familia de un comerciante, que escogió su camino y se ganó por sí mismo todo lo que tuvo en la vida, sabía ser, como decía mi madre, muy «señorito». Mucho más que ella, cuyo origen casaba

mejor con el calificativo.

El caso es que, en sucesivos viajes, vieron varios apartamentos antes de escoger el definitivo. Es fácil imaginar lo que mi madre pudo disfrutar de esto, con lo que a ella le gustaba entrar en casas y recrear vidas ajenas, más aún si estas vidas eran parisinas. Visité con ellos algunos pisos. Me impresionó uno que tenía la cocina en el centro, sin tabiques, y cuyo propietario leía el periódico sobre la mesa mientras su mujer nos enseñaba la casa.

Acabaron eligiendo un apartamento que estaba junto a la plaza de Saint-Michel, en el Barrio Latino. Valoraban por encima de cualquier otro aspecto su ubicación, la increíble animación que los envolvía en cuanto ponían un pie en la calle. Ya vivían en Madrid en un barrio residencial, así que en París, donde apenas pasarían unas cuantas semanas al año, buscaron lo contrario, ese bullicio que mi madre echaba tanto de menos.

Creo que la casa de París fue el máximo exponente de la felicidad de mis padres en sus últimos años de vida en común. A veces iban solos, a veces con nosotros. No eran largos periodos de tiempo, pero el hecho de no estar en un hotel cambió por completo su vivencia de la ciudad. Ahora se parecían más a los auténticos parisinos, compraban en el supermercado, visitaban los almacenes más cercanos en busca de elementos de menaje o de decoración, adquirían muebles en los anticuarios del *marché aux puces* y pasaban tardes enteras leyendo en casa, mientras los *bateaux mouches* iluminaban a su paso por el río el techo del salón. No por casualidad, de todas las casas que tuvo mi padre, esta fue la única donde nunca necesitó pintar. París fue un reducto, el lugar donde mis padres se replegaban sobre sí mismos mientras aquella inmensa ciudad, pródiga en gozos, cultura y vitalidad, orbitaba a su alrededor.

Siete años más tarde, cuando murió mi padre, mi madre dijo que nunca más iría a París. Y lo cumplió.



Mis padres en París, en 1988.

Tras acabar la carrera de Filosofía me matriculé en la Escuela de Letras de Madrid, una escuela de creación literaria regentada por escritores y con poco tiempo de existencia. Sin darme cuenta, estaba acercándome al mundo de mis padres. El posible futuro como escritor era ciertamente un futuro homologado. No había duda de que el fecundo ejemplo creador de nuestros padres estaba calando en nosotros. Lucio se adentraba cada vez con más seguridad en la pintura, Nicolás en la dirección de cine y Diego en el periodismo y la empresa deportiva, sin perder nunca de vista un enfoque creativo de su trabajo. Era difícil que fuera de otra manera: si nuestros padres se dedicaban a crear y eran felices con ello y vivían de ello, nosotros deseábamos lo mismo. En cuanto a mí, había comprobado, en parte gracias a los estudios de Filosofía, que la escritura me permitía profundizar en la realidad, pero ahora aspiraba también a ensanchar, con las palabras, esa realidad, tal como mis padres hacían con la pintura. Me atraía el hecho de alumbrar nuevos espacios, o personajes, o

historias, o imágenes, y había sido educado en la idea de que era posible hacerlo.

Entretanto, mi padre firmó un contrato en exclusiva con la galería Marlborough, referente internacional del arte que abría sede en Madrid. Para él significó mucho (y podría subrayar varias veces este «mucho») como reconocimiento a su carrera. Pero además la exclusiva trajo una novedad práctica muy importante: mi padre ya no podría vender obra en el estudio ni exponer en ninguna galería del mundo sin la intermediación de Marlborough. En los años anteriores, la gestión de las exposiciones de fuera de Madrid le había generado una gran carga de trabajo, pero ese trabajo habría sido satisfactorio si no fuera por los problemas que el cobro de la obra vendida solía acarrear. El tema de los impagos fue un verdadero calvario para mi padre. Lo peor no fue renunciar a algunos de sus mejores cuadros o a buena parte del dinero en ciertos casos. Lo peor fue el tiempo y los esfuerzos que tuvo que dedicarle a esa pelea, y el desgaste inevitable que le produjo, porque, como decía en una de las muchas cartas que hubo de escribir a ciertos galeristas, «solo pretendo que me devolváis mis cuadros, me paguéis el resto y me dejéis pintar en paz». Librarse de esa rémora fue un verdadero alivio. Ahora Marlborough se ocuparía de todo.

Fue en 1992 cuando la galería abrió en la calle Orfila su espacio expositivo. Para un pintor como mi padre, con obras contundentes y en formatos muy grandes, los techos altos de la galería, los espacios amplios y los largos tiros visuales fueron otra recompensa, mayor quizá que todas las anteriores. Preparó su primera exposición en aquella sala con mucha ilusión. Llevaba seis años sin exponer en una galería en Madrid y deseaba que su estreno en la multinacional estuviera a la altura de lo que se esperaba. Todo resultaba novedoso y rezumaba glamour, pero la sorpresa llegó a la hora de escoger a la persona que escribiría el texto para el catálogo.

—¿Tú te atreves? —me preguntó mi padre en su dormitorio.

—¿Yo?

—Puedes hacerlo muy bien.

—Pero yo no he estudiado arte.

—No importa. ¿Quién puede hablar mejor de mi pintura que tú?

—Hombre...

—Me apetece algo diferente. Escribe como en los textos que me dejaste.

Eran un par de trabajos para la universidad y otro texto, más libre y bastante

inclasificable, de prosa poética en segunda persona.

—¿Te atreves?

Allí estaba, mi primera oportunidad como escritor. Tenía veinticinco años, acababa de terminar la carrera de Filosofía y mi principal y casi exclusivo mérito era ser hijo de quien hacía el encargo. Bueno, había otro mérito en mi historial: sabía bien que el adjetivo «agrícola» no le gustaba en absoluto.



Al igual que tantos autores precedentes, yo también me hice una foto con mi padre para el catálogo.

El texto que escribí tenía un claro corte filosófico. Su primera parte estaba influida por la fenomenología de Husserl, que me había interesado en los últimos años de la carrera, y trataba de describir de manera exhaustiva y sin condicionamientos lo que es un cuadro de Lucio Muñoz y su manera de relacionarse con nuestra mirada. Luego ya me centré en las novedades propias de aquella exposición, que eran importantes. Había habido un giro evidente hacia el blanco y el azul claro. Con su *oído* siempre atento a la expresividad de los materiales, mi padre se sintió seducido por la plasticidad de la cola de carpintero, un compañero inseparable de la madera, y le concedió protagonismo en sus cuadros. Además, frente al aliento romántico y paisajístico de las obras de los últimos ochenta, las nuevas piezas eran más estáticas, con referencias arquitectónicas y monumentales.

De cualquier manera, aunque mi padre y algunas otras personas del mundo del arte me lo aplaudieron, mi texto resultó demasiado extenso, exhaustivo, pesado y un tanto redicho. Al menos, eso es lo que pienso ahora.

Hubo, también en 1992, otra exposición importante para mis padres. *Otra realidad. Compañeros en Madrid*, centrada en el grupo de los llamados «realistas de Madrid» (Antonio López, María Moreno, Julio López Hernández, Esperanza Parada, Francisco López, Isabel Quintanilla y Amalia Avia), incluyó también a los tres abstractos que compartieron amistad con ellos en el entorno de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando a principios de los cincuenta: Joaquín Ramo, Enrique Gran y Lucio Muñoz. Es verdad que la obra de mis padres había coincidido en numerosas colectivas a lo largo de su vida, entre otras cosas porque, como ya he dicho, el realismo convivía con la abstracción con mayor naturalidad de lo que lo hace hoy. Pero este caso fue diferente: más allá de las posibles similitudes plásticas que los comisarios de la exposición trataron de rastrear, el armazón de todo era sentimental, a los artistas los unía la amistad y también el amor, ya que ocho de los diez participantes estaban emparejados entre sí. Lo extraordinario de la exposición era que anteponía la vida a lo demás, demostraba que la pintura también está hecha de vida, de biografía. La presencia de mi padre en un contexto que en

principio no era el suyo, tiñendo en cierto modo su imagen de abstracto-informalista, demuestra su valentía y su independencia, su rechazo a que la pintura se pensara siempre desde las etiquetas y los moldes teóricos. Exponer con sus amigos realistas, al lado de los cuales empezó a pintar, ayudaba a entender su pintura, y ayudaba al mismo tiempo a reivindicar que el realismo, al menos el de esos artistas, era algo más que una mera reproducción de la realidad objetiva.

A mi madre la exposición le dio muchas alegrías. Que se reconociera a ese grupo de amigos en el que se había iniciado su vida profesional y había cuajado su relación con mi padre era darle legitimidad y valor artístico a una parte fundamental de su vida. Le ilusionó exponer con mi padre, de igual a igual, pero creo que todavía le ilusionó más que se reconociera y visibilizara el trabajo de dos amigos tan queridos por ella como Esperanza Parada y Joaquín Ramo. Además, que su propio nombre apareciera el primero de la lista (el orden alfabético siempre la benefició en las colectivas) y que el cuadro escogido para la portada del catálogo fuera también suyo la congratuló. Creo que en su pintura se valoró un cierto carácter diferencial con respecto a los demás realistas, una condición de puente con la abstracción, por la fuerza de sus cuadros, sus texturas expresivas y su menor atención al detalle, algo, en definitiva, que siempre la llevó a decir que en su trabajo se sentía más cerca de mi padre que de los demás realistas con quienes solía exponer.

A todo esto hubo que sumar algo que sucedió cuando se estaba preparando la exposición. Javier Tusell y María José Salazar, que eran comisarios junto con Álvaro Martínez-Novillo, fueron entrevistando a los artistas en solitario. Querían, sin la influencia de los demás miembros del grupo, ni siquiera de sus parejas, ahondar en la biografía de cada uno de ellos y en sus motivaciones artísticas. Recuerdo que fue ese día cuando mi hermano empezó a pintar de colorines el viejo Seat 127 que teníamos en la puerta. Era una tendencia muy suya la de extender su estilo pictórico por cuantos objetos se encontraba, y de paso darle un sesgo no convencional a nuestro mundo, algo que le encantaba. Nosotros ya estábamos acostumbrados a sus intervenciones, pero a las visitas no dejaba de provocarles cierto estupor.



En el escalón de arriba, mis padres con Antonio López, María Moreno y Esperanza Parada. Abajo, Julio López Hernández, Isabel Quintanilla, Francisco López, Joaquín Ramo y Enrique Gran.

La entrevista de mi madre tuvo lugar en el salón de su nuevo estudio. Ella les habló largamente de su infancia y de las calamidades vividas hasta que regresó a Madrid y entró en el mundo del arte. En un momento determinado mencionó como de pasada que estaba escribiendo sus memorias. Javier Tusell enloqueció. Para un historiador como él, que valoraba por encima de cualquier cosa los testimonios de primera mano, era una primicia extraordinaria. Le dijo a mi madre que lo quería leer, que lo necesitaba leer.

—Amalia, ¿dónde lo tienes? Me lo voy a llevar, te lo ruego, déjame leerlo. Mi madre no hacía más que reírse.

—Calla, calla, por favor. ¿Cómo te lo voy a dejar? Me moriría de vergüenza solo con que leyeras una línea.

—Amalia, ¿me dices que estás escribiendo tus memorias y que van muy avanzadas? ¿Tú sabes lo que esas memorias pueden significar para mí y para

la exposición?

Mi madre seguía riendo y negando con la cabeza.

—Que no, que no, que no.

—Tienes que publicarlas. Déjame el manuscrito, por favor, yo te ayudo en lo que haga falta.

—¡Publicarlas, dice! —mi madre soltaba una carcajada tras otra—. No me hagas reír.

Finalmente, después de un rato, María José Salazar cortó aquello, seguramente por no someter a más presión a mi madre. Es posible que esta se hubiera arrepentido ya de haber mencionado sus memorias delante de Tusell, una persona a la que en realidad conocía poco y con la que no tenía demasiada confianza. Sin embargo, creo que sabía —o intuía— muy bien lo que hacía. Guardaba en su interior la convicción de que su escrito tenía interés, pero no se veía con la seguridad suficiente para moverlo ella sola e intentar su publicación. Además, el mundo editorial no era el suyo, y por algún motivo no quería implicar en este tema a mi padre, que tantas veces había ejercido como su representante. La inseguridad sobre sus memorias se basaba en lo que pudieran sentir al leerlas algunas personas especialmente concernidas, pero sobre todo en lo que pudiera pensar mi padre. Él no hacía más que alentarla y decirle que su manuscrito era una maravilla, pero ella no terminaba de creerle, y pienso que tenía razones para su escepticismo. En el fondo, mi padre estaba más inseguro con esas memorias que mi madre; le faltaba la distancia necesaria para poder juzgarlas, y, aunque le recuerdo por ejemplo haciendo listas de posibles títulos, creo que su implicación estuvo marcada por unas dudas que nunca reconoció del todo. Es significativo que solo algunos años después de la muerte de mi padre, tras tomar nosotros las riendas de la posible publicación, las memorias salieran a la calle con la primera editorial a la que se enviaron.

Fuera como fuese, el embrión ya estaba ahí. Terminada la entrevista, mi madre acompañó a Javier Tusell y a María José Salazar hacia casa, pero entonces, en la puerta misma del estudio, delante del jardín lleno de flores, él se arrodilló a los pies de mi madre, le cogió una mano y le rogó por última vez que le dejara sus memorias. Mi madre rompió a reír. La imagen de Tusell, tan respetable, arrodillado con su chaqueta y su corbata sobre el suelo de tierra, la obligó a ceder.

A la mañana siguiente Tusell llamó a mi madre y le dijo que le había

entusiasmado el manuscrito. Quería extraer, si mi madre daba su consentimiento, unos fragmentos para el catálogo de la exposición, y se ofrecía como padrino para publicar íntegramente esas memorias cuando ella quisiera y en la editorial que decidieran.

Mi padre no quiso, ni supo, aislarse nunca de la actualidad del mundo del arte. Estaba pendiente de todo lo que se hacía; su naturaleza y su propia pintura eran muy permeables a «lo último». Ni siquiera en aquellos años de plenitud artística se aisló de los nuevos lenguajes plásticos ni de las nuevas generaciones de pintores. Al contrario: era consciente de que la única manera de seguir creciendo siempre era renovarse, reciclarse, enchufar una buena carga de vitalidad al espíritu de su propia pintura.

Mi madre, a quien tanto le gustaba meterse cariñosamente con él, decía que era callado hasta que se cruzaba con un grupo de pintores jóvenes. Los recibía en el estudio, los contratava en cuanto podía para trabajos puntuales, adquiría su obra en las galerías o en ARCO y, sobre todo, hablaba con ellos, según mi madre, «hasta la saciedad».

Impartió varios talleres a pintores que estaban empezando. Se lo tomaba muy en serio y era riguroso en la selección de los aspirantes, tratando siempre de ser justo, de escoger a los que tuvieran verdadero potencial e interés. Dedicaba cuadernos enteros a aquellos cursos, en los que hacía un seguimiento anotado de cada alumno. A muchos de ellos les siguió después los pasos, y a algunos los apadrinó. Recuerdo por ejemplo los talleres que hizo en Tenerife y en La Coruña, no porque nosotros los viviéramos sino por lo contrario, por la sensación de vacío que quedaba en casa durante su mes de ausencia. Mis padres habían viajado mucho a lo largo de su vida por motivos profesionales de uno u otro, pero siempre lo habían hecho juntos. Aquella falta de mi padre era nueva, y aunque no recuerdo a mi madre manifestando su pena o señalando su soledad, sí recuerdo cierta incomodidad mía con la situación, como si de manera infantil me agarrara al viejo relato familiar (ese en que mis padres se iban juntos de viaje y regresaban siempre con regalos) y reprochara a mi padre que quisiera y pudiera estar lejos tanto tiempo. Cuando terminó su taller en La Coruña fui con mi madre y mis hermanos a recoger a mi padre, pero ver la habitación de hotel en que había pasado un mes entero de su vida me produjo una ligera desazón que era injustificada y que seguramente solo

demostraba que yo había crecido menos de lo que pensaba.

En los últimos años se rodeó de algunos de estos pintores jóvenes para la realización de los murales de grandes dimensiones que le encargaron. Recuerdo especialmente los que hizo en el estudio. Durante semanas, el habitual ruido de mi padre con la sierra y el martillo que sonaba por encima de nuestras cabezas se multiplicaba por cinco o por seis. El proceso en los murales era distinto al de los cuadros, todo estaba más programado, era más mecánico, menos íntimo, y la interacción con la obra era escasa, porque al trabajar por piezas resultaba casi imposible observarla y juzgarla hasta que no estaba acabada y colocada en el lugar para el que había sido concebida.

Hubo una pareja de murales que se hicieron juntos y que recuerdo muy bien, porque los ayudantes fueron Montserrat Gómez-Osuna, novia de mi hermano Diego, y José Chacón, un amigo mío. Fue un encargo que la Unión Europea le hizo a mi padre en 1995 para uno de sus edificios institucionales en Bruselas. Se trataba de dos piezas de exactas dimensiones ($3 \times 6,25$ metros) que ocuparían paredes opuestas en el vestíbulo del edificio. En la pared norte mi padre planteó una cierta evocación del paisaje frío, casi gélido de la Europa del norte; en la pared sur, un paisaje más cálido, pero también más oscuro, y con un cierto sabor vetusto en sus elementos destacados. La maqueta de ambos murales reforzaba esta dualidad de las dos Europas con la presencia de las correspondientes letras de los puntos cardinales, N y S, una referencia tan explícita como insólita en la pintura de mi padre (fotografías en color n.^{os} 27 y 28).

Los murales se trabajaron simultáneamente en el estudio. No fue necesario descomponerlos en piezas, ya que mi padre adaptó las medidas del encargo al ancho de la pared de pintar, con lo cual al menos uno de los murales se podía presentar allí. Seguí el proceso muy de cerca. Todos los días subía a echar un vistazo y a hacer algunas fotos. El mural norte sufrió pocas variaciones y respetó con bastante fidelidad la maqueta. En el caso del mural sur hubo más transformaciones. Se empezó marcando las líneas fundamentales y construyendo dos de los elementos protagonistas, porque el tercero era más que nada una ausencia.



Las primeras pinceladas las dio mi padre directamente sobre el bastidor, para cubrir la base de azul ultramar. Con la brocha disfrutaba siempre, aun en los trabajos más rutinarios, y al observarle notabas que la magia surgía de algún lugar muy suyo. Recordar su gesto con el pincel o la brocha es recordar una mezcla de seguridad, suavidad y fascinación siempre nueva con el juego de la pintura.



Tras pintar la base se trabajó el fondo, esa especie de calima ceniza que también se podía interpretar como una cordillera lejana, mineral y oscura, y también el cielo. Una mañana subí al estudio y vi todas las veladuras, tan ricas en matices y tonalidades, con una expresividad muy superior a la de la maqueta. Las figuras centrales estaban todavía muy desnudas, crudas, pero el mural me impresionó y pensé que lo más difícil, trasladar la esencia y el misterio de la maqueta, ya se había conseguido. Mi padre sin embargo observaba desde la distancia de su mesa de trabajo, como si no estuviera muy convencido. Decidí hacer una foto de ese momento, con mi cámara automática de escasa calidad, una de esas fotos poco profesionales que él no me había pedido pero que yo sabía que le gustaría ver y conservar. O quizá era yo el que las quería ver y conservar.



El mural siguió avanzando, sobre todo en la parte inferior y en las figuras de madera, que se oscurecieron y se integraron en ese entorno marino que fue ganando en profundidad. Sin embargo, mi padre seguía rumiando algo. Cada vez que yo subía al estudio me preguntaba por el mural sur, creo que no se identificaba del todo con él, que había algo en su planteamiento tan paisajista y pictoricista que rechazaba, que ya no le encajaba del todo con la pintura que estaba haciendo en ese año 95. De hecho, viéndolo ahora, por la variedad de tonos azules y por ese aire turbulento de la naturaleza desplegada en sucesivas capas, no puedo dejar de recordar a Patinir, el pintor flamenco al que mi padre admiraba mucho, tal como supe después.

—Pues a mí me encanta —le dije.

—Pero ¿no es un poco disperso todo ese fondo? Lo veo gratuito, no se relaciona bien con los elementos de madera.

—Ay, pero es precioso.

—Ya, igual demasiado —me dijo. Y noté que mi padre no era tan permeable a mi opinión como en otras ocasiones, lo cual me inquietaba y a la vez me intrigaba.

No recuerdo cuánto tiempo le duró aquella incertidumbre. Supongo que,

como tantas veces, le acompañó hasta casa una tarde tras otra. Puedo imaginarlo en un momento de pausa en la lectura de su libro, o quizá en la lucidez de un incómodo desvelo nocturno, reflexionando sobre ello y tomando por fin la decisión de investigar nuevas posibilidades.

Una mañana me encontré con que tres planchas de madera, a modo de prueba, tapaban el fondo, el mismo que a mi padre le parecía falto de contundencia, grato y fácil en exceso.



Dejó reposar aquellas maderas veinticuatro horas, mientras él y su equipo trabajaban en el mural norte. Eran unos contrachapados rojizos que, como tantos otros, llevaban meses envejeciendo y adquiriendo todas sus tonalidades y sus mohos en la terraza del estudio. En mi opinión aquellos parches resultaban difíciles de integrar y no ayudaban mucho a visualizar nuevas soluciones, pero a mi padre sí le sirvieron.



A la mañana siguiente dio por buena la propuesta. Todo el fondo se revestiría de aquellas mismas planchas de contrachapado, ahuyentando casi por completo la lectura paisajística y otorgándole al mural un carácter más mobiliario, mucho más solemne. Yo no estaba seguro de que los cambios hubieran mejorado el mural, pero viendo lo decidido que estaba mi padre no me atrevía a decir nada. La maqueta me gustaba mucho, y el hecho de alejarse tanto de ella en el último momento me parecía demasiado arriesgado. Sin embargo, cuando mi padre se subió a una escalera para firmar en la esquina superior izquierda, y disparé la última fotografía, admiré su valentía y ese carácter inconformista que le conocía desde niño. Sus soluciones serían mejores o peores, pero nunca se amilanaba ante las dificultades, siempre salía airoso. Por desgracia, en todos estos años no he tenido ocasión de contemplar el mural otra vez, aunque la distancia me hace pensar que con aquellos cambios mi padre supo darle una cubierta de intemporalidad. En su difícil equilibrio de funambulista entre lo cerebral y lo impulsivo, tiró de razón para frenar su temperamento más sensual, y toda veleidad esteticista relacionada con él.

No siempre estaba claro cuándo una obra estaba terminada. En el caso de los murales la instalación en el lugar para el que habían sido concebidos marcaba un punto de no retorno que los hacía más definitivos, pero en el resto de los cuadros la tentación de seguir transformándolos existía siempre para mi padre, independientemente de que estuvieran firmados o hubieran sido expuestos y reproducidos en catálogos. Él explicó en algún texto que una obra nunca está terminada, que solo la muerte es algo acabado, que cierta forma de imperfección es necesaria porque demuestra que hay vida en el cuadro. Y esta cualidad de la obra, su imperfección, su *vida*, interpela al espectador y también al artista. Por ello mi padre estuvo siempre modificando cuadros, porque nunca estaba del todo satisfecho con ellos y porque la mirada limpia que conseguía al reencontrarlos era implacable. Es un sino de los artistas, una consecuencia lógica de su responsabilidad creadora, el nunca estar del todo satisfechos con su obra. Pepe Cepeda, su ayudante en el estudio, solía contar que cada vez que sacaba cuadros antiguos del almacén procuraba ponerlos de cara a la pared, porque sabía que si mi padre los veía tendría la tentación de cambiarlos, y muy probablemente lo haría en más de un caso.

Hubo un cuadro que mi padre colgó en el recibidor de casa, sustituyendo a otro de Antonio López que había salido a una exposición. Era lo primero que te encontrabas en cuanto entrabas en casa, y el examen fue demasiado duro para aquel ser indefenso recién salido del estudio. A los pocos días mi padre apareció con su sierra eléctrica y sin siquiera descolgarlo comenzó a amputarlo. En concreto había un saliente de madera que le molestaba mucho. Sin embargo, el arreglo tampoco resistió el paso de los días. Una tarde, mi padre se hartó definitivamente y se subió el cuadro a su estudio, donde lo transformó por completo. No hay prueba más exigente para una obra que la convivencia diaria con el creador. En realidad no es la obra la que está viva, es la pulsión creadora del artista la que nunca halla consuelo.



Una Polaroid immortalizó el momento en el recibidor de casa.

Poco a poco, con la marcha de mis hermanos la casa se fue despoblando. Diego se casó con Montse, y Lucio pasaba temporadas cada vez más largas en el piso de la calle Flor Alta, junto a la Gran Vía, donde se estaba instalando. Yo mismo, aunque siguiera viviendo allí, no estaba ya tanto tiempo en casa, porque mi vida no hacía otra cosa que crecer extramuros: a mi noviazgo con Mónica, que ya venía de unos años atrás, hubo que sumar, por ejemplo, mi primer trabajo como profesor de Filosofía en un colegio.

Mi sensación es que un cierto aire crepuscular fue invadiendo la casa. Es posible que este recuerdo de los últimos años de la vida de mis padres en común esté deformado por lo que ocurrió después, porque lo cierto es que tanto en lo profesional como en lo familiar siguieron siendo muchos los acontecimientos indiscutiblemente felices. El que más de todos, la llegada del primer nieto, que, entre otras muchas cualidades, tuvo la gran virtud de ser niña, ¡una niña en aquella casa! Era hija de Nicolás y Teresa, y se llamó, por si fuera poco, Amalia. Como todos los nietos del mundo, Amalia fue la

criatura más guapa que pudiera imaginarse, y mis padres vivieron con fascinación la eclosión de vida, pureza e ingenuidad que tanto convivió con ellos. Para mi madre que ya no tenía el *cuerpo* para muchos juegos, fue su muñeca, a la que no dejaba de coser vestidos. Para mi padre también, pero su capacidad de exaltación de los misterios de la existencia convirtió la relación con su nieta en algo casi trascendente, de tan mágica y extraordinaria como la sentía. Ni el trabajo ni el cansancio distanciaron nunca a mis padres de la nueva maravilla. Tras Amalia llegó el segundo nieto, Diego, hijo de Diego y Montse e igualmente celebrado, y luego otros a los que mi padre ya no tuvo tiempo de conocer.

Pero, como digo, a pesar de estos baños de alegría, de tantos éxitos y reconocimientos profesionales llegados en esa época, a pesar de los propios eventos felices que también ensanchaban mi vida, un tono decadente tiñe mi recuerdo. Supongo que lo más grave era el estado de mi madre, que empeoraba y empeoraba de su depresión, pero también los achaques de mi padre se sucedían con mayor frecuencia. La marcha de mis hermanos no se notaba durante el día, porque en casa seguía habiendo mucho trasiego y mis padres nunca pudieron quejarse de falta de compañía, sobre todo a la hora de comer. Pero en las tardes y las cenas era diferente. No se trataba solo de que fuéramos menos. Era más bien que aquella casa necesitaba de la alegría y la energía de mi madre, y del eco que estas producían en mi padre. Quizá de puertas afuera nada de esto se notara mucho, mis padres seguían teniendo una importante vida social y su trabajo continuaba deslumbrando a todos, pero en la intimidad del hogar el desgaste de la edad y del paso del tiempo se apreciaba mucho más de lo que quizá habría sido razonable en un contexto tan favorable como lo fue el nuestro.

No es casualidad que la mayoría de los recuerdos que tengo de esos años estén relacionados con mi padre, y apenas con mi madre. Ella estaba, claro que estaba, y aunque su enfermedad la hubiera disminuido considerablemente, seguíamos disfrutando de su carácter. Sin embargo, es como si por aquel entonces la presencia de mi padre eclipsara todo, no tanto porque fuera así, sino porque la relectura que hace la memoria de esos años acrecienta enormemente el peso de los últimos hitos de la vida de mi padre y las últimas experiencias compartidas con él. Así, tengo el recuerdo de estar cenando los dos juntos en la cocina muchas veces, pero sé que, aunque en alguna ocasión mi madre no tuviera el ánimo de acompañarnos, no fue en absoluto lo habitual.

También recuerdo cuando veía películas con él en el cuarto de la televisión. Normalmente yo ya estaba allí y él aparecía, se quedaba observando de pie, se sentaba un rato después en el brazo del sofá, y por fin se instalaba cómodamente a mi lado para ver la película hasta el final. La televisión, la imagen en general, le atrapaba mucho, incluso más de lo que deseaba, a diferencia de mi madre, que solo veía lo que realmente le gustaba, y que sentía cada vez más indiferencia hacia el cine. Ya he dicho que ella rechazaba la grandilocuencia, la violencia, la teatralidad excesiva, y en el cine pocas cosas podían hacerla realmente feliz aparte de su adorado Éric Rohmer, con la naturalidad y el optimismo de sus mejores películas (por el contrario, detestaba a Bergman, de quien decía que era una mala persona, que bastaba con ver diez segundos de una película suya para darse cuenta). De lo que realmente más disfrutaba mi madre en la televisión era de los programas de entrevistas, pero por desgracia estos fueron desapareciendo. Así que ella solía irse a la cama a leer mientras mi padre y yo nos quedábamos viendo wésterns, películas de gánsters, comedias o lo que fuera. Cuando terminábamos, ya tarde, mi padre exhibía su habitual vehemencia para transmitirme las sensaciones y reflexiones que la película le había provocado, vehemencia frente a la cual, todo hay que decirlo, no siempre era yo permeable. En ocasiones prefería que mi padre no me hablara tanto y me diera tiempo para digerir mi propia experiencia de la película, y entonces me cerraba sobre mí mismo.

Además estaban los partidos de fútbol. Le gustaba verlos en la televisión, más que en el campo. No se declaraba de ningún equipo, excepto del Rayo Vallecano, a cuyos partidos del equipo juvenil, que jugaba al lado de nuestra casa, sí que nos llevaba cuando éramos niños. La afición al fútbol, que a mí también me contagió, ofrece un perfil de la personalidad de mi padre que no se puede obviar, por mucho que la amplitud de sus inquietudes a veces nos haga olvidarla. Dejó de asistir a muchas inauguraciones y muchos conciertos por esa querencia que nunca disimuló. Es imposible olvidar algunos de los partidos importantes que vimos juntos, siempre sazonados por sus análisis y sus comentarios sobre las insólitas y geniales cualidades de ciertos jugadores. También recuerdo algunos conciertos de rock que se apuntaba a ver conmigo, como ese de Frank Zappa que nos atrapó hasta altas horas de la madrugada. Sus alusiones a Stravinski durante el concierto, que ahora evoco con simpatía, entonces no hacían otra cosa que molestarme.

La vehemencia explicativa que mi padre gastaba con nosotros era un tanto contradictoria con el amor que le tenía al silencio, su respeto por la obra de arte y su rechazo hacia la inflación de palabras. Sin embargo era así: era una dualidad muy suya considerar que las cosas no necesitaban explicación, pero explicárnoslas por si acaso. En su pintura conseguía ser más coherente; el viaje de los últimos años hacia la simplicidad y la austeridad fue evidente. Era como si hubiera ido quitando capas a su pintura hasta dejar la madera desnuda, en composiciones cada vez más equilibradas. Se empeñaba en no intervenir demasiado en el cuadro, en rehuir cierta forma de pictoricismo clásico. A veces se sorprendía descubriendo que había cuadros en los que no había dado una sola pincelada. Dejaba que fuera la naturaleza (el viento, la lluvia, el sol) la que trabajara las maderas en la terraza de su estudio para luego, en silencio, colocarlas con respeto en el cuadro.



La terraza del estudio.

Diluidas las grandes orquestaciones y liturgias del misterio de épocas pasadas, quedaba en los cuadros una materia ancestral, suavemente tostada, opaca y transparente a la vez; quedaba, en definitiva, una naturaleza serena con la que el devenir de la vida le había hecho a mi padre reconciliarse. Sin embargo, también ahí había misterio, la «suprema claridad del misterio» de la que hablaba un poema del poeta argentino Roberto Juarroz, el segundo de su *Séptima poesía vertical*, que tanto gustaba a mi padre. Una copia manoseada del poema estaba entre los pocos papeles que encontramos tras su muerte en la mesilla de trabajo, la que estaba frente a la pared de pintar.

*Un misterio
cuyo mayor misterio sea su claridad.
Un misterio que consista en mostrarse.*

*Un misterio que desnude la palabra del hombre
hasta volverla un perfil de roca en el silencio.
Un misterio al que haya que acostumbrarse
como un ojo a una nueva forma de la luz.*

*Y entonces,
plantar allí los últimos jirones,
los jirones que engendran su propio viento
para poder flamear donde todo termina,
donde solo es posible
la suprema claridad del misterio.*

Todo esto quedó recogido en la última gran exposición en vida de mi padre que yo presencié, la que realizó en la galería Marlborough de Madrid en 1996. Para mi gusto, fue la mejor que había hecho nunca. Eran unas tablas impresionantes, nobles, solemnes, una suerte de altares a la naturaleza, de construcciones milenarias que con el paso del tiempo se habían reducido a lo imprescindible, rebosantes de verdad. Parecía que siempre hubieran existido y que no necesitaran de nosotros para hacerlo. Algo así era lo que mi padre sentía con los fósiles, con los templos antiguos o con las piezas del arte mesopotámico que tanto admiraba.

Como texto para el catálogo no quiso poner ninguna presentación al uso, el

análisis de un teórico que tratara de explicar su obra, de traducir su emotividad y misterio al lenguaje verbal. Luchó mucho en sus últimos años contra el creciente imperio de la palabra en el mundo del arte. Así, optó por un breve fragmento de la novela *La piel del lobo*, del escritor alemán Hans Lebert, que él sentía paralelo a ciertas sensaciones suyas como pintor.

En el fragmento, el protagonista recuerda una visita anterior a un museo en la cual los cuadros y las esculturas le produjeron un terrible desasosiego, un hartazgo de la belleza, mientras que las sencillas y ancestrales vasijas de barro que encontró en otra sala del museo le serenaron, le hablaron en un lenguaje natural y le transmitieron una «divina quietud». En el mismo sentido, la pintura de mi padre quería beber cada vez más de la fuente lejana, buscar la verdad de la naturaleza, la austeridad de la arqueología, el silencio de las vasijas.



Por fin me llegó a mí también el momento de marcharme de casa. Afortunadamente, la perspectiva de la nueva vida feliz que afrontaba me permitió no mirar demasiado lo que dejaba atrás. Sabía que mi madre, por muchos esfuerzos que hiciera por disimular, viviría aquello como un desgarró. Mis hermanos Diego y Nicolás habían dado el salto ya tiempo atrás y mi hermano Lucio, a su manera, también. Así que en cierto modo yo era el último y sabía lo que eso suponía.

La noticia de que me casaba se la di a mi padre. Él estaba desayunando en la cocina. Debía de ser sábado o domingo, porque no estaba la asistenta. Llevaba ese gran albornoz amarillo con capucha que alguien le había regalado y que le hacía parecer un boxeador. No puedo recordar exactamente cómo fue el diálogo que tuvimos, pero cuando le conté que queríamos vivir en el centro él me ofreció la posibilidad de que más adelante viviéramos en Ronda de la Avutarda, tal como iban a hacer Nicolás y Diego. Para ellos existía ya el proyecto arquitectónico de dos nuevas viviendas en la parte de abajo del jardín, donde estaban el campo de fútbol y el estudio de mi madre.

—Para ti se podría sacar una casa estupenda en esta zona —dijo, extendiendo la mano hacia su derecha—. Ya llevo un tiempo pensándolo, pero si juntas el comedor, tu cuarto, la cocina y el cuarto de la tele y construyes un piso encima, te queda una casa maravillosa y muy divertida.

La idea de que algún día todos pudiéramos volver a vivir allí era el deseo de mis padres, y eso no tenía por qué ocurrir necesariamente después de que ellos hubieran muerto, por mucho que el encaje mío y de mi hermano Lucio resultara algo más difícil, pero no imposible. Con todo, el hecho de que algunos hijos fueran volviendo, y tanto ellos como los nietos entraran de nuevo en el radio de acción de mis padres, era, cuando menos, un atenuante importantísimo para los desconsuelos de mi madre.

Le dije a mi padre que la idea era atractiva, aunque lo cierto es que en aquel momento mi mente estaba solo en irme, no en la posibilidad de volver. Terminada la conversación, se levantó, dobló el periódico, se lo colocó debajo del brazo y se cerró el albornoz un poco más de lo que ya estaba. Me dijo que él se lo contaría a mi madre y se fue con gesto serio (¿dónde estaba su humor?), aunque yo tampoco estaba seguro de si aquella seriedad era superior

a la que podía mostrar cualquier otra mañana. Como decía mi madre, hasta que no se tomaba el café de media mañana, mi padre «no era persona».

Aquella misma tarde entré en la habitación de mis padres. Ella estaba sola, tumbada en la cama, con la mirada baja, pero al verme sacó la mejor de sus sonrisas y empezó a gritar:

—¡Ay que se casa, ay que se casa mi tesoro! ¡¿Pero cómo te vas a casar tú con lo pequeño que eres?!—y siguió con más expresiones similares. Mientras las decía, pensé en la intermediación que había hecho mi padre, siempre solucionando las cosas, siempre protegiendo a mi madre. ¡Y yo tan preocupado porque hubiera estado serio!

Pocos meses después, Mónica y yo empezamos a vivir en el centro de Madrid. Arrancaba una nueva e ilusionante vida y yo no sentía que con ello me alejara particularmente de mis padres, entre otras cosas porque el alejamiento, de una forma u otra, ya llevaba tiempo produciéndose.

Mi madre tuvo su exposición antológica en el año 1997, organizada por el Ayuntamiento de Madrid en el Centro Cultural de la Villa, en la plaza de Colón. Era una exposición enorme, con cien cuadros y cuarenta y cinco grabados. Fui a verla la última mañana de montaje, cuando ya solo faltaba iluminar y poner las cartelas. Mis padres estaban por allí, pero tras saludarlos me centré en la exposición. La vi en unas condiciones inmejorables, completamente solo, y conseguí abstraerme bastante del hecho de que aquella pintora fuera mi madre. Me impresionó; nunca había contemplado una exposición retrospectiva de ella, solo colecciones de cuadros estrechamente acotados en unas fechas, cuadros que además ya había visto pintar en el estudio. Aquello era distinto: más allá del acierto de un cuadro o de la brillantez de otro se veía de verdad a la persona que estaba detrás, algo muy profundo de ella que solo era mostrable tras muchos años de pintura. Me gustaron los cuadros del principio, los bodegones, las escenas rurales o urbanas de corte costumbrista. Hasta entonces, en las esporádicas ocasiones en que los había visto, no había sabido apreciar estos cuadros, me habían parecido algo ingenuos, casi naïfs. Pero ahora que estaban levantados del suelo y colgados en una gran sala de exposiciones e incorporados a un relato cronológico sentía que formaban parte de un todo. Era precisamente el hecho de que se recogieran épocas diferentes lo que te obligaba a prescindir de lo

accesorio, los aciertos y carencias puntuales, y centrarte en ese imparable impulso creador del que brotaba todo, una fuerza increíble que le había hecho representar, día tras día, año tras año, la realidad, un aspecto de la realidad que ella convirtió en pintura. Me pareció una artista de un peso enorme.

Busqué un momento en que ella estuviera sola (me daba vergüenza trasladarle mis opiniones delante de mi padre) y elogí sin freno la exposición. También esto era nuevo, nunca le había hablado a mi madre de su pintura en esos términos. Pero ahora todo era distinto, yo ya era una persona adulta, ya no vivía en casa y además acababa de tener la ocasión de abarcar su obra con una distancia desconocida para mí. Con su gran tendencia hacia la exageración, me dijo que era lo mejor que nadie le había dicho nunca.

Pero el récord me duró poco.

Un rato después, con su bolso en bandolera y su camisa de pana, apareció Antonio López. Vio también la exposición en solitario, pero en un tiempo más corto que el mío. Finalmente se acercó a nosotros cabizbajo, y con esa seguridad de la que solo él era capaz dijo:

—¡Qué maravilla, Amalia, qué maravilla! ¡Qué fuerza hay que tener para pintar todo esto! Es extraordinario cuando ves a un pintor así, con esa convicción, ese coraje, esa honestidad.

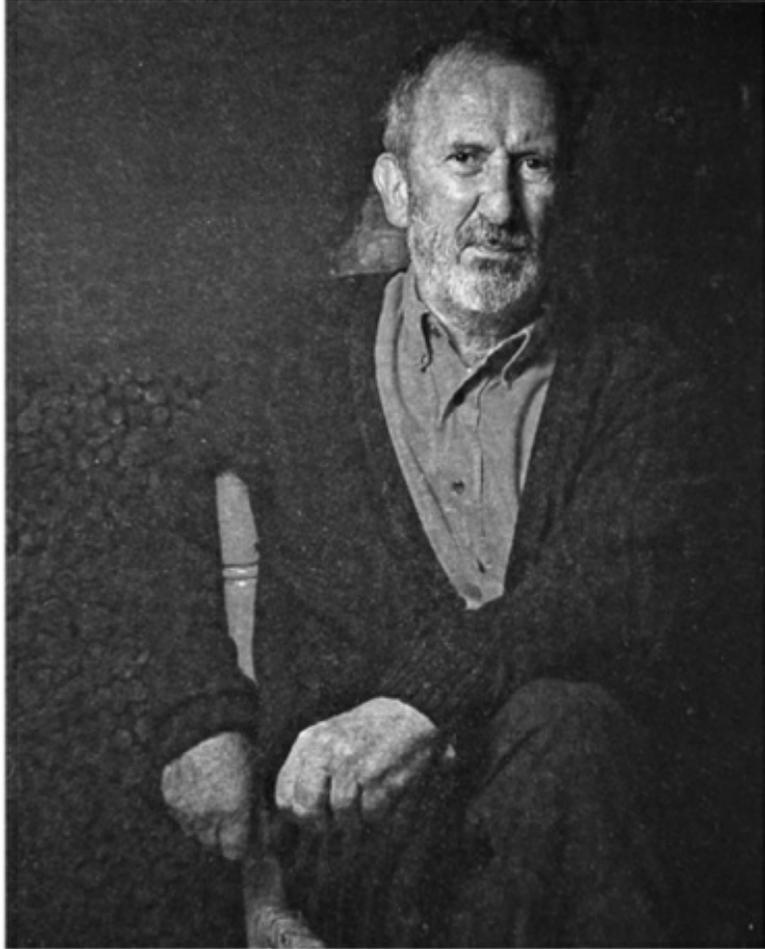
Que su gran amigo verbalizara así su opinión probablemente sí que fue lo más importante que le ocurrió a mi madre con aquella exposición, o al menos lo más memorable. Haber colaborado en proyectos, haber compartido mil exposiciones, haber vivido tantas experiencias juntos, tantas sobremesas a solas mientras mi padre se echaba la siesta, no la libraba de sentirse insegura con él en lo que se refería a su propia pintura. Ella no tenía la mano que tenían otros compañeros realistas, y temía que esto fuera visto por ellos como «torpeza», como un lastre técnico insalvable, un sencillo «quiero y no puedo». Las palabras de Antonio la ayudaron a ahuyentar ese fantasma, al menos durante un tiempo, porque el fantasma, tarde o temprano, siempre reaparecía.

Sin ir más lejos, en la rueda de prensa de la exposición mi madre dijo que algunos cuadros no le gustaban, habló de la torpeza e ingenuidad de sus primeras obras y dijo que llevaba toda la vida pintando los mismos temas porque no era capaz de hacer otra cosa. Sin embargo, en la inauguración, ante las palabras del alcalde, las condecoraciones y los elogios, me sorprendió ver la naturalidad casi infantil con que vivía todo. Igual que no disimulaba los defectos de su pintura, tampoco disimulaba que aquellos agasajos por parte de

la ciudad de Madrid le parecían de lo más merecidos, con todo lo que ella había pintado, amado y defendido sus calles y fachadas. Es más, reconocía abiertamente que la Medalla al Mérito Artístico que le habían entregado estaba muy bien, pero que ella lo que realmente quería era que la hicieran hija adoptiva de la ciudad.

Apenas tengo otros recuerdos de la inauguración y el hecho es que toda ella la inserto en el tono crepuscular que tiene mi memoria de esa época, porque era evidente que los tiempos de esplendor habían quedado atrás, y que aquel que debería vivirse como el acontecimiento más importante de la carrera de mi madre se vivió como un trámite menor de escasa fuerza consoladora.

Mi padre murió en mayo de 1998. En el último año y medio de su vida había decidido dejarse barba, dando lugar a una imagen que al menos nosotros no habíamos visto nunca. Se transformó en una persona diferente. De nuevo el recuerdo entremezcla los momentos y tiñe unos con el cariz de otros. Fueron cambios que se sucedieron en tan poco tiempo que para nosotros es muy difícil desvincular su imagen con barba de su enfermedad y su muerte. En todo caso, la barba tuvo ya algo premonitorio, avejentó con sus canas la cara de mi padre, la entristeció y le dio dureza. En cierto modo, fue un primer gesto de distanciamiento del mundo.



Julio de 1997. Retrato de mi padre para la publicación *Comercio Industria*. © J. M. Miranda.

Creo que la actitud de mi padre, en esos meses anteriores a saberse enfermo, tenía ya algo más triste, intenso y meditativo. Hay muchos recuerdos relacionados con esto, aunque quizá no todos ocurrieron exclusivamente entonces, pero mi memoria los lleva ahí. Por ejemplo, la más persistente de sus postreras obsesiones musicales fue la sonata para piano número 21 (D 960), la última sonata que compuso Schubert, en el mismo año de su muerte, ya enfermo. Es una obra bellísima, infinitamente repetitiva en la melodía de su primer movimiento, pero que mi padre (y nosotros desde el piso de abajo) no se cansaba de oír una vez tras otra, sobre todo en la interpretación de Maria João Pires. El clima melancólico y romántico, dulce y arrebatado por momentos, le acompañó en muchas tardes de pintura. También le obsesionaron los cuatro últimos *lieder* de Richard Strauss, como antes lo habían hecho los *Kindertotenlieder* de Mahler o, todavía antes, el *O solitude* de Purcell

cantado por Alfred Deller. Al igual que Schubert, Strauss compuso los *lieder* poco antes de morir. Mi padre comparaba versiones y nos regalaba las que más le gustaban. A la música, como siempre, la acompañaba la literatura: los dos grandes bebederos de su imaginación poética. Su amigo y gran lector Jorge Mara, el galerista uruguayo, le revelaba nuevos nombres y él se adentraba apasionado en ellos. Recuerdo por ejemplo la fascinación con Sebald o con el escritor holandés Harry Mulisch, de cuya novela *El descubrimiento del cielo* habría querido pintar, si hubiera tenido tiempo, algunos de sus inquietantes escenarios, como esa fortaleza con interior pero carente de exterior, un edificio soñado con connotaciones sagradas y situado en el mismo centro del mundo.

En aquella época adquirió la costumbre de caminar en el estudio. Su médico le recomendaba adelgazar y hacer ejercicio físico, y él, que se sentía en su taller mejor que en ningún sitio, pasaba parte de las tardes yendo y viniendo a lo largo de la gran nave. A las músicas que oíamos desde casa, a los golpes de los cuadros en el suelo o los ruidos de las herramientas que trabajaban la madera, ahora había que sumar esa cadencia rítmica de sus pasos sobre nuestras cabezas, el propósito obsesivo de quien intuye un quiebro del destino y se resiste con tesón. No puedo dejar de relacionar aquellos sonidos sordos de ida y vuelta con la insistencia de la melodía de Schubert, mantras recurrentes que ayudan a apaciguar la conciencia.

En la pintura, como prolongación de lo que se había visto en la exposición de Marlborough del 96, mi padre quiso seguir desnudando la madera, buscando la sencillez y el máximo despojamiento, y, en un extraño giro purificador, llegó al extremo de utilizar lejía para limpiar y aclarar algunas de las piezas protagonistas del cuadro.

Aunque no todo siguió esta línea. La deriva imparable de la creación le llevó a investigar nuevas soluciones plásticas con las que enseguida se entusiasmaba. Por ejemplo, en una fotografía del libro *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss que yo le había dejado y que leyó con gran interés, descubrió un gran disco de madera que un indio bororo del Amazonas llevaba sobre la espalda. El disco, un objeto ritual fúnebre, estaba hecho de palos seccionados transversalmente, es decir, infinidad de círculos más pequeños rellenaban un círculo grande de más de un metro de diámetro. La imagen sedujo tanto a mi padre que quiso emular aquella técnica constructiva en algunos cuadros. Le encargó a mi hermano Lucio que consiguiera ramas en el jardín y las cortara

en rodajas, cientos y cientos de rodajas que después él insertaría dentro de inmensas formas geométricas.

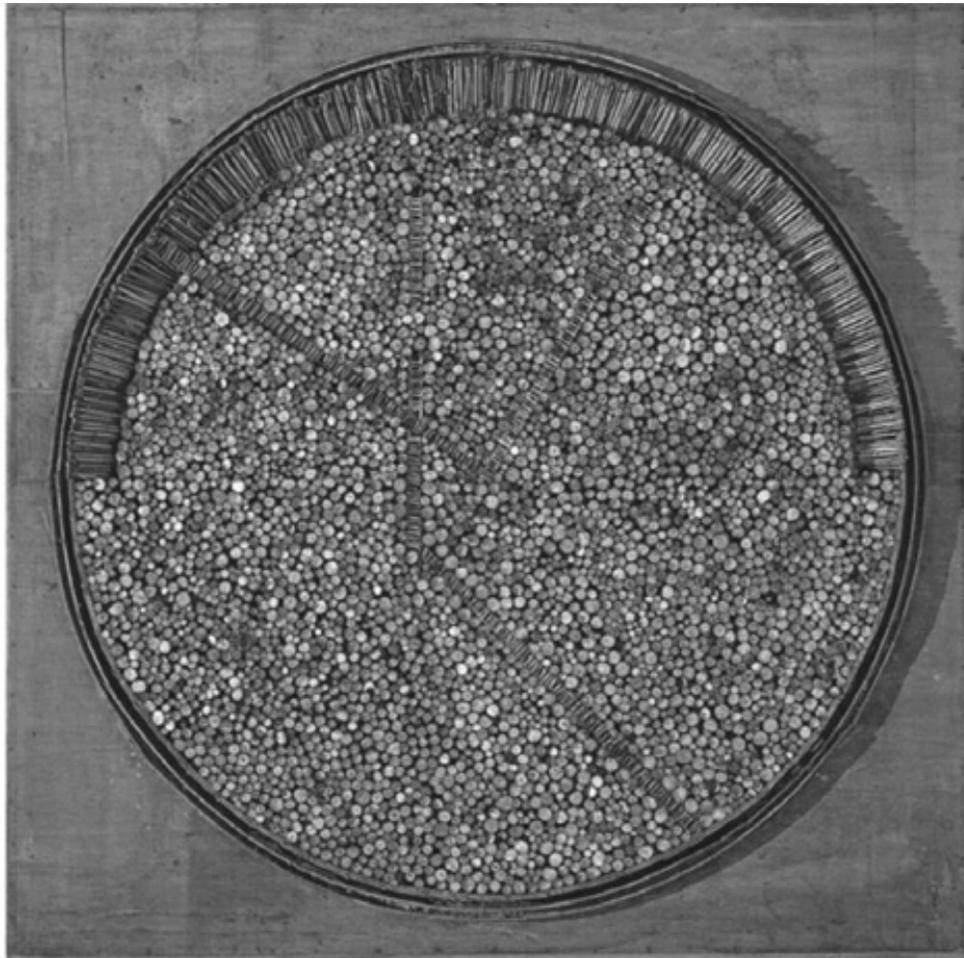
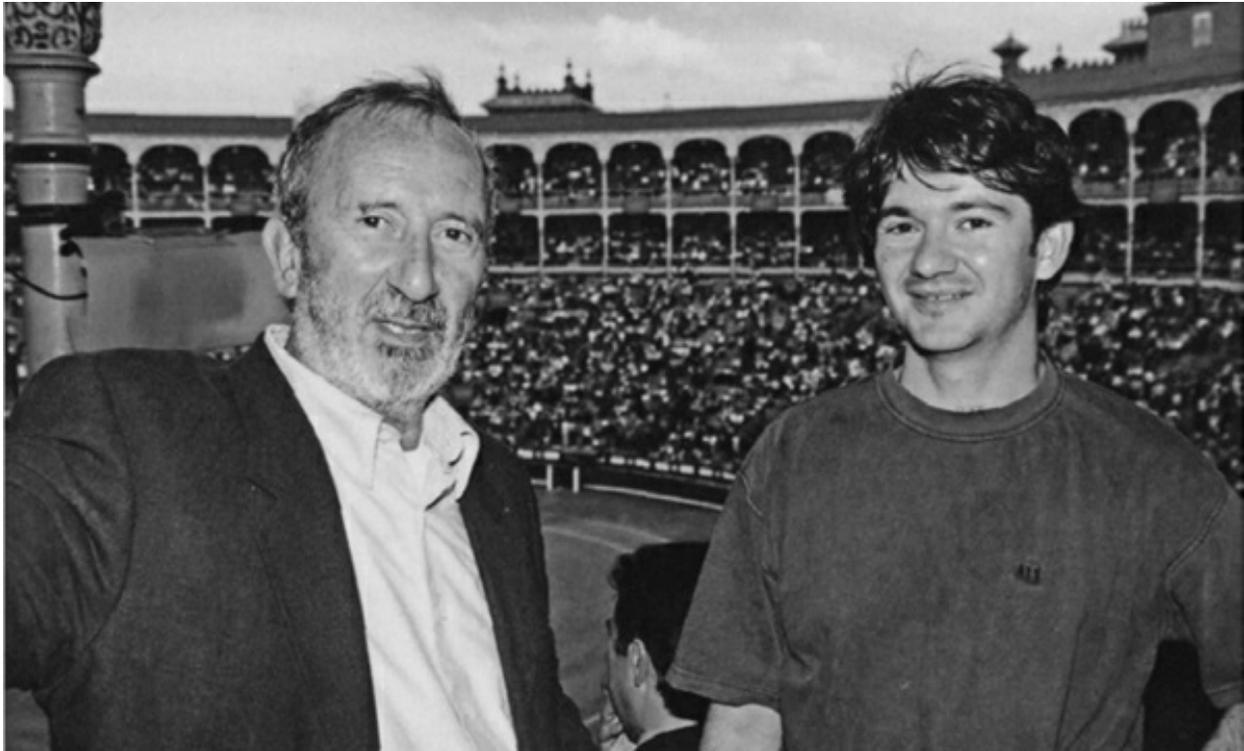


Tabla 11-97, 1997, un cuadro de más de dos metros de cada medida.

A la vez que esto hubo también una polarización hacia el negro o el blanco. De repente, sin previo aviso, mi padre sintió la necesidad de quemar algunos cuadros, de dejar que el fuego ejerciera su acción sobre la madera desnuda y casi la carbonizara, en otro movimiento plástico o psicológico que no me siento capaz de explicar y que no quiero interpretar necesariamente como premonitorio una vez más. A estos cuadros tan negros, negros sin paliativos, los acompañaban otros muy blancos en los que además de la lejía utilizaba pasta de papel para cubrir grandes superficies. Negro, blanco, figuras geométricas básicas, quizá en un proceso menos sereno de lo que su creación requería, mi padre buscó ansiosamente extremos puros, simples, absolutos.

La última foto que tengo con él es de mayo de 1997. Para mí es una foto inclasificable y que transmite bien la verdad de lo que sucedía, que ni él ni yo pintábamos nada en el escenario en el que nos encontrábamos, la plaza de toros de Las Ventas de Madrid. Mi padre había recibido una invitación de Canal Plus para ver en su palco una corrida de San Isidro y yo le acompañé. En cuanto llegamos, una fotógrafa nos pidió que sonriéramos y plasmó el momento. Aquella imagen fue lo mejor que nos quedó de la velada. Aunque entonces no existía el clima de contestación a los toros que hay ahora, mis padres habían perdido hacía ya tiempo la afición que tuvieron de jóvenes, y en ningún momento nos sentimos partícipes de la fiesta. A mí, que iba por primera vez a aquella plaza, la corrida no me dijo nada, y no tanto por la violencia y el maltrato hacia el animal como porque todo me pareció cutre, rancio, falto de grandeza y, a diferencia de lo que esperaba, no tan distinto de las corridas de toros que había visto de pequeño en el pueblo de mi madre. De hecho, mucho más que los toros, los toreros, las banderillas o la muerte, lo que realmente se quedó grabado en mi recuerdo fue la tos de mi padre, esa tos seca y débil que ya llevábamos días oyéndole y que tampoco allí le dio descanso. Apenas habló, lo cual era sorprendente en un evento que se suponía relacionado con el espectáculo y el arte, y ni siquiera lo hizo cuando volvíamos hacia su casa, donde yo tenía aparcado mi coche. Allí entré a saludar a mi madre, que, tras haber visitado su exposición antológica con una amiga, descansaba en su habitación. Mientras le contábamos nuestra experiencia en los toros, mi padre empezó a cambiarse y se puso su ropa de faena. Al parecer todavía estaba dispuesto a aprovechar el rato que le quedaba antes de la hora de cenar.

—Me subo —nos dijo, con una mueca de complicidad. En su cara había más luz y alegría de la que había habido en toda la tarde. Pero según se alejaba por el pasillo volví a oír la misma tos seca que le acompañaba.

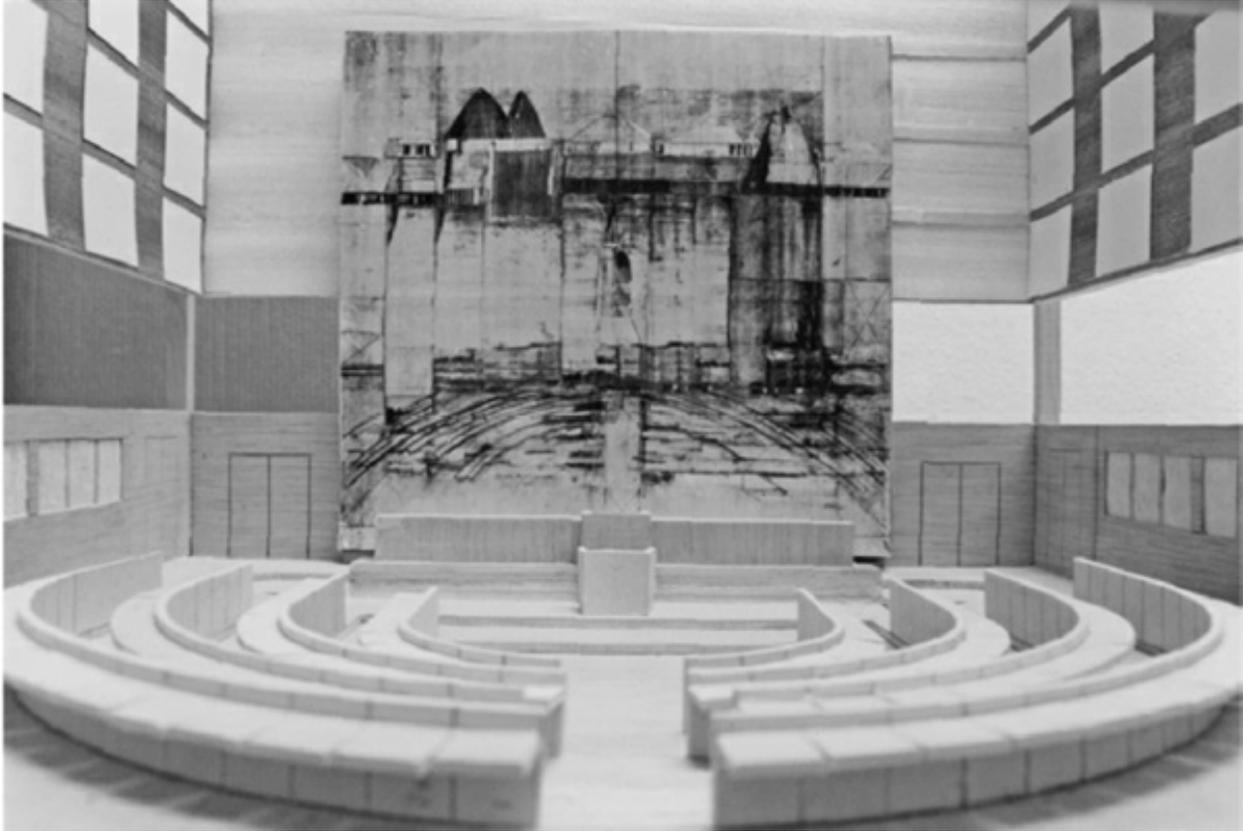


En la plaza de Las Ventas, mayo de 1997.

A lo largo de 1996 mi padre mantuvo conversaciones con la Comunidad de Madrid para la realización de un mural en el nuevo edificio de su cámara parlamentaria, la Asamblea de Madrid, que se estaba construyendo en Vallecas. En otoño visitó el edificio y examinó el lugar donde se suponía que iría el mural: un espacio de nueve por quince metros sobre un muro de hormigón, curvo y exento, situado junto a la entrada del hemiciclo. Empezó a trabajar en una serie de bocetos rectangulares cuya composición tenía en cuenta la forma curva de la superficie final, pero lo cierto es que aunque el proyecto era importante mi padre lo acogió con relativo escepticismo, porque no era un encargo cerrado y porque las informaciones que le llegaban sobre tamaño, dotación económica y fechas todavía eran muy confusas, lo que le hacía desconfiar.

A comienzos de 1997 la Asamblea cambió la localización del encargo. El nuevo lugar elegido fue la pared principal del interior del hemiciclo, detrás de la mesa presidencial y la tribuna de oradores. Era un cambio radical, porque alteraba las dimensiones (veinte por veinte metros) y también el espíritu de la obra, que pasaba de estar en un espacio de tránsito a presidir la cámara

parlamentaria. Cuando mi padre estaba trabajando en los nuevos bocetos le plantearon un último cambio que no afectaba al emplazamiento pero sí a las dimensiones. El mural ya no ocuparía todo el paño de la pared, sino que, adecuándose al ancho de la mesa presidencial, tendría un tamaño de casi doce por doce metros y se situaría sobre un panel separado un metro de la pared. Esa fue la propuesta definitiva, y cuando por fin se cerraron las condiciones económicas y se firmó el contrato mi padre creyó verdaderamente en él. Era un proyecto muy importante, la obra más grande que iba a hacer tras el gigantesco retablo de Aránzazu, y en un edificio público de gran relevancia: de hecho la ubicación del mural, de cara a todos los parlamentarios, los representantes escogidos por el pueblo madrileño, era más que simbólica. Realizó decenas de bocetos con recortes de fotografías de muchos de sus últimos cuadros. Pasaba horas en su estudio dibujando, pensando, acumulando bosquejos, recortes de bosquejos, fotocopias, recortes de fotocopias, *collages* con todos esos recortes, recortes de esos *collages*. Trabajó con iconografías relacionadas con edificios públicos de Madrid o con la plaza Mayor, y sobre todo le dio vueltas a la idea de comunidad, de sociedad, de ese proyecto común que nos damos y que siempre está en marcha, siempre está haciéndose. Decidió profundizar en esa idea, la de ciudad haciéndose, y potenció un cierto carácter de proyecto, de obra en construcción, en todos los bocetos. De hecho, a base de darle vueltas a esta idea, fue cuajando en él un título para el mural: *La ciudad inacabada*. Aunque hasta entonces mi padre nunca le había puesto título a ninguno de sus murales, este parecía gustarle a todo el mundo. En definitiva, la flecha de la voluntad y de la creación estaba lanzada hacia un objetivo de verdad imponente y mi padre no se quería bajar de ahí. La persistente tos seguía presente y por eso mismo el mural se convirtió en algo importantísimo para él, aquello que le haría no parar. En el verano de 1997 llegó a una versión del boceto que dio por buena.



Maqueta de la Asamblea de Madrid con un boceto del mural ya bastante definitivo. Durante la realización del mural hubo algunas transformaciones más, sobre todo en la parte inferior.

Después del verano mi padre empezó a visitar médicos y a hacerse pruebas: la tos, esa tos seca tan distinta a la tos profunda que le acompañó toda la vida, no solo persistía sino que parecía agravarse. A pesar de todo, antes de los test definitivos, mis padres decidieron marcharse a Mojácar con las familias de Nicolás y Diego. Era una manera de desconectar, de coger fuerzas y de cambiar de aires, algo que les vendría muy bien a los dos. Pero una mañana a mi padre se le ocurrió bajar andando desde el pueblo hasta la playa. Él seguía empeñado en hacer ejercicio, en poner de su parte todo lo que pudiera para frenar lo que sospechaba. Aunque era el mes de octubre, hacía mucho calor y el sol de mediodía pegaba con fuerza. Mi padre se sintió fatal y llegó al centro comercial donde había quedado con mis hermanos al borde del desmayo. Esa misma tarde decidieron que él se volvería a Madrid, mientras que mis hermanos se quedarían en Mojácar arropando y entreteniendo a mi madre, a la

que preferían mantener al margen. Mi padre fue el primero que apostó por endulzarle a mi madre la realidad siempre que fuera posible y por vivir con mayor tranquilidad aquellos días en Madrid, aunque eso significara estar solo en casa en momentos difíciles. En todo caso, mis hermanos me informaron de la situación para que me ocupara de mi padre en cuanto llegara a Madrid y le acompañara a hacerse las pruebas.

Nunca olvidaré la que se hizo en la Clínica San Camilo, una broncoscopia, por el aire dramático, y a la vez literario, que la envolvió. Yo conducía el coche, y un poco antes de llegar vi un sitio para aparcar.

—¿No vas a mirar en la puerta? —dijo mi padre.

—Claro —dije yo, y sonreí. Creí que, como siempre, ambicionaba el mejor sitio posible, pero cuando llegamos a la puerta y me dijo que él se quedaba allí, que me esperaba en el hall, entendí que no quería o no podía dar ni un paso más de los necesarios.

Terminada la prueba, mi padre salió con un enfermero que me entregó un sobre con un informe y un frasquito. Me dijo que aquello era la muestra y que tenía que llevarla al laboratorio de anatomía patológica del Ruber, otro hospital que estaba a una manzana de distancia en la misma calle Juan Bravo. Por un momento dudé. Miré al chico y también a mi padre.

—Yo te espero aquí sentado —dijo mi padre.

—¿Lo tengo que llevar yo entonces? —confirmé con el chico.

—Sí, entregas allí las dos cosas, la muestra y el sobre.

Caminando por la calle Juan Bravo rumbo al otro hospital tuve una de las sensaciones más raras de mi vida. En aquel frasco que llevaba en la mano había extractos de pulmón de mi padre a los que iban a hacer la biopsia, y yo tenía que obedecer lo que me habían dicho. ¿Era aquello cierto? ¿Era un sueño? Más allá de lo escasamente profesional que resultaba el procedimiento, mi pensamiento seguía disparándose en mil direcciones. ¿Podía hacer aquel trámite crucial cualquier individuo, o tenía necesariamente que ser un hijo, en una suerte de extraño ritual de paso lleno de significado y de resonancias? ¿Era mi padre cómplice de aquello? ¿Lo eran incluso mis hermanos? El frasco me incomodaba cada vez más en la mano; sin embargo, sentía al mismo tiempo que toda mi vida había sido una preparación para aquel momento. Por suerte mis pasos sí que fueron obedientes y, aunque temblorosos, me llevaron hasta la puerta y el ascensor del Hospital Ruber. ¿Y si no hacía caso? ¿Y si tiraba la muestra a una papelera y lo mandábamos todo

a paseo?

Localicé el laboratorio de anatomía patológica, pero estaba cerrado.

—No hay nadie —dijo una voz. Me giré y vi a un chico sentado en la sala de espera. Tenía más o menos mi edad, vestía de manera parecida a la mía y sujetaba sobre el regazo un sobre y un frasco—. La enfermera me ha dicho que tardarán un cuarto de hora.

—Ah —dije, y me senté enfrente de él—. ¿Vienes del San Camilo?

—Sí —dijo, pero no hizo ningún gesto de complicidad.

Un poco después volví a dirigirme a él:

—No sé si ir a avisar a mi padre, está esperando allí.

Realmente lo dudaba, porque me preocupaba que él no entendiera nada de mi retraso y pensara que algo no se estaba haciendo bien, pero decidí que no tenía sentido ir otra vez con el frasco de acá para allá y de allá para acá solo para informar de que había que esperar un poco más.

—Mi madre también está esperando —me tranquilizó el chico.

—Ya.

Poco después abrieron el laboratorio. Cuando entregué el frasco y el sobre al analista, mis pensamientos más paranoicos habían quedado ya atrás y por tanto acepté con resignación esa frialdad habitual de los trámites hospitalarios. Sin embargo, todavía una parte de mí se extrañó de que al poner el frasco sobre el mostrador nadie me felicitara por mi labor, por haber superado la prueba que se me había planteado.

El otro chico, que había hecho la entrega antes que yo, tuvo la amabilidad de esperarme, lo que al mismo tiempo creaba una situación incómoda, porque sin conocernos de nada teníamos que regresar juntos. Hablamos de generalidades relacionadas con la medicina y con la enfermedad.

Mi padre seguía en la sala de espera del San Camilo, con las piernas cruzadas y la mirada perdida. Le conté lo de la demora, y cuando nos dispusimos a irnos vi que el chico, que había entrado conmigo, ya no estaba por allí. Me dio rabia, porque me hubiera gustado despedirme de él y, también, haber visto a su madre. Pero cuando salimos al pasillo, llegó desde otra sala agarrado del brazo de ella. Era una mujer mayor que mi padre, aunque con un aspecto más saludable y risueño. Los dos me dijeron adiós con una sonrisa.

—Suerte —añadieron.

—Ah, gracias —dije, pero ni siquiera les respondí «igualmente».

Ya a solas con mi padre quise interesarle en mi historia.
—Ha sido todo muy surrealista —dije. Él no debió de oírme.

El día que tocaba ir con todos los resultados a ver al médico de cabecera mi madre y mis hermanos todavía no habían regresado de Mojácar, así que se suponía que también en esa ocasión yo acompañaría a mi padre. Sin embargo, me llamó por teléfono para decirme que no me preocupara, que ya le iba a acompañar Antonio (López) y que era mejor así. Le dije que estuviera tranquilo, que seguro que no era nada. Traté de comportarme como un padre con un hijo, pero no lo hice bien, porque yo no era capaz de invertir nuestros papeles de esa manera. Estuvo serio y apagado y noté que no quería que siguiera haciendo esfuerzos para animarle. Estoy convencido de que ya había mirado los informes médicos y los había sabido interpretar, porque era lo que había hecho toda la vida tanto con los suyos como con los nuestros.

Tenía un cáncer de pulmón. Fumó desde su juventud, pero lo había dejado diez años atrás, así que el especialista atribuyó más las causas a las emanaciones de los polvos y productos químicos que usaba en el estudio, como el ácido nítrico, que no solo empleaba para el grabado sino también como elemento blanqueador de mayor potencia todavía que la lejía. Si la pintura había sido indisociable de la vida de mi padre, tenía lógica que siguiera rezumando en la enfermedad y la muerte.

Fue una revelación dura para él, pero creo que en poco tiempo consiguió adaptarse y agarrarse al hilo de esperanza que pudiera haber, y también a su trabajo. Al menos eso fue lo que nos enseñó a nosotros, llevando siempre su enfermedad con gran dignidad.



Delante de una cubeta de ácido nítrico, en los años ochenta.

En cuanto a mi madre, mis recuerdos de ella durante la enfermedad de mi padre son, de nuevo, muy escasos. Lo cierto es que llevamos los hijos el peso de todo, porque su fragilidad psicológica era tal que requería siempre un tratamiento especial al margen de la realidad. En principio mi padre no quiso contarle la verdad, y ella, que evidentemente intuía mucho más de lo que quería reconocer, prefería no preguntar demasiado. Un día, mi hermano Nicolás decidió que no podíamos seguir ocultándole todo y, de manera bastante dulcificada, le explicó lo que había. Es difícil saber hasta qué punto mi madre asimiló el mensaje del todo, si era posible para ella mirar de frente a la muerte y a la enfermedad. Lo que es seguro es que entre ellos, entre mi padre y mi madre, aquel cáncer fue como un inmenso tabú que los alejó. De hecho, un acontecimiento que ocurrió poco después colocó a mi madre en un lugar todavía más apartado de la realidad. Sufrió una caída en la entrada de casa y se rompió la cadera. Ahora ella era también otra paciente, a la que hubimos de instalar en la antigua habitación de mi hermano Diego, para mayor

comodidad de todos. Mis padres solo tenían sesenta y siete años, pero esa era la situación en casa y a los hijos nos había llegado el momento de cuidarlos, de atenderlos y, también, de desdoblarnos.

Durante los primeros meses de la enfermedad, mi padre pasaba largas tardes sentado en su sillón de orejas en el dormitorio. Agradecía mucho la compañía, seguramente más de lo que la había agradecido en toda su vida. Mi madre pasaba tiempo allí, pero está claro que ante ciertos temas él podía sincerarse mejor con nosotros. Hubo una tarde, muy al principio, en que me dijo una serie de cosas. Tenía delante su jarra de té verde. Un médico amigo le había comentado que este té tenía propiedades anticancerígenas y él se agarró a ello obedientemente.

—Siempre me ha obsesionado la muerte —dijo, y se rellenó la taza de cristal con la jarra—. Nunca esperé vivir tantos años. De niño y de joven estaba convencido de que moriría a la edad en que había muerto mi madre, a los cuarenta y cuatro.

—¿En serio?

—Cuando ella murió yo solo tenía cinco años. Para mí, cuarenta y cuatro años eran muchos. Esa cifra se convirtió en mi horizonte, te puede parecer absurdo, pero tenía ese convencimiento. Al sentimiento le da igual lo que es absurdo y lo que no. Desde los cinco años siempre sentí la muerte acompañándome.

Se llevó la taza a los labios, levemente, pero el té todavía estaba muy caliente. Permanecí en silencio. Sentado en el sillón opuesto al suyo, supe desde el primer momento que aquella tarde estaba destinada a que él hablara y yo escuchara. Pero me daba miedo que siguiera haciendo revelaciones de ese tipo. No me gustaba que hubiera tenido siempre esa premonición sobre su muerte. Era un pensamiento fatalista, negativo, empequeñecedor, y eso no se correspondía con lo que yo conocía de él. Sabía que mi padre tenía preocupación por la muerte (quién no la tiene) y que incluso sus misterios le acuciaban más que a la mayoría. Aunque raras veces hablara de ello, aunque los miedos los guardara para la noche y el sudor frío en la almohada, sabíamos que los tenía. Padecía por culpa de su imaginación portentosa para alumbrar fantasmas, lo que se demostraba en su pintura, toda ella atravesada por la presencia del misterio. También sabíamos que las muertes en años anteriores de grandes amigos como Eusebio Sempere, Salvador Victoria o Manuel Rivera le habían afectado mucho y, en cierta manera, le habían ido

«allanando el camino». Pero eso no significaba que fuera, o hubiera sido, una persona obsesionada con la muerte, hasta el punto de convencerse de que el destino le tenía asignada una fecha. Desde mi visión, su vertiente vitalista prevalecía sobre cualquier otra posible, porque más todavía que los misterios de la muerte le fascinaban los misterios de la vida, de la naturaleza, de los animales, de esas personas a las que amaba tanto que se veía obligado a disimular, siempre por pudor.

Pero quizá era todo más sencillo y yo no debía interpretar muy literalmente sus palabras. Quizá al trasladarme aquella inquietud juvenil mi padre solo quería decirme y decirse a sí mismo que no le importaba morir, que en realidad la vida a partir de los cuarenta y cuatro años había sido un regalo para él. Lo más cómodo para los dos era creerlo.

Con la cabeza apoyada en el ángulo del sillón, la mirada profunda y su templanza habitual, siguió hablando.

—No me importa estar enfermo mientras me dejen pintar. Necesito que me dejen seguir yendo al estudio.

—Claro, vas a seguir yendo —dije, pero estaba empezando a emocionarme. Con un trémolo en la voz mayor del que me hubiera gustado, añadí—: En cuanto hagas el tratamiento, mejorarás.

—En mi vida siempre ha estado ahí. Pasara lo que pasara, sabía que me quedaba el estudio.

Asentí, y sutilmente llevé mi mirada hacia arriba, hacia el lugar que ocupaba el estudio, esa gran nave que gravitaba sobre nuestras cabezas, desocupada por unos días, a la espera, el escondite necesario para tener una buena vida del que hablaba Kierkegaard.

—Necesito diez años más como pintor. Tengo la impresión de que todavía no he pintado mis *Meninas*. Sé que las puedo pintar, pero espero no morir antes.

Miré por la ventana. No podía sostener la mirada en los ojos de mi padre, los míos se estaban llenando de lágrimas, la presunción de la muerte tan cercana que había en sus palabras me derrumbaba. Ví que el jardinero recorría la pradera, ya vestido para marcharse a su casa. La luz comenzaba a declinar. En el granado quedaban todavía algunos frutos abiertos y devorados en su interior por los mirlos. Noté que mi padre, ahora sí, conseguía beber un trago de té y volví a mirarle. El té me devolvía el optimismo. Era curiosa aquella doblez: mi padre hablaba de la muerte y tomaba té verde. En toda su

enfermedad tuvo la misma escisión: una parte de él entreveía con clarividencia la muerte cercana; otra parte de él, no menos clarividente, envolvía, cuidaba y alimentaba un núcleo de esperanza que le permitía seguir creyendo en el futuro.

—Es muy amargo, pero llega a gustarte —dijo, y sonrió ligeramente. Yo también sonreí.

Aquella sonrisa, la de los dos, era una manera de lanzar la pelota hacia delante, de seguir. Quise ilusionarme y pensé que, en efecto, si seguía tomando tanto té verde acaso llegaría a pintar sus *Meninas*.

Nunca diría que el mural de la Asamblea de Madrid ocupó ese rol de las *Meninas* en la obra de mi padre, por la sencilla razón de que en su trayectoria no puede hacerse una separación tan clara entre una obra y las demás. De hecho, pienso que hay pocos artistas en los que realmente una pieza destaque de esa manera; ni siquiera en el propio Velázquez es del todo cierto. Sin embargo, sí estoy seguro de que en ese mural mi padre dio lo mejor de sí. Ya lo había hecho antes en otras ocasiones, pero aquí se notó más. La ejecución material comenzó en diciembre de 1997, aunque en los meses anteriores, a pesar de los rigores y las dificultades surgidas en el tratamiento de su enfermedad, planificó todo cuidadosamente, sin poder quitarse nunca la obra de la cabeza. Su larga experiencia en la realización de murales le ayudó mucho. Quizá el preparativo más determinante fue la configuración del equipo de trabajo. Recurrió a un grupo de artistas jóvenes en los que confiaba y que en su mayoría ya habían colaborado con él. Otro aspecto que le preocupó desde el principio fue la perdurabilidad material de la obra y la seguridad de su instalación, por lo cual trabajó de la mano del equipo técnico de la constructora que estaba haciendo el edificio para garantizar la fiabilidad del sistema de anclaje. Tuvo tiempo para pensar estas cosas en su sillón de orejas. En aquel mural todo estuvo escrito, organizado y más que previsto.



El equipo: Álvaro Negro, Alfonso Sicilia, mi padre, José Chacón, Manuel Robledo y Montserrat Gómez-Osuna.

El mural se trabajaría por piezas en el estudio, muchas de ellas rectangulares o cuadradas, pero otras triangulares, curvas e irregulares, como las de esa especie de cúpulas que había en el boceto original. Se encargó a un taller de carpintería la realización de los cuarenta y cuatro bastidores de contrachapado con las formas y medidas exactas. Cuando los llevaron a casa, el garaje, que había de ser el almacén de material, para no saturar el estudio, quedó prácticamente lleno. El hueco se completó con los sacos de serrín, los bidones de cola, las cajas de clavos, puntas y tornillos, y los dos mil metros lineales de tablas y contrachapados de diversas maderas, como el fresno, el cedro, el okumen o el limoncillo. Una tarde fui a ver a mi padre y nada más entrar en su dormitorio me dijo:

—¿Has visto el garaje?

—No —respondí.

Mi padre se levantó del sillón de orejas, y no sin esfuerzo se puso un abrigo encima del grueso albornoz y me acompañó hasta el exterior. Apretó en el muro el botón de apertura del portón y apareció ante mí la materia primigenia, un conjunto densísimo y ordenado de material que, a mí al menos, lo único que

hacía era asustarme. Me parecía un trabajo tan difícil como descomunal convertir aquello en arte, una obra de arte de doce metros por doce.

—¿Qué te parece?

—Bestial, pero lo importante es lo que te parece a ti.

—Bestial también —dijo, y soltó una de esas carcajadas fatigadas y silenciosas propias de su enfermedad.

Me acerqué un poco y pasé una mano por alguno de los bastidores y de los haces de madera. Me sorprendió que mi padre no hiciera lo mismo. Era una de sus maneras principales de dialogar con el mundo, tocarlo, pasar los dedos por encima de una superficie para sentir su textura, y más cuando esa materia iba a ser incorporada a su obra. ¿Por qué no lo hacía? ¿Tenía miedo? ¿Veía tan desproporcionada la relación de fuerzas que, en una especie de superstición, prefería reservarse hasta el día en que todo empezara definitivamente?

No, seguramente no fuera nada de eso. Seguramente tenía miedo de coger frío y no quería estar más tiempo en el exterior.

—¿Vamos? —dijo, y apretó el botón de la puerta.

Los tableros y contrachapados no duraron mucho en el garaje, porque mi padre quiso que estuvieran expuestos el mayor tiempo posible al aire libre para que surgieran tonalidades y texturas derivadas de la acción del sol y de la lluvia. Se repartió el material entre el «pudridero», que era cómo llamábamos a la terraza de su estudio, y la franja de jardín que había junto a la escalera de acceso. También se llevaron algunos contrachapados al campo de fútbol y se enterraron bajo la arena. Como no había mucho tiempo para que la naturaleza actuara, se regaron regularmente con la manguera, a fin de acelerar la aparición de esos mohos que tanto gustaban a mi padre. La idea, siempre, era aumentar el espíritu natural de la obra, conseguir en lo posible que la madera perdiera esa crudeza y homogeneidad de carpintería.



Mi padre da indicaciones a Alfonso Sicilia sobre la colocación de los contrachapados al aire libre.

Cuando por fin hubo que empezar de verdad en diciembre, mi padre no estaba, ni mucho menos, rebosante de fuerzas. Pero se juntó con el equipo en el estudio y marcó las directrices de lo que sería el método de trabajo. Lo primero fue dibujar a escala sobre cada bastidor las líneas y formas

fundamentales y después superponer las diferentes maderas, las que darían consistencia y relieve a la mayoría de las piezas. Esto segundo, revestir cada pieza con maderas muchas veces curvadas por la humedad, no resultó sencillo. El ritmo de trabajo fue muy duro desde el principio. En pocos días los ayudantes tenían callos en las manos y dolor de espalda por trabajar en el suelo. Hasta que no la terminaban, cada pieza se convertía en una auténtica obsesión para ellos.

Mi padre comprobó pronto (todos sabíamos que iba a ser así, menos él) que no podría estar todo el tiempo en el estudio. Normalmente aparecía por allí a media mañana. Cuando lo hacía, les pedía a los colaboradores que dejaran su trabajo y charlaba un rato con ellos, pero no del mural, sino de cualquier otra cosa, preferiblemente literatura, música, cine... Tras la charla, le enseñaban los avances del día y todos, también él, se incorporaban al trabajo.





Antes de aplicar color en aquellas zonas donde estaba previsto, mi padre apuró todo el tiempo posible sin él. Quería sacar el máximo partido al tratamiento directo del material, del cepillado, del lijado, del encolado, de la inclusión de tacos y cuñas. Aquel trabajo de carpintería adquirió gran importancia, porque era una ley en la pintura de mi padre que esos aspectos funcionales desempeñaran un papel plástico fundamental en el resultado final.



Por fin se fueron haciendo diversas pruebas de color, aunque la mayoría de ellas dejaban a mi padre descontento. En general se acabó optando por aplicar veladuras muy sutiles que permitían seguir viendo la veta y el tratamiento de la madera. En otras piezas se apostó por un color más intenso que iba incorporado a colas puras que se dejaban resbalar sobre tableros inclinados. Esto añadía incertidumbre, porque solo tras varios días de secado se

apreciaba el color real. Las piezas centrales de tono amarillo y salmón se hicieron de esa manera.

Aunque no siempre estuviera en el estudio, mi padre vivía obsesionado con el mural. Se le informaba al momento de cada dificultad o cada avance y tenía a mano, sobre la mesa camilla de su dormitorio, fotografías de todos los bocetos y de las piezas en que se estaba trabajando. Para él debía de ser muy frustrante no poder subir al estudio más, pero cuando le visitabas en su habitación lo único que apreciabas era su ilusión por las últimas soluciones que se le habían ocurrido. Los sábados y domingos, días en que el trabajo estaba parado, se le veía particularmente inquieto dándole vueltas a las fotografías y a los dibujos que hacía. Los miembros del equipo temían la llegada de los lunes, porque sabían que mi padre iba a aparecer con una retahíla de ocurrencias inesperadas que a la larga eran muy fértiles, pero que siempre echaban por tierra ciertos avances de días anteriores. Un viernes, completamente agotados, a modo de broma, le escondieron todos los bocetos y fotografías y se marcharon más tranquilos. Fue inútil: al lunes siguiente mi padre llegó con la misma cantidad de modificaciones y experimentos. Tenía tantas fotocopias y variantes de bocetos por todas partes (y el mural tan claro en su cabeza) que esconderle unos pocos no servía de nada.

Entretanto la enfermedad seguía su curso imparable, agravada por los efectos que el tratamiento producía en el resto de su cuerpo. Por las tardes la posibilidad de subir al estudio se reveló cada vez más inviable y mi padre se instalaba en su sillón de orejas, arropado por sus mantas (el frío fue un terrible compañero de la enfermedad), su jarra de té verde, su pequeño equipo estereofónico y nuestra compañía. Entrabas a verle y lo encontrabas escuchando a Richard Strauss, la ópera *La mujer sin sombra*, que se convirtió en la banda sonora del final de su vida.

—Mira, escucha un rato —te decía cuando te sentabas—. Ten paciencia, si entras ya no puedes salir.

Era una música oscura e intensa, pero difícil para una primera audición.

—¡Cómo es! —decía al rato, abriendo la mano en la dirección del equipo de música.

Yo asentía.

—¡Cómo es! —repetía él—. Aquí está todo, todo. Me tiene obsesionado.

Y sí, un poco después yo lograba captar algo del misterio y dramatismo de aquella música, que era el misterio y dramatismo que envolvía a la protagonista, la Emperatriz, una mujer a la que le faltaba la sombra para ser del todo humana.

Luego, en algún momento, mi padre apagaba el equipo.

—¿Y esas fotos? —le pregunté una tarde.

—Ah —dijo, y me pasó el taco que tenía en la mesa camilla.

Eran imágenes muy caseras de algunas de las ventanas de nuestra casa, principalmente de aquellas que mi padre tenía más cerca de su dormitorio. Siempre se veía el marco metálico de la ventana pero también el exterior, excepto en las variantes nocturnas, en las que eran los brillos del cristal los que se llevaban el protagonismo. Casi todas estaban recortadas con tijeras para centrar la imagen exclusivamente en la ventana.

—¿Y esto? —pregunté, bastante perplejo.

—No me digas que no hay algo mágico en la idea de ventana. Quiero seguir haciendo fotos, con distintos ángulos, en diferentes momentos del día.

—Pareces un preso.

—Bueno, soy un preso, todos somos presos, ¿no?

—Ya.

Mi padre nunca pudo dejar de *ver*, de mirar el mundo con un enfoque estético e interrogador. Con la enfermedad pasó muchas horas encerrado a la fuerza en casa, y era lógico que las ventanas le sedujeran tanto. Después de todo, él no había hecho otra cosa en su vida que alumbrar imágenes, y aquellos encuadres hacia el exterior eran un estupendo material para su imaginario pictórico. Además, había unas connotaciones psicológicas indudables en quien vivía un trance como el suyo, pues la idea de tránsito estaba ahí, un umbral entre el interior y el exterior, un mundo cerrado y un mundo abierto, a veces visto como luminoso, a veces insinuado en la oscuridad, a veces ni siquiera accesible.

Sin embargo, hay otra verdad paralela, y es que su acumulación de fotos con el mismo tema fue tal que todos vimos en ello algo delirante y, también, preocupante.



Una muestra de las muchas fotos que hizo mi padre a las ventanas de casa.

Le devolví el taco de fotos y permanecimos un rato en silencio.

—¿Sabes qué es lo que realmente me hace sentir bien?

Levanté la mirada.

—Esto, estar con vosotros. Cuando te pones enfermo entiendes lo que importa de verdad.

No pude responder nada, evidentemente, ni falta que hacía. Mi padre me habló entonces de su ilusión por el proyecto que tenía con su gran amigo Cristóbal Halffter, una ópera sobre don Quijote en la que él se encargaría de la escenografía. Pero alguien le había comentado que Cristóbal también tenía un cáncer.

—¿Qué está pasando? —dijo—. Primero lo de Saura, luego lo mío y ahora lo de Cristóbal. Es demasiado.

Y un poco después añadió:

—Me importa más lo suyo que lo mío. Espero que todo vaya bien.

Por suerte, lo de Halffter fue efectivamente bien. Pero lo de mi padre no. Sin embargo, tras el primer plan de tratamiento, las pruebas médicas revelaron que sus pulmones estaban limpios. Esta tregua le ilusionó enormemente, y a nosotros también. Cuando llegamos a casa después del médico, fue él mismo quien quiso entrar a la habitación donde mi madre, con la cadera rota, estaba postrada en cama y le contó la buena nueva.

—¿De verdad? —decía mi madre, y cuando mi padre ya se fue hacia su habitación, nos preguntó a nosotros—: ¿Es completamente verdad eso?

—Que sí, que sí, está muy bien, se podría decir que ahora está curado —creo que articular estas palabras en voz alta fue una manera de intentar

convencernos también a nosotros mismos.

—Ay, decidme que no me estáis engañando, decidme que no me estáis engañando.

En el piso de arriba, la maquinaria del mural seguía a pleno ritmo. Aun sin estar terminadas del todo, las piezas se iban presentando unas junto a otras y se iban tomando algunas decisiones. La primera fue sustituir las tres *cúpulas* que había en la parte de arriba por piezas triangulares que evocaban tejados y que daban un aire más geométrico, equilibrado y urbano al *skyline* del mural.



Versión ya modificada de la zona de *tejedors*.

La pequeña figura central, que era como una prolongación de la tribuna de oradores y del puesto de presidencia de la cámara, también fue transformada. A mi padre no le convenció la que se realizó siguiendo el boceto y apostó por una menos afilada, más simétrica y sencilla, algo importante para un elemento que sugería una suerte de enlace entre el pueblo y sus representantes.



Alfonso Sicilia trabaja en la primera versión de la figura central, que luego se modificó. Al fondo, mi padre pinta en otra pieza.

Mi padre había previsto, en alguna fase intermedia del mural, presentarlo en el campo de fútbol. Eso significaba bajar las cuarenta y cuatro piezas, atravesar todo el jardín con ellas y ensamblarlas sobre la tierra. La idea era observarlo desde una terraza que había junto a la piscina y que quedaba unos tres metros por encima. Llegado el momento, abandonó la idea. Consideró que era muy poco lo que iba a aportar aquel grandísimo esfuerzo. Después de todo, utilizando el suelo y la pared más larga del estudio se podía presentar gran parte del conjunto y estudiar cada zona y cada transición con mucha más calma.

El avance del mural en el piso de arriba tenía una correlación macabra con el avance de la enfermedad en el piso de abajo, pues la mejora de los pulmones tras el primer tratamiento fue solo un espejismo. Mi padre luchaba para que su estado no condicionara ni frenara los trabajos y sobre todo para que no contaminara el clima emprendedor del equipo, aunque inevitablemente lo hizo. Fueron admirables sus esfuerzos para llegar hasta el estudio cada mañana, con su abrigo viejo y su sombrero. En la fase final, en cualquier caso,

no siempre pudo hacerlo. Pero había mañanas, cuando ya nadie en el equipo contaba con él, en que llamaba por teléfono desde su dormitorio y pedía refuerzos para ayudarlo a subir. La realización de aquel mural estuvo acompañada de una bomba de tiempo que no fue tanto la fecha de entrega como la enfermedad de su autor. Tenía que colgarse en el edificio de la Asamblea de Madrid en el verano de 1998, pero todos entendieron que era conveniente terminarlo bastante antes, cuando todavía había garantías de que mi padre estaba en condiciones de analizarlo y darlo por bueno. Y así se hizo.

El acabado del mural consistió en un trabajo con el grafito, posteriormente fijado. En la parte superior intervenía de una forma más dibujística. En la zona central, con más color, también desempeñaba un papel importante, y en la inferior, que reproducía un gran alistonado de maderas nobles vistas, su función era la de acentuar el carácter de proyecto, de obra en construcción, que ya de por sí tenía esa zona. Fue un recuerdo bonito para todos el día en que, precisamente en esa fase, Antonio López fue de visita al estudio y, como había hecho antes en otros murales de mi padre, se sumó como uno más a las tareas del día.





Dos momentos de la visita de Antonio López, aplicando grafito en una pieza del mural y en un descanso del trabajo. La imagen de mi padre pensativo, con la madera en la mano, me sigue conmoviendo.

Y así, de manera apagada, se terminó el mural. Día a día el silencio había ido ganando la batalla a los sonidos del estudio, hasta que la ganó del todo. En realidad, nadie había visto el mural entero, solo mi padre en su cabeza, y él sabía que estaba terminado. Lamentablemente, aquello no solo era el final del mural. Era el final de todo. El mural fue el motor que le mantuvo vivo, pero ya no quedaba ni una gota más de fuerza en él. Podía irse tranquilo. Sin embargo, cuando salió del estudio por última vez no tuvo la sensación de haber vencido. Al contrario, tenía la certeza de haber sido derrotado.

4. Será otra cosa

«Sin Lucio seguiré viviendo, pero ya no será mi vida, será otra cosa», dijo mi madre. Tenía razón: fue mucho más que mi padre lo que murió el 24 de mayo de 1998. La gran vida feliz que ellos habían tenido, en la que los hijos fuimos una parte esencial, echó el cierre. Era el fin de una época para todos, el relato familiar ya nunca podría brillar con la misma intensidad.

Mi madre, además, fue incapaz de agarrarse como consuelo al enorme rastro que dejaba la figura de mi padre. Los demás sí mitigamos en parte su desaparición física con ese rastro. Sus cuadros, su estudio, el eco de su muerte y el recuerdo de tantísimas vivencias nos ayudaban a mantener el relato, a no desgarrar nuestras vidas en un antes y un después. Lo comprobamos enseguida: mi padre necesitaría todavía bastante tiempo para morir del todo, seguramente un tiempo superior al de nuestras propias existencias.

Incluso en las horas siguientes a su muerte, la dimensión de personaje público de mi padre solapó nuestras vivencias íntimas. En la misma tarde del día 24 recibimos ya a algunos periodistas. Además empezaron a llegar telegramas, primero uno, enseguida otro, y luego un montón en cascada durante dos o tres días. El timbre de la puerta no nos daba descanso. Hablar con los periodistas, contarles aspectos del trabajo y la vida de Lucio Muñoz, era una terapia estupenda para nosotros, claro, pero nos colocaba en una posición completamente nueva. Mi padre seguía siendo el protagonista, pero ya no era él quien recibía a los periodistas y les contaba las cosas, éramos nosotros, que, a decir verdad, estábamos un poco verdes y manejábamos bastante menos información sobre él de la que se nos requería. No habíamos tenido tiempo ni de asimilar su muerte cuando de pronto nos veíamos en la tesitura de resumir su vida entera frente a completos desconocidos. No hemos dejado de hacerlo, somos los portavoces de un relato que a la fuerza hicimos nuestro.

Al día siguiente, como ocurría siempre después de las exposiciones o reconocimientos de nuestros padres, compramos todos los periódicos para ver

cómo se recogía la noticia. La repercusión de la muerte de mi padre fue grande, tanto como nuestra emoción al leer las páginas que se le dedicaban. Pero el desgarró llegaba al entender que él ya no estaba allí para medir esa repercusión y disfrutarla, o condenarla cuando no fuera de su agrado. En todo caso, la digestión íntima que cada uno de nosotros pudiera tener de la pérdida seguía siendo silenciada o retardada por la resonancia pública que adquirió la noticia. Había de ser así, pero a veces se creaban momentos de extrañeza o desconcierto, como cuando, por ejemplo, vimos en la prensa una foto de todos nosotros en el momento del entierro, una foto difundida por la Agencia Efe que desnudaba nuestra intimidad y que subrayaba una retórica tremendista (por la posición de mi madre en la silla de ruedas en la que la habíamos llevado) que nos incomodaba, o a mí al menos. No, nosotros y nuestro dolor no debíamos ser los protagonistas.

Primero murió la figura pública. Después, silenciosamente, fue muriendo el padre. Pasada la agitación de los primeros días aterrizamos en la realidad de la muerte y de la ausencia. Me viene a la mente un momento de dolor, en el coche, delante de un semáforo. La luz roja me impide avanzar, y empiezo a llorar. Me pasó varias veces. Si me obligaban a detenerme, me obligaban a hacerme cargo de lo que me ocurría. Lo que me ocurría tenía más que ver con el cuerpo que con la mente, era como una gran bola retenida en mi garganta, una suerte de ahogo que crecía hacia dentro y que era imposible de tragar. Alguna forma hay que darle al dolor, y para eso está bien tener cuerpo.

Además del dolor, además de la pena, que apuntaba a muchos sitios al mismo tiempo (mi padre, mi madre y yo mismo), estaba el desconcierto. Habíamos sido tocados por la desgracia, habíamos sido derrotados, la muerte se había llevado al líder del clan antes de tiempo, a los sesenta y ocho años, en un momento de plenitud como artista y como persona. Para mí supuso darme de bruces con una realidad desconocida: mi padre no siempre lo resolvía todo. No había podido resolver ese problema y ya nunca más lo tendríamos para resolver otros que vinieran. Había que asumirlo, el mundo era menos amable, y tocaba dar un paso al frente. Todo proceso de duelo es la creación de un mapa que intenta adaptarse a la nueva realidad, y cada uno de nosotros necesitaría su tiempo para trazarlo. Un mapa que nos asignaba un nuevo lugar en el mundo y nos permitía no perdernos, saber siempre dónde

estábamos.

Uno de los hitos difíciles en aquella reorganización del territorio fue entrar al estudio de mi padre. No podíamos mantener eternamente un área protegida en nuestro mapa, una inmensa tumba faraónica en la que intentar inútilmente detener el tiempo. Fue extraño abrir el portón y atravesar el ancho pasillo de acceso. Sin la referencia de mi padre todo estaba frío y sin vida, era evidente. Subimos algunas persianas que estaban bajadas. Abrimos la cortina del gran ventanal junto a la pared de pintar. El estudio estaba más vacío de lo que era habitual, porque la última obra había sido el mural y ya se lo habían llevado. El propósito de nuestra misión era airearlo todo, ordenarlo, tomar conciencia de lo que mi padre había dejado y deshacernos de lo inservible. Aquel espacio, que estaba adosado a la vivienda de mi madre, seguiría existiendo, pero ya solo como almacén.

Deambulamos un poco por aquí y por allí, tratando de aclimatarnos. Diría que había algo desafiante en nuestros gestos y bromas, pero era casi un mecanismo de defensa, porque en toda actitud desafiante hay siempre un fondo de inseguridad, y la nuestra era grande. Ya no éramos meros invitados en aquel territorio. Ahora estábamos obligados a explorar lugares que nunca se nos habría ocurrido explorar, y también obligados a tomar decisiones. Nos miramos, respiramos hondo y empezamos a trabajar. Barrimos el suelo. Juntamos montañas y montañas de serrín. Apilamos listones y pequeños restos de madera. Amontonamos las infinitas variedades de papel (orientales, de arroz, de seda, cartulinas) que había en la gran mesa de trabajo y las guardamos en carpetas. El hecho de actuar unos junto a otros nos ayudaba a sobrellevar la sensación de que estábamos violando un territorio, pero no había duda de que era eso lo que hacíamos. ¿Quién nos había dado permiso para abrir los cajones, leer las últimas notas que mi padre había escrito en su cuaderno junto al teléfono, ordenar la colección de cedés o meter en cajas los paquetes de pigmentos y las brochas?

Entre las pilas de cuadros que mi padre tenía amontonados encontramos bastantes obras recientes que no conocíamos, precisamente aquellas en las que estaba trabajando antes de empezar el mural. Algunas estaban claramente inacabadas. En ciertos casos solo habían sido empezadas: quizá veías un par de tablas pegadas en un bastidor, pero poco más. Las fuimos separando y presentando en la pared de pintar. Fue un momento muy triste. Eran cuadros crudos, sin desarrollar, pero tenían ya algo muy reconocible de Lucio Muñoz y

sugerían todo lo que podían llegar a ser. Para mí no hubo nada que visualizara de forma más dolorosa lo traicionero de la muerte y lo irreversible de la ausencia. La muerte puede interrumpir muchas cosas, pero cuando lo que se interrumpe es la creación resulta especialmente frustrante, porque derrota lo más contrario a ella, ese proceso por el que algo que no es llega a ser. ¡Con lo fácil que sería para mi padre continuar esas tablas, con lo que disfrutaría, con los maravillosos resultados que podría alcanzar en ellas! En el caso del mural los tiempos habían cuadrado y la muerte parecía haber abrochado con sentido una bonita historia. Pero aquellos embriones de cuadros, cuyo crecimiento y desarrollo se les había negado, desmentían esa lectura.

Otros cuadros ofrecían más dudas: parecían perfectamente terminados, pero no sabíamos si mi padre ya los había dado por buenos. Los que estaban firmados nos quitaban un peso de encima. Pero ¿y los que no estaban firmados ni pintados por detrás? ¿Qué teníamos que hacer con ellos? Después de todo, en el mercado existían numerosas obras de mi padre sin firmar y no pasaba nada. ¿Los guardábamos en una suerte de limbo de cuadros inciertos, los dábamos por buenos y los acreditábamos como obras de Lucio Muñoz, o, ante la duda, los destruíamos? Cuatro hermanos, entrenados desde niños para tener siempre una opinión de los cuadros de su padre, decidieron si las obras eran buenas, si eran definitivas y si merecían ganarse la inmortalidad. No quedó otro remedio.

Hicimos una montaña en el suelo con los cuadros que íbamos a destruir, estábamos decididos, la razón nos decía que debíamos hacerlo, que de nada servía acumular restos que para nosotros eran reliquias pero que en el día de mañana podrían acabar induciendo a confusiones. El corazón, sin embargo, se resistía a destruir nada. Sentimos algo parecido al vaciar la terraza. El pudridero hizo gala de su nombre y nos resultó duro y desagradable entrar en él. Las maderas eran cortantes, todo estaba lleno de humedad, algunas tablas se deshacían con solo cogerlas, otras pesaban tanto que era casi imposible levantarlas. Sin embargo, sabíamos lo que significaba aquel lugar para mi padre, aquello que íbamos a llevar al contenedor era un botín para él, un auténtico semillero que nadie se debería arrogar la potestad de destruir; nadie salvo la muerte, de la que nosotros solo éramos su consecuencia. No había duda, al vaciar la terraza, al destruir los cuadros inacabados, al desmontar el estudio como lugar de creación estábamos terminando de matar a nuestro padre. Las personas mueren cuando mueren los cuerpos, pero también cuando

desaparece aquello que ha dado sentido a su existencia, aquello que las ha hecho ser precisamente algo más que cuerpos.

Fuimos racionales, fuimos implacables, pero al irnos y ver el estudio tan vacío empezamos a sentir ese mismo vacío en nuestro interior, porque el estudio, los estudios de mis padres, había desempeñado un papel determinante en nuestras vidas. Al pensar ahora en ellos los imagino como unas zonas de ensanche de mi existencia, como un ámbito paralelo que me hacía sentirme seguro. Era un privilegio que existiera esa otra dimensión de la realidad en la que tus padres se refugiaban cuando no estaban contigo, y que esa dimensión, estando separada, estuviera cerca, y tú supieras cuál era, y pudieras sentir su influjo, oír sus sonidos o visitarla. El estudio era un lugar mágico, y cuando aquel día llegué a mi casa la debilidad pudo conmigo y deseé que siguiera existiendo siempre, porque sabía que si mi padre no estaba con nosotros inevitablemente tenía que estar allí.



Una de las últimas fotos de mi padre, en la escalera de su estudio. © Álvaro Negro.

El mito familiar tuvo un episodio cumbre con la instalación del mural en la Asamblea de Madrid, que se produjo pocas semanas después de la muerte de mi padre. Tras el embalaje de las piezas en el estudio, fue el equipo de colaboradores, junto con el personal técnico de la constructora, el encargado de fijar los bastidores a la estructura de metal y madera que se había preparado. Las juntas entre las piezas se unieron con masilla, pero no resultó necesario ningún añadido o retoque pictórico. Cuando días después se quitaron los andamios y el mural quedó al descubierto, un escalofrío nos recorrió la piel (fotografía en color n.º 33). Era una obra imponente, perfectamente unitaria y adecuada en tonalidad y espíritu a todos los elementos decorativos y arquitectónicos que la envolvían. Había que reconocer que, tal y como había ocurrido en el santuario de Aránzazu, la obra de mi padre tuvo la suerte de dialogar con una arquitectura muy buena que además había sabido ser generosa con el espacio de exhibición de otra disciplina artística, la pintura. Pero más allá de esto, el mural era un modelo de equilibrio, de sugerencia plástica y de adecuación a sus funciones simbólicas. Sin dejar de ser arte abstracto y contemporáneo, sin dejar de reivindicar esa plasticidad de la madera tan propia de Lucio Muñoz, la obra introducía sutilmente al pueblo en el ágora donde se debatirían los proyectos del futuro Madrid. Era un recordatorio de la obligación de seguir construyendo entre todos «la ciudad inacabada».

La emoción se tornó alegría cuando nos volvimos a casa. Entramos por el recibidor y, tal como hacía mi padre en los días buenos, empezamos a silbar.

Pero la labor más importante que teníamos como hijos en aquel tiempo era estar junto a mi madre, para rehabilitarla e incorporarla de nuevo a la vida. Tras la conmoción y enajenación iniciales, la actitud que ella tuvo fue la de, en cierto modo, negar todo lo relacionado con mi padre. Dijo, y lo cumplió, que nunca más subiría a su estudio. Dijo, y lo cumplió, que nunca más iría a París, ni tampoco a Mojácar. Acudió a las exposiciones que se hicieron sobre él, pero lo hizo con un ligero desentendimiento, como si aquello ya no tuviera que ver con quien había sido su marido, con la persona a la que ella amó y que ya no estaba. No miraba los cuadros, no le interesaba lo que se escribiera en los catálogos, delegaba absolutamente todo en nosotros. Prefería mirar hacia otro lado, porque todo lo que tuviera que ver con él era un recordatorio de que se

había muerto. Escogió negar su memoria como manera de negar su muerte.

En cualquier caso, creo que la ausencia de mi padre tuvo una influencia mayor en la vida práctica de mi madre que en su estado anímico, por la sencilla razón de que este ya era muy malo antes. Aquel golpe agravó las cosas, por supuesto, y casi nada mejoró con los años. Dependía muchísimo de la medicación, tenía altibajos enormes a lo largo del día y ya nunca tuvo el brillo que le habíamos conocido en otras épocas. Eso sí, ahora su malestar y su depresión parecían justificarse en una causa más racional y concreta, y pienso que esto nos hizo ser más comprensivos con ella.

Pero en la vida práctica el hueco dejado por mi padre era enorme, lógicamente. Pusimos todo nuestro empeño en que ella volviera a pintar, porque sabíamos que la pintura era lo único que podía hacerla de nuevo protagonista de su vida y no una mera paciente cuidada por los demás. No nos hizo falta esforzarnos demasiado: ella era la primera en ser consciente de esto.

—En otras épocas he pintado un poco por obligación, porque creía que era lo que tenía que hacer —nos decía—. Ahora es una necesidad, necesito venir al estudio, aquí me encuentro mejor. Además, es el único sitio donde no noto su falta.

Así, en cuanto se recuperó de la cadera volvió a pintar. Enseguida estrenó nuevo estudio, porque el proyecto de construir en la parte de abajo del jardín las casas para Nicolás y Diego siguió adelante y ella tuvo que trasladarse al interior de la vivienda, uniendo nuestros dormitorios de infancia. En las nuevas circunstancias vitales, tener el estudio dentro de casa resultó muy cómodo para ella. Su nueva vida, aunque estuviera marcada por la tristeza, ofrecía alicientes de sobra con los que ilusionarse. Su dormitorio, ahora con una cama individual que sustituyó a la de matrimonio, volvía a ser el centro de todo, y la compañía de los hijos viviendo al lado, cuidándola y acompañándola, hizo de aquellos años algo menos malo de lo que ella estaba dispuesta a reconocer. Creo que tuvo sus momentos de alegría y armonía, no tan distintos de los de épocas pasadas, pero esta era una visión externa, porque su punto de vista era que ninguno de nosotros tenía ni la más remota idea de lo que pasaba en su interior. Y no le faltaba razón.

En todo caso, lo que nadie podía discutirnos eran esas apariciones puntuales pero frecuentes de lo mejor de su carácter que nos demostraban que seguía siendo ella, esa persona disparatada, genial, alegre y llena de amor.

De una manera tácita, más relacionada con la naturaleza y la disponibilidad de cada uno, los hermanos nos repartimos las diferentes tareas que la gestión del legado de mi padre requería. Yo, que ya había escrito sobre él, me ocupé principalmente de todo lo relacionado con la obra y con las exposiciones. Analicé su trayectoria y su actitud pictórica en diversos textos, siempre desde mi perspectiva de hijo, y también me convertí en una suerte de conservador y catalogador de su producción artística, lo que me hizo conocer muchos detalles de ella. Como ya expliqué al comienzo del libro, un nuevo hito potenciaba mi conciencia de «hijo de», porque ahora una parte importante de mi tiempo la dedicaba a la interpretación y difusión de la memoria de mi padre. Ya había comenzado mi carrera como escritor, había tenido mis primeros reconocimientos, pero ahora me convertía en portavoz de mi padre en los terrenos artísticos, le sustituía, y eso significaba que mi personalidad, mis deseos, mis expectativas vitales se identificaban en buena medida con las suyas y vivía los éxitos de su pintura como éxitos propios.

El trabajo en el comisariado de las exposiciones de mi padre me gustó siempre y me deja recuerdos maravillosos. La fase que más disfruté desde el primer momento fue la selección de obra, porque la hacía yo solo en la intimidad de casa, con mis fotos, mis álbumes y catálogos. Era como un juego de cromos en el que, seguramente por inexperiencia, dejaba poco espacio para la improvisación. En cualquier caso, me encantaba, me permitía tener muy presente a mi padre y seguir en cierto modo dialogando con él. En los montajes, ya en la sala de exposiciones, los cromos se convertían en cuadros y yo tenía que defender con terceros, por difícil que le resultara a mi carácter, mis criterios a la hora de colgar la obra, que eran también, estaba convencido, los de mi padre. Hablaba en las ruedas de prensa como hijo del artista, y también en las inauguraciones. Por algún motivo siempre me he puesto menos nervioso para hablar de mis padres en público que para hablar de mi propia obra. Cuando mi madre acudía a esos actos, ella figuraba junto a las autoridades, pero nunca hablaba. Antes de que me llegara el turno siempre se arrimaba a mí y me decía:

—No hables, hijo, tú diles que no hablas, chiquitín.

Y después, cuando ya había terminado mi intervención, más relajados todos, me decía:

—No puedes ser hijo mío si has sido capaz de decir todo eso sin

desmayarte. Preferiría morirme antes que hablar delante de toda esta gente. ¡Vamos, dónde va a parar!

Las inauguraciones eran el gran momento social que nunca terminaba de gustarme o de satisfacerme del todo, porque me sentía como vacío. Hablaba con aquellos que se me acercaban y escuchaba las felicitaciones por ser hijo de mi padre, pero más pronto que tarde terminaba quedándome a solas con la obra, mientras los corros de gente se cerraban en torno al vino y daban la espalda a la pintura. Porque para mí, de todas las personas que había allí, mi padre seguía siendo la que más me interesaba.

Hubo un sueño recurrente y bastante significativo que durante unos años me asaltó cada cierto tiempo en medio de la noche, con pequeñas variaciones. Soñaba que estaba en una institución importante montando una exposición de mi padre. Se trataba de una selección retrospectiva, con cuadros de todas las épocas que ya estaban desembalados y apoyados en las diferentes paredes. Cuando estaba decidiendo la ubicación de cada cuadro, aparecía mi padre en la sala. Mi padre con un montón de obra reciente. Mi padre lleno de energía, de vitalidad, y con unas ganas extraordinarias de enseñar todo lo que había pintado en esos años.

Yo aceptaba aquello con la naturalidad propia de los sueños. Lejos de sorprenderme o de alegrarme porque estuviera vivo, me sentía un poco molesto. Me parecía terriblemente farragoso tener que incorporar tal número de obras nuevas a la exposición, obras que, además, no sabía cómo, mi padre había introducido ya en la sala y había apoyado por todos los lados. Eran obras de gran formato, sin duda estupendas, aunque de alguna manera sentía que no sabía juzgarlas, que no las veía, que mis esquemas mentales me lo impedían.

—Tu selección está bien, chico —decía mi padre—, pero ahora no necesito una exposición retrospectiva. Prefiero exponer lo más reciente.

—Pero toda esta obra no está en el catálogo.

—Les das demasiada importancia a esas cosas —decía entonces, y empezaba a distribuir sus cuadros nuevos.

Indudablemente había algo extraño en él; poco a poco yo iba haciéndome más consciente de esto.

—¿Qué te parece este cuadro aquí? —me preguntaba lleno de ilusión.

—Bien —le decía, pero me encogía de hombros.

Él probaba el cuadro en otro lado y hacía lo mismo con los demás. A mí me

parecía un montaje muy caótico, aunque no decía nada. El tiempo iba pasando. Yo estaba cada vez más nervioso. De los cuadros que había seleccionado no quedaba ninguno, estaban todos en un almacén adyacente mientras esos cuadros nuevos, enormes, pero cuyo contenido me continuaba resultando esquivo, o yo a él, ocupaban toda la sala. Por un momento dejaba de ver a mi padre, lo buscaba y lo encontraba sentado, tan tranquilo, aunque seguía sin haber un solo cuadro colgado. Entonces comprendía que no iba a dar tiempo a colgar e iluminar antes de la inauguración.

—Pero, papá —le decía, lo cual era raro, porque en la vida real no llamaba papá a mi padre—, son las cinco de la tarde y no hay nada colgado. Las autoridades llegan a las ocho.

—No te preocupes —me decía—, siempre da tiempo.

Su relajación, cercana a la arrogancia, empezaba a resultarme insoportable. No reconocía a mi padre en aquella persona. Era mi padre, pero a la vez no lo era. Que fuera afable y tranquilo no significaba que no fuera pragmático. Podía entender que estuviera confiado, pero no la suficiencia y menos aún la inoperancia. El sueño terminaba siempre en un punto como este, sin ningún giro final, cuando mi extrañeza aumentaba hasta un punto inaguantable, cuando me veía incapaz de comprender aquello y comunicarme con mi padre, cuando las imágenes oníricas violentaban demasiado mis recuerdos y mi experiencia del mundo.

Despertaba en medio de la oscuridad. Respiraba, aliviado, aunque me resultara difícil sacudirme aquella imagen de mi padre, que durante un rato lo dominaba todo.

Evidentemente el sueño no era tanto la expresión de un deseo (por ejemplo, el deseo de volver a ver a mi padre o el deseo de que hubiera seguido pintando) como la expresión de un temor. Supongo que de manera inconsciente yo temía que mi padre no aprobara mi labor con su legado artístico, y por eso el sueño señalaba un cierto choque entre los dos en ese contexto. La distancia entre el que era mi papel y el que había sido el suyo estaba muy marcada. Yo era un mero comisario, un profesional preocupado por asuntos técnicos; él era un artista que, como gran valor diferencial, traía un montón de obra nueva, algo que rebasaba todas mis posibilidades como preservador de su memoria. El hecho de que esos cuadros me resultaran impenetrables solo demostraba mi incapacidad; yo estaba demasiado empeñado en interpretar su obra como algo acabado, como un recorrido con sentido, y era muy difícil cambiarme ese

esquema mental. No podía aceptar que ahora vinieran a alterarme la que había sido una historia perfecta, con un final triste pero redondo. Por eso creo que a medida que avanzaba el sueño ese Lucio Muñoz que proyectaba mi inconsciente se iba haciendo cada vez más extraño, y todo se teñía de la sensación de que mi padre había llegado demasiado tarde, que había estado inexplicablemente ausente, y que, incluso, ya no era él. Quien rompiera mi relato, quien pretendiera reorganizarme el mapa que yo me había construido con tanto dolor como amor, no podría ser mi amigo.

De mi madre también siguió habiendo exposiciones. Los representantes fuimos igualmente nosotros, porque aunque ella estuviera viva «no estaba en el mundo». Escribí una aproximación a su obra y su figura para el catálogo de una exposición que hizo con María Moreno e Isabel Quintanilla en el Museo de Bellas Artes de La Coruña. No era la primera vez (ella misma me había encargado otra presentación para la galería Juan Gris de Madrid en 1995), pero estudiar más detenidamente su trabajo me permitió profundizar en algo que no era nuevo, pero en lo que nunca me había adentrado bien: la relación entre la pintura de mi padre y la de mi madre. Y aunque al final no toqué el tema en el texto (no quería introducir a mi padre con tanto protagonismo en una breve semblanza sobre mi madre), el resultado de aquella mirada comparada fue para mí revelador.

Es posible que, en primera instancia, entre la pintura de Amalia Avia y la de Lucio Muñoz destaquen más las diferencias que las semejanzas, que son también las diferencias que había entre sus personalidades. Mi madre pintaba la realidad, lo urbano, lo doméstico; mi padre, lo imaginario, lo natural y sobrenatural. Mi madre trasladaba una visión austera y casi siempre desoladora; mi padre a veces también, pero había una deriva apasionada y lírica en su pintura que no existía en la de mi madre, así como un deleite en la libertad estética y de la imaginación que resultaba más esperanzador.

Está claro que si mis padres no hubieran sido pareja nadie habría ido más allá de estas diferencias. Pero fueron pareja, y esto nos permite fijarnos en la conexión entre sus obras, una permeabilidad mutua, una ósmosis pictórica en la que lo que ocurre en un estudio tiñe lo que ocurre en el otro. No es casualidad que sus cuadros siempre hayan convivido tan bien cuando les ha tocado compartir pared en exposiciones colectivas. Conviven bien porque son

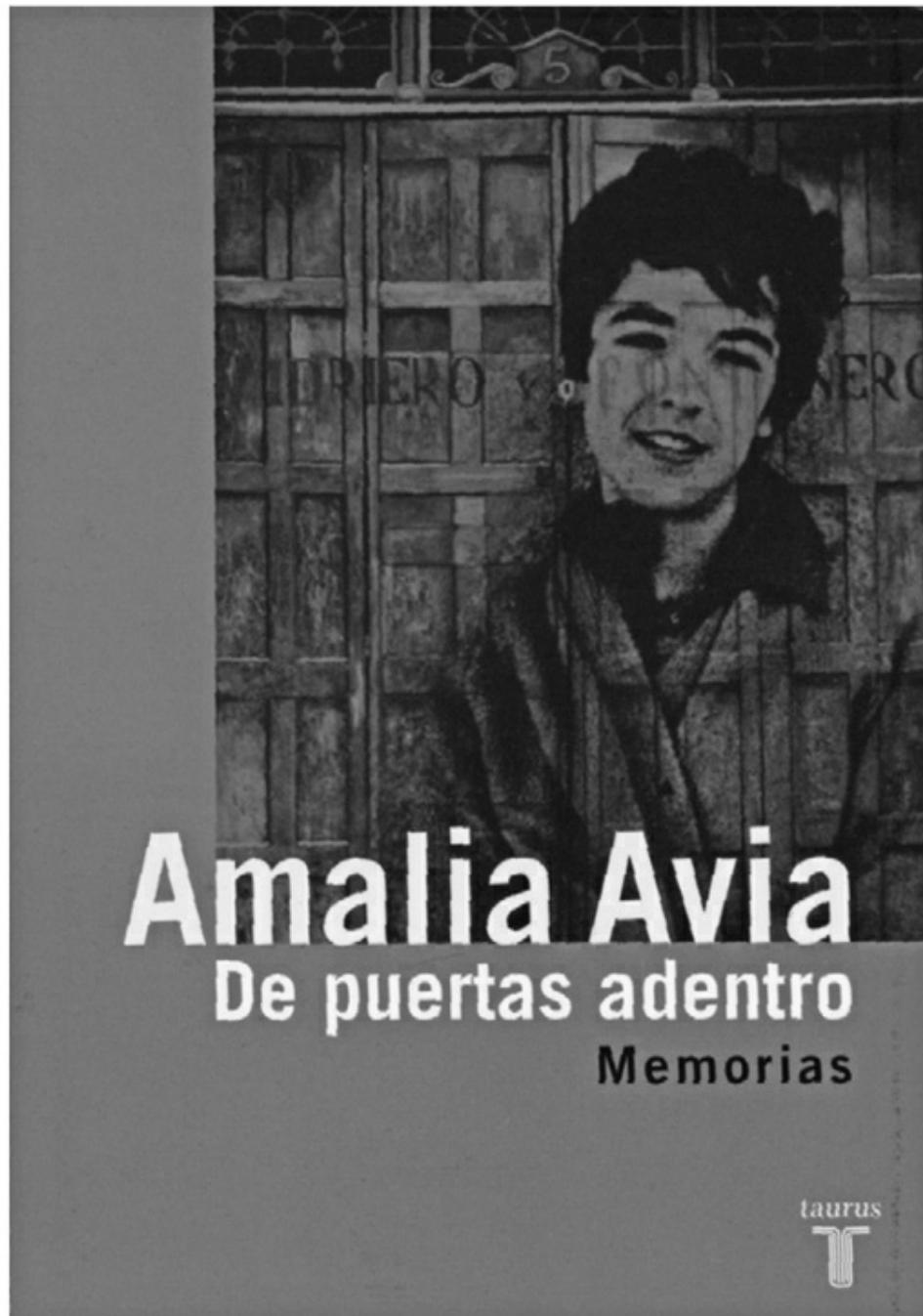
de la misma generación, porque los dos hicieron, como otros muchos artistas, una pintura más dura, oscura y oprimida en la España de los sesenta y primeros setenta y luego respiraron hacia la luz o el color, al tiempo que abrían su mirada hacia otros horizontes. Conviven bien por su amor por la textura (y por la madera, tan presente en las puertas de mi madre), y por la fuerza y fisicidad que suele haber en sus cuadros. Conviven bien por un paralelismo muy notable en el tipo de encuadre, frontal, cercano, centrado, que es casi constante en mi madre, pero también en mi padre, sobre todo en los sesenta y en los noventa. Es una mirada muy próxima y directa hacia lo representado, una manera de convertir el cuadro casi en un muro, sólido, material, presente, donde el artista lo da todo, no acepta apenas el aire ni nada que se parezca a un apunte o mero gesto.

Cabe la posibilidad de que en todo esto fuera más mi padre quien influyó en mi madre, porque él empezó a pintar antes y transitó previamente ciertos caminos, pero creo que ambos se retroalimentaban. De hecho, hay un rasgo muy característico en la pintura de mi padre en los noventa y que me cuesta creer que hubiera sido tal sin la pintura de mi madre: la simetría. Es llamativa la cantidad de cuadros simétricos que hay en la última etapa de Lucio Muñoz. Sus relieves desnudos, que evocan construcciones, ruinas u objetos de uso desconocido, presentados de manera tan centrada, plana y simétrica, no pueden ser ajenos a la larga historia de encuadres similares en los cuadros de Amalia Avia.

Siempre he creído que podría hacerse una preciosa exposición que explorara las conexiones plásticas y vitales de esta pareja de pintores (fotografías en color n.^{os} 25 y 26).

Al margen de las exposiciones, hubo un momento de reconocimiento muy especial para mi madre, el más importante que tuvo en aquellos años de su vida, aunque creo que sus condiciones no eran las mejores para disfrutarlo del todo. Fue la publicación de sus memorias en 2004. Después de muchos años reteniendo el manuscrito, y casi olvidándolo, mi madre aceptó por fin que lo enviáramos a una editorial. Hubo una serie de factores que hicieron esto posible. El primero, y más importante, era que mi padre ya no estaba, y el recelo, pudor o inseguridad que él mostró siempre hacia la publicación había

desaparecido. También ayudó la lenta partida de muchas de las personas que podían verse concernidas o la gran acogida que su hermana Maruja, cuya posible opinión al respecto bloqueó mucho a mi madre, dio al manuscrito. Por último, el hecho de que ella misma se viera también un poco fuera de todo ayudó en el proceso. Su vinculación con el mundo estaba ya tan atrofiada que en cierto modo se desentendía de lo que pudiera pasar.



Me gustó acompañarla en las entrevistas de promoción del libro, que hizo prácticamente siempre en casa. Vivió aquella burbuja de atención con cierta euforia y estuvo de lo más simpática y habladora con los periodistas. En realidad ella siempre había sido así, pero ahora esa faceta de su personalidad solo aparecía en determinados momentos del día y en determinadas situaciones. Era estupendo que le preguntaran tantas cosas sobre el pasado o sobre mi padre y que la sacaran de esa recurrencia monotemática que la llevaba a estar siempre pensando y hablando de su estado de salud. Así y todo, el primer día, nada más empezar la entrevista con una chica joven a la que no había visto en su vida, dijo:

—Perdona, ya sé que no tiene nada que ver, pero ¿tú no sabes cómo me podría quitar yo los nervios?

Sin poder evitar reírme, intervine de inmediato para tranquilizar a la periodista.

—¡Y tú para qué te metes! —dijo mi madre, y en ese momento comprendí que, superada la fase de saludos y conversación inicial, era mejor que la dejara sola en las entrevistas. Mi madre tendría que ser ella, con todas sus consecuencias, no quien yo pretendía que fuera. Me retiré, tanto de aquella entrevista como de todas las demás.

En las conversaciones solía repasar aspectos fundamentales de sus memorias, como la infancia.

Conocí la guerra, lutos, hambre, barreras sociales, pobreza... Ni del colegio de monjas, ni de mi primera juventud saqué nada bueno. Llevé luto desde los ocho años. No sé cómo sería sin todo eso.

También habló de la importancia de la pintura.

El mundo de la pintura convirtió mi vida en normal.

O de las dificultades para hacer carrera siendo mujer.

Todas las chicas dejaban la pintura al casarse porque es caro, lleva tiempo, es difícil de aprender y una vez casada tienes otras muchas cosas que hacer. El matrimonio es un choque muy grande. Lucio siempre me animó a pintar.

O de la transformación política del país.

Mi madre murió sin enterarse de que Franco no era un santo.

Sin embargo, hubo una declaración que me impresionó especialmente. Fue en la entrevista que le hizo Sol Alameda para *El País Semanal*. Aquel domingo de junio fui corriendo al quiosco de mi barrio para comprar el periódico y leer la entrevista tranquilamente en casa. Gran parte de la conversación, como solía ocurrir, estaba centrada en la relación con mi padre, a pesar de que este era un tema del que no hablaba en las memorias. Pero en las entrevistas no dejaba de lamentar su ausencia casi en cada una de las respuestas que daba. Así, tras explicar que ella había querido mucho a mi padre, «muchísimo, demasiado», y considerar que probablemente él no la quiso tanto a ella, que seguro que fue «un poco menos, ja, ja», decía en un determinado momento:

Tengo la sensación de que estuve haciendo el tonto cuando él estaba enfermo. Que me porté mal. No me dejaba entrar en la habitación. No quería. No sé si era para que no sufriera, pero no quería. Estaba muy raro conmigo, una cosa rarísima que tengo metida aquí dentro. Cuando pasaba a la habitación, me decía: «Pero no te sientes». Yo estaba un ratito y me iba. Así hasta el último día. Y eso me hacía sufrir. Yo estaba inconsciente, no me daba ni cuenta...

Leer aquello me removió muchas cosas. Mi madre no hablaba jamás de la enfermedad de mi padre, de sus últimos días o incluso años, ese era un gran tabú al que no osaba acercarse en nuestra presencia. Era mérito de la periodista haber creado un clima de tanta confianza con ella. Tras releerlo y tranquilizarme, entendí la verdad de fondo de su sentimiento. Ella lamentaba cómo habían sido los últimos meses de su relación con mi padre, y eso era lo importante. Daba igual cuáles hubieran sido los detalles y los motivos, lo único cierto es que el pavor que mi madre tenía a la muerte de mi padre, y el rechazo correspondiente que él tenía al pavor de ella, les hizo renunciar a vivir juntos el último periodo de su existencia en común, después de tantos años compartiéndolo todo. Y esto a mi madre le dolía, aunque a nosotros no nos lo dijera.

La acogida que tuvo el libro, y ha seguido teniendo lentamente con el paso de los años, fue muy buena. De pronto, sin que nadie lo hubiera sospechado

siquiera, mi madre se revelaba como una magnífica escritora. Publicar aquel libro fue como sacarse un as de la manga, un broche precioso a su trayectoria que demostraba la clarividencia de su mirada y de su inteligencia. Sus memorias fueron un testimonio muy fresco de una época y de unas transformaciones sociales, pero su gran virtud era la revelación de esa voz íntima tan natural, irónica, humilde y despierta que terminaba por ganarse al lector. Nos llamó la atención que desde entonces mucha gente nos hablaba casi más de sus memorias que de su pintura. Aunque seguramente lo más positivo fue que nosotros mismos adquirimos una nueva visión de su vida. El hecho de que su historia se considerara tan interesante nos hizo, en cierta manera, redimensionar a nuestra madre.

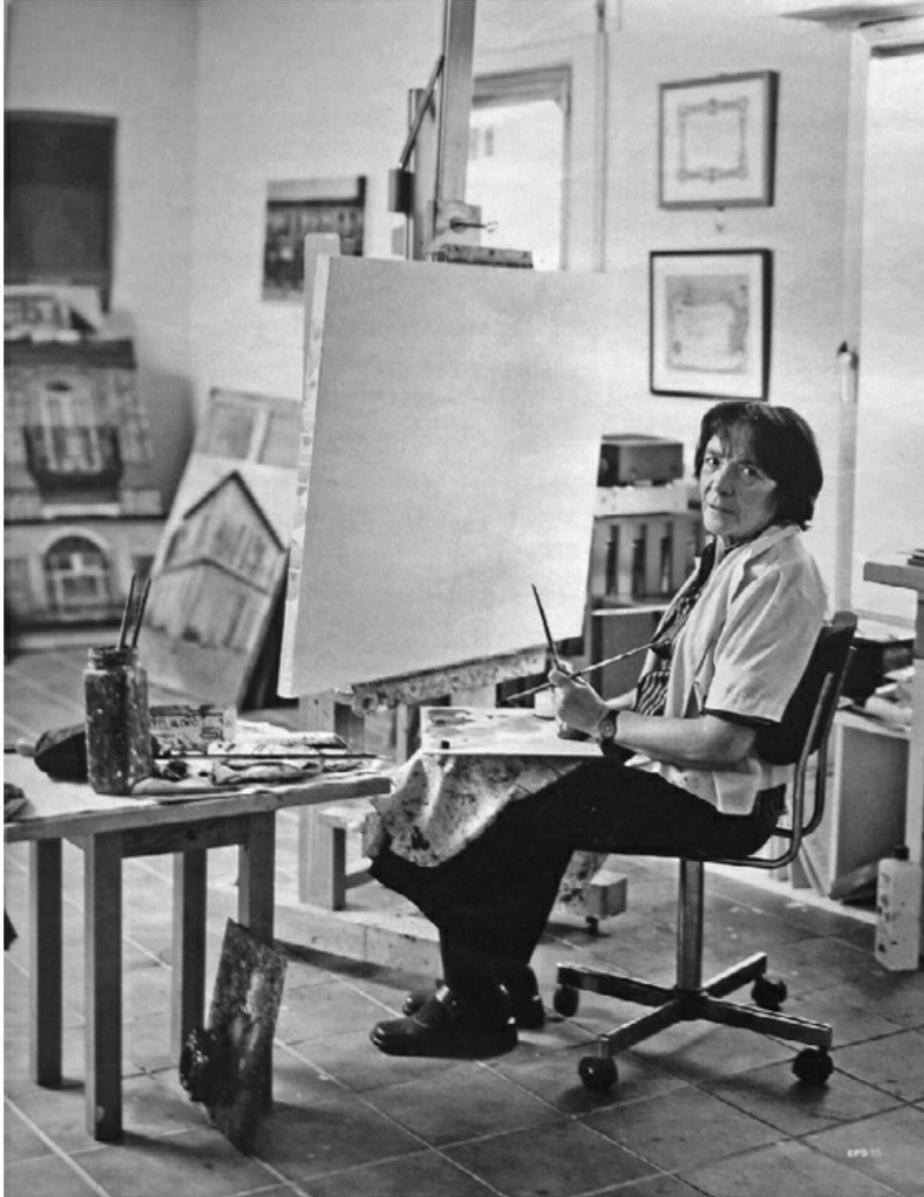


Foto de Guillermo Pascual para la entrevista de *El País Semanal*.

Poco a poco mi madre se fue marchando del mundo. Los síntomas de que, más allá de la tristeza o de la depresión, su cabeza estaba empezando a fallar eran cada vez más frecuentes. «Donde se pierde el interés —decía Goethe—, también se pierde la memoria.» En efecto, la memoria de mi madre, que siempre había sido enorme, se llenaba de lagunas y ya no era capaz de retener lo más reciente, y las primeras confusiones, por ejemplo, entre los nietos, fueron llegando. Tras las pruebas, los médicos nos confirmaron lo que ya sospechábamos, que, además de una demencia de tipo vascular relativamente

normal a su edad, tenía una demencia de tipo alzhéimer.

Se fue convirtiendo en una anciana, cada vez más necesitada de ayuda, y a nosotros nos tocó asumir ese papel que en algún momento llega en la vida de los hijos: el de padres de nuestros padres, algo que en menor medida ya llevábamos un tiempo haciendo con ella. Cuando murió mi padre, mi madre dijo que él se había ido en el mejor momento, llevándose toda la gloria y saltándose el declive de la vejez, y que ella en cambio ya no levantaría cabeza. Era una sentencia muy pesimista, pero había algo de verdad en ella. En cierto modo esa era la historia de su vida; mi padre se había llevado siempre lo mejor, había sido el héroe del relato y mi madre esa acompañante que se sentía feliz con ello. Quien siempre fue la «esposa de Lucio Muñoz» (no como él, que casi nunca fue el «marido de Amalia Avia») vio cómo la muerte convertía a su marido en un mito, un mito que nunca dejaría de brillar por culpa del desgaste de la vejez. Él estaba muerto y además era hombre: cualquier miseria o defecto se le perdonaba. Ella estaba viva, era mujer y además anciana: una gran lupa de aumento amplificaría cada una de sus tachas. No hubo épica ni en sus últimos años ni en su muerte, y a ella no le importaba que fuera así. El héroe del relato había sido otro.

Como la enfermedad tuvo un progreso lento, la vida siguió dando pruebas de su existencia. Mi madre, aunque cada vez con más dificultades, acudía a pintar casi diariamente; las amistades, sobre todo algunas amigas como Marie Claire Decay o Mari Rivera, tiraban de ella siempre que podían para que saliera al cine o a exposiciones; y los acontecimientos relacionados con la trayectoria de mi padre o con la suya, como el centro cultural que inauguraron con su nombre en su pueblo, Santa Cruz de la Zarza, continuaban salpicándose con el paso de los años. Pero la nube que iba tomando su cabeza se hacía cada vez más densa; una nube que, lejos de causarle sufrimiento, la sumía en un estado de placidez despreocupada. De pronto, casi sin darnos cuenta, sus problemas nerviosos habían desaparecido y por primera vez en muchos años podía vivir sin medicación alguna al respecto.

El radio de acción, en aquella casa inmensa y despoblada, se fue haciendo cada vez más pequeño. La cama, el sillón, el sillón, la cama. A veces el estudio, a veces el comedor con los hijos que acudíamos a comer con ella. Por la noche veía la televisión a todo volumen desde la cama, con la bandeja de la cena que le llevaban mis hermanos desde sus casas. Yo iba mucho a verla, pasaba las tardes escribiendo en el comedor y cada rato le hacía una visita en

acercaba a su cama, pero yo le cogía la mano y me sentaba a su lado, para que viera que no me marchaba.

Mi madre murió el 30 de marzo de 2011. Unos días más tarde, ordenamos armarios y cajones en el dormitorio. Después fuimos al cuarto de baño, envejecido tras el paso de los años. Había una cajonera alta que funcionaba como tocador de mi madre, bajo un espejo de pared. Sé que ninguno de los cuatro hermanos olvidaremos nunca el olor inconfundible de esos cajones, sobre todo del superior, porque era un olor de nuestra infancia, una mezcla exacta de todo lo que mi madre guardaba allí: el secador de pelo, los jabones de hotel, los rulos, las pinzas de los rulos, el espejo rosa de mano, los polvos de talco, el espray de champú seco, los viejos papeles de envolver... A la espalda del tocador estaba el lavabo, que también tenía su propio espejo de pared, del mismo tamaño. Este solía ser el espejo de mi padre, y el del tocador, el de mi madre, los dos enfrentados, los dos mirándose a la cara. Recuerdo cómo se arreglaban cuando tenían que ir a una inauguración. Mi padre se afeitaba con la maquinilla eléctrica, apretaba los labios y los echaba hacia un lado para estirar la piel de los carrillos. A su espalda, mi madre se acicalaba el pelo en su espejo y fruncía el ceño al mirar el resultado. Cuando se iban, yo me quedaba entre los dos espejos, con todas las luces encendidas, como en un camerino. Siempre me obsesionó el juego que se hacía entre ellos, el infinito túnel de reflejos escalonados. Mi imagen aparecía en la parte de abajo del primer espejo, aunque nada más, porque el alineamiento era perfecto. Inclínaba la cabeza y me movía para intentar ver mi nuca o mi cara en los siguientes espejos, pero era inútil. Mi cuerpo real tapaba su propio eco. A veces también me colocaba allí cuando estaban mis padres y entonces sí que era divertido, porque el ángulo con que los miraba me permitía tener infinitas veces la imagen de mi madre e infinitas veces la de mi padre, mientras a la mía seguía negándosele esa posibilidad.

La mañana en que recogimos el cuarto de baño repetí el juego. Me situé entre los dos espejos y observé. Era yo, tenía cuarenta y tres años. Por detrás de mí se alejaba una eterna sucesión de espejos resonantes y vacíos.

Madrid, noviembre de 2017



1. Amalia Avia, *Bodegón del queso*, 1956. Mi madre contaba en sus memorias que la primera vez que mi padre vio su pintura alabó especialmente este «pálido bodegón». «Aquella noche no pude dormir de alegría.»



2. Lucio Muñoz, *Retrato de Amalia*, 1958. Cuando mi padre pintó este retrato apenas llevaba un año de noviazgo con mi madre. Por entonces él ya se había encaminado hacia la abstracción, y empezaba a trabajar con la madera, pero hizo un paréntesis para pintar a mi madre en la terraza de su estudio de la calle Marqués de Urquijo. El retrato nunca estuvo colgado en casa, aunque los dos lo valoraban. Tras morir mi padre, en las exposiciones que hubo sobre su obra mi madre no era capaz de mirar este cuadro.



3. Lucio Muñoz, *Estructura verde y negra*, 1961. Colección Fundación Juan March, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca. Entre los cuadros de mi padre, este es uno de mis favoritos. En realidad, más que un cuadro, para mí es una caja de cerillas, porque en casa tuvimos muchas con su imagen, editadas por el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, al que pertenece. Abrías un cajón y allí estaba el cuadro.
© Cortesía Fundación Juan March, Madrid. Foto: Santiago Torralba.



4. Lucio Muñoz, *Mural del Santuario de Aránzazu*, 1962. Contra todo pronóstico, yo no pude llamarme Aránzazu.



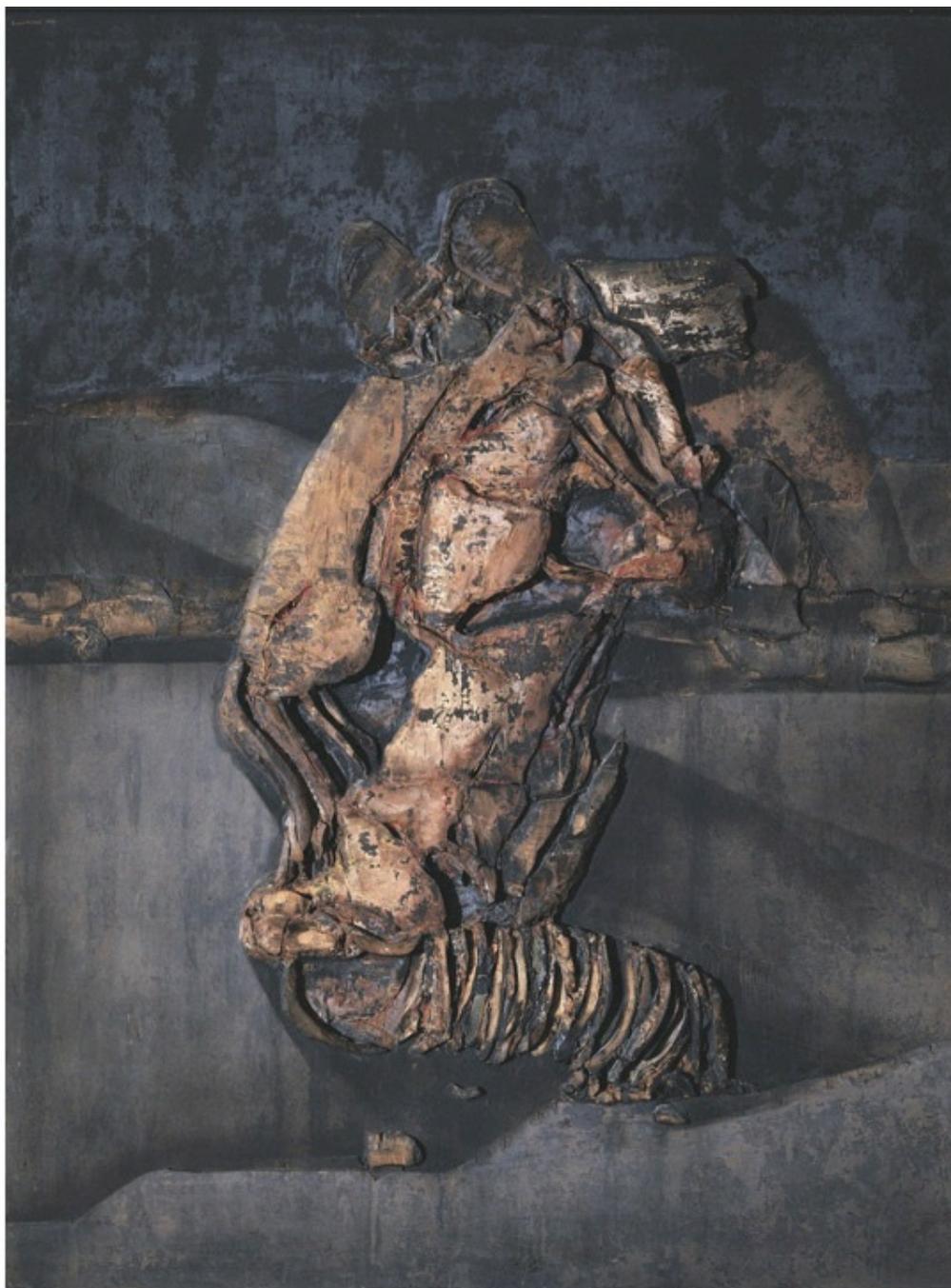
5. Amalia Avia, *La Bobia*, 1963. Uno de los primeros cuadros de mi madre en que Madrid toma el protagonismo. La figura humana tiene todavía importancia, pero poco a poco va ir desapareciendo de sus temas.



6. Amalia Avia, *La Nati*, 1971. Si pienso en la pintura de mi madre, pienso en este cuadro. Resume perfectamente lo que era como artista. Además es una especie de símbolo familiar, que durante años estuvo colgado en el pasillo de casa. El encuadre frontal se convierte a partir de este momento en una de sus señas de identidad.



7. Amalia Avia, *Pasaje del Comercio*, 1974. Colección Leandro Navarro. Aquí mi madre todavía pintaba en la habitación que compartíamos mi hermano Diego y yo, en la avenida de Filipinas, montando y desmontando diariamente su trabajo para que pudiéramos dormir allí. Me sorprende comprobar que se adentrara en formatos ya tan considerables como este: 130 × 162 cm. Los viejos pasajes comerciales de Madrid, hoy prácticamente desaparecidos, fueron habituales en esa época de su pintura.



8. Lucio Muñoz, *Sacrificio de Silius* en su versión definitiva, 1976, 244 × 182 cm. Es el cuadro que me ha servido como ejemplo para mostrar el proceso pictórico de mi padre en esa época: el relieve en madera, el temple, el quemado, el óleo...



9. Amalia Avia, *Puerta del Sol*, 1979. Colección Enaire. Recuerdo perfectamente cuando mi madre estaba pintando este cuadro, el más grande que yo había visto en su estudio (casi dos metros y medio de ancho). Me fijaba en cómo pintaba los coches.

Ella siempre decía que no había nada más difícil de reproducir, ya que cualquier mínima alteración en el trazo hacía irreconocible el modelo. También me hacía ilusión que el apellido Muñoz apareciera de manera destacada en el cuadro. Aunque aquel cartel de venta de pisos estaba allí, estoy seguro de que a mi madre le gustó el guiño y le sirvió de impulso para escoger el tema. En todo caso, la Puerta del Sol, tan madrileña, fue un lugar muy querido por ella, relacionado con el arranque de su carrera pictórica. Su aprendizaje en la Academia de Eduardo Peña, justo al lado, o su primera exposición en 1959 en la galería Fernando Fe tuvieron lugar allí.



10. Lucio Muñoz, *Retratos de Lucio, Nicolás, Diego y Rodrigo*, 1980. Solo mi retrato fue terminado.



11. Amalia Avia, *Ferretería La Bolsa*, 1980. Es la obra en la que mi madre está trabajando en [esta fotografía](#). Las pintadas en la pared, las puertas canceladas, los cristales rotos o los cierres metálicos son motivos recurrentes en sus cuadros. Sobre los cierres decía: «Estoy harta de pintar *semperes*».



12. Lucio Muñoz, *GF n.º 5*, 1983. Uno de los grabados de gran formato que mi padre realizó en los años 1983 y 1984. Utilizaba dos planchas (de zinc para las tintas, de madera para el relieve) y un papel muy grueso. Esta tirada de cincuenta ejemplares fue una de las que estampó mi hermano Lucio. En esa época es cuando comenzó la fascinación de mi padre por la luz y las posibilidades expresivas del papel.



13. Amalia Avia, *Banca en el zaguán*, 1985. En los años ochenta mi madre empieza a pintar interiores. En general, tal como hace en tantos exteriores, opta por encuadres cercanos de objetos y muebles, en ese afán tan suyo de representar «lo que está ahí» de la manera más directa y natural posible. Pero la gran diferencia es que su mirada *se endulza* cuando mira hacia el interior de la casa. El gusto por lo popular también asoma en cuadros como este del zaguán de su casa de Santa Cruz de la Zarza.



14. Lucio Muñoz, 7-86, 1986. La madera y el papel, duelo de materiales por adueñarse de la superficie del cuadro. Acabó triunfando la madera, claro, pero la aventura con el papel había renovado las técnicas de mi padre y su actitud ante el cuadro. Además, el papel tuvo su propio espacio en la delicada obra sobre papel que realizó a partir del año 1992.



15. Amalia Avia, *Comedor*, 1987. El comedor de casa, uno de los escenarios protagonistas de nuestra vida.



16. Amalia Avia, *Tienda de máquinas*, 1987. A mi madre le encantaba el Rastro de Madrid, por su animación y por los tesoros que encontraba. Su estudio estaba lleno de juguetes antiguos y miniaturas de muebles que iba comprando allí. El tema de las máquinas de coser lo afrontó en múltiples cuadros y grabados, seguramente por su afición a la costura, pero esta combinación con las máquinas de escribir debió de divertirla especialmente. El número de teléfono que figura en la pared era el del estudio de mi padre. Aunque prefería respetar con fidelidad el modelo que pintaba, a veces incluía estos guiños.



17. Lucio Muñoz, *Datar Avu 17*, 1988, 182 × 244 cm. El cuadro que me enseñó mi padre una mañana, con la vista de la casa y el jardín de enfrente, símbolo de la apertura al mundo del nuevo estudio.



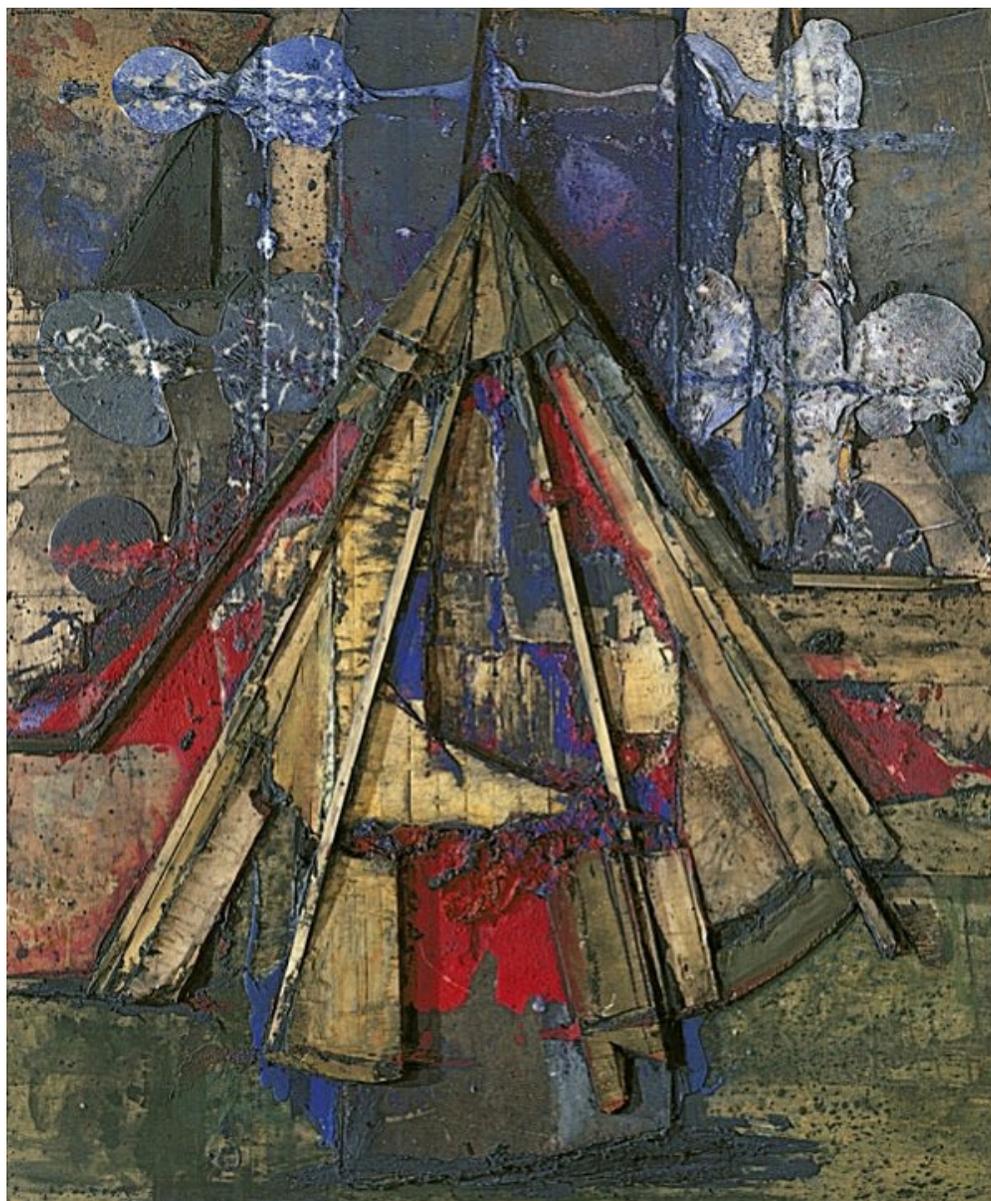
18. Amalia Avia, *Benito García Fontanero*, 1988. Otro símbolo familiar. Cuando mi madre quería agradecerte un favor, decía: «¡Te voy a regalar el *Benito García Fontanero!*». Fue portada del catálogo de su mejor exposición, la de 1990 en Detursa, y también portada de sus memorias *De puertas adentro*.



19. Lucio Muñoz, *La ruta de Mo*, 1988. Colección Patrimonio Nacional. La última obra de la exposición antológica de mi padre en el Reina Sofía. A veces me pregunto qué tuvo el final de los ochenta en la trayectoria de mis padres, porque fue una época increíblemente fértil.



20. Amalia Avia, *Ministerio de Fomento*, 1988. Uno de los mejores paisajes urbanos de mi madre, cuyo modelo fotográfico he mostrado en [esta fotografía](#). Fue la obra escogida como portada para el catálogo de la exposición *Otra realidad. Compañeros en Madrid*, centrada en el grupo de amigos —realistas y abstractos— que compartieron amistad en el entorno de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando a principios de los cincuenta. Tras la muerte de mi padre este cuadro estuvo colgado enfrente de la cama de mi madre. Aunque aguantó bastantes años en lugar tan difícil, llegó un día en que mi madre nos dijo: «Quitadme el cuadro, por favor, no puedo ver más a ese señor tan grande».



21. Lucio Muñoz, *El cono del bosque Kobernauss*, 1990. Muchos cuadros de mi padre citan explícitamente escenarios y personajes del escritor Thomas Bernhard. En este caso se alude a una construcción protagonista de la novela *Corrección*.



22. Lucio Muñoz, *Kaspard*, 1990. Obra de la primera exposición de mi padre en la galería Marlborough, en el año 1992. Un elemento funcional hasta entonces, la cola de carpintero, toma el protagonismo del cuadro.



23. Lucio Muñoz, *Fin de agosto*, 1993, 122 × 244 cm. ¿El mar y la luna desde la terraza de Mojácar? Siempre hubo algo muy paisajístico en la pintura de mi padre.



24. Amalia Avia, *Colmado de Vallecas*, 1993. Con los años, mi madre *agotó* el centro de Madrid y amplió el radio de acción en la búsqueda de motivos. Este tipo de temas, más coloridos y alegres, eran los primeros que vendía en las exposiciones. Como ella decía, «se los quitaban de las manos». Sin embargo, tampoco se prodigó demasiado en ellos.

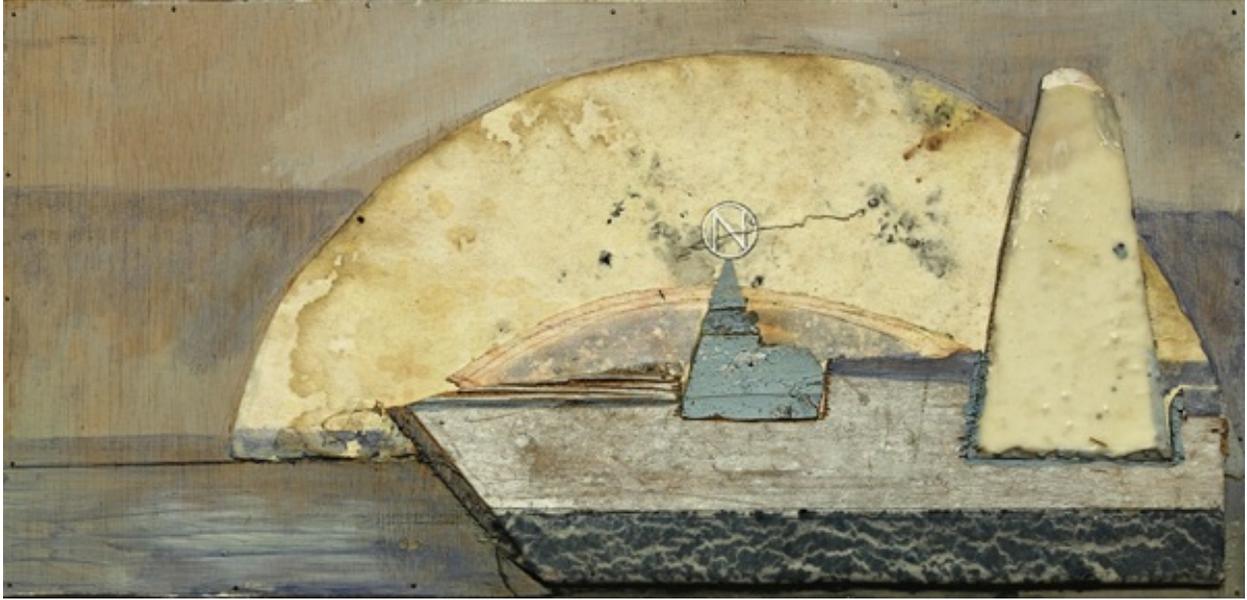




25. Amalia Avia, *Puerta en cruz*, 1994.

26. Lucio Muñoz, *Capua*, 1996.

Un ejemplo de las conexiones entre la pintura de mi madre y la de mi padre. Encuadre frontal y cercano, gusto por la textura, colores apagados, simetría.



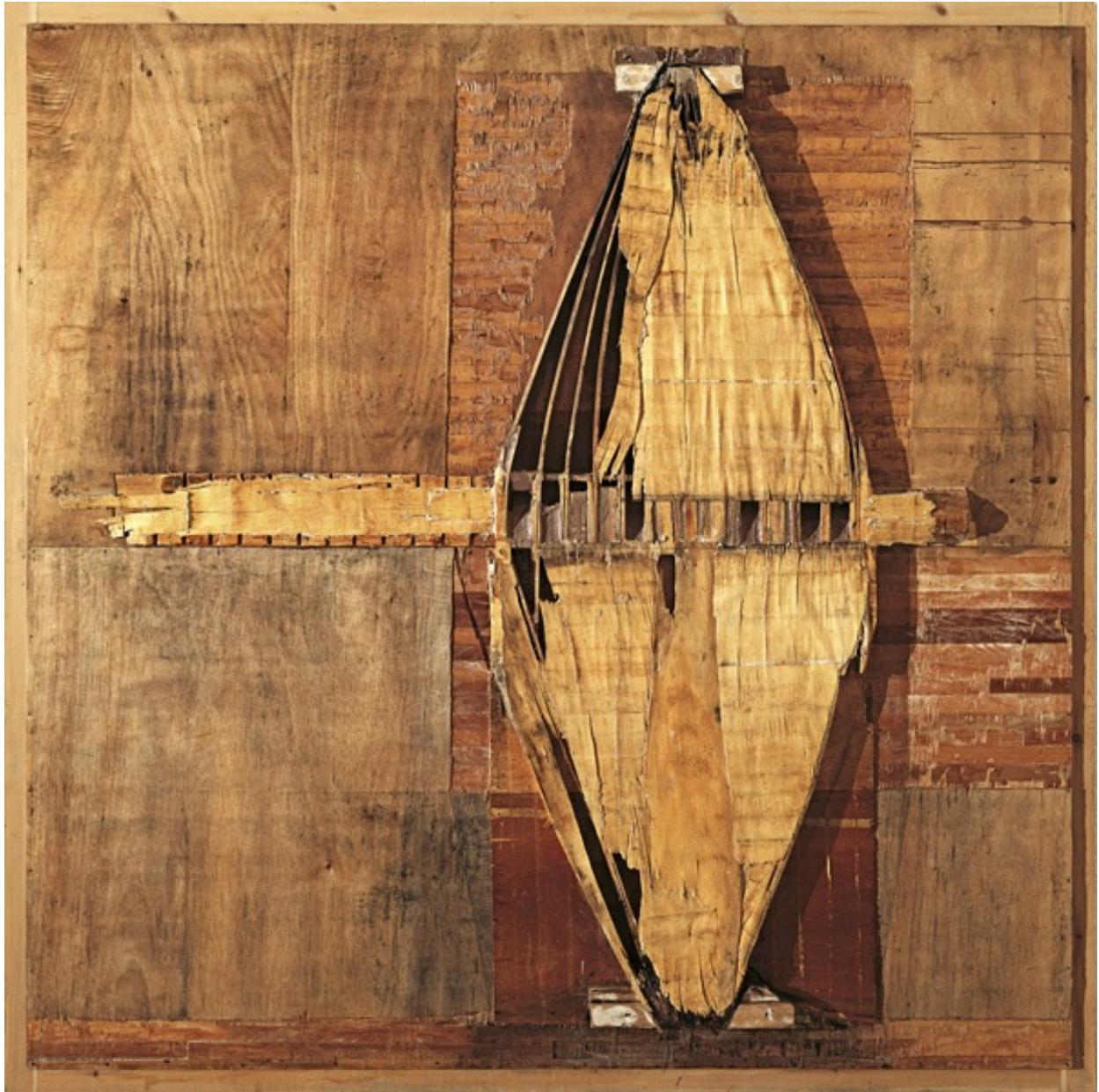
27. Lucio Muñoz, *Boceto Bruselas Norte*, 1995.

28. *Boceto Bruselas Sur*, 1995.

Aunque los murales que mi padre realizó en su propio estudio eran de más de seis metros, estos bocetos apenas llegaban a los cuarenta centímetros de ancho. El mural *Sur* introdujo importantes variaciones con respecto al boceto.



29. Amalia Avia, *Antiquités*, 1995. En los años noventa París, Lisboa, Nueva York y otras ciudades del extranjero que visitó mi madre surtieron de temas a su pintura.



30. Lucio Muñoz, *Tabla 25-95*, 1995. Colección de Arte Fundación María Cristina Masaveu Peterson. Después de tantos años tapada, la madera asoma desnuda. En esta tabla, la figura protagonista es la estructura de una de las puertas del poblado minero de Almería, a la que mi padre ha quitado el revestimiento, ha deformado y ha vuelto a cubrir parcialmente.



31. Amalia Avia, *Cambia agujas n.º 2*, 1997. Obra con la que se cerraba la exposición antológica de mi madre en el Centro Cultural de la Villa en Madrid. Esta construcción ferroviaria abandonada le gustó tanto que la pintó hasta en cinco ocasiones. El mundo del tren y de las estaciones fue muy retratado en su pintura.



32. Lucio Muñoz, *Tabla 16-97*, 1997. Este fue uno de los últimos cuadros que pintó mi padre. El cuadrado de alistonado está *lavado* con lejía, en ese afán blanqueador de su época final. Nosotros lo llamamos *El Morandi*.



33. Lucio Muñoz, *La ciudad inacabada*. Mural de la Asamblea de la Comunidad de Madrid, 1998, 11,5 × 12 m. Trabajado por piezas en el estudio, fue la obra final de mi padre.



34. Amalia Avia, *Puertas verdes de Orense*, 2004. Tras la muerte de mi padre, mi madre siguió pintando.

Agradecimientos

La Fundación BBVA me concedió una de sus «Ayudas a Investigadores y Creadores Culturales», ahora llamadas «Becas Leonardo», para escribir este libro. Sin ella, mis posibilidades reales de adentrarme en él, mi convicción y mis plazos habrían sido muy diferentes. Lo agradezco muy sinceramente tanto a la institución como al jurado que consideró el proyecto merecedor de su impulso.

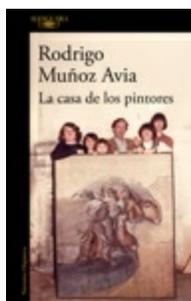
También han sido muy importantes mis hermanos, como es lógico. Aunque el relato ofrece mi visión de las cosas, hay ciertos datos y situaciones que solo ellos podían ayudarme a completar. Me han dado, además, la confianza que necesitaba para afrontar un proyecto así.

En ocasiones puntuales he utilizado frases e ideas de otros textos míos que escribí en años pasados sobre mis padres. Doy las gracias a las instituciones que me encargaron dichos textos y me permitieron profundizar en la obra y la vida de mis padres.

La gran mayoría de las fotografías personales que enseño pertenecen a nuestro archivo familiar, es decir, las hicieron mis padres o nosotros mismos. Conviene para esto recordar que mis hermanos Nicolás y Diego han pasado media vida con una cámara colgada del cuello. Entre las fotografías que son de otros autores, quiero destacar las de Luis Pérez-Mínguez, porque su infatigable labor documental durante años ha creado un archivo muy valioso del arte español de la época.

Doy las gracias a mis editoras Pilar Álvarez y Pilar Reyes por creer en este libro, y a Carolina Reoyo y las demás personas que han trabajado con tanto cariño en su edición.

El relato personal, lleno de emoción y amor, de dos artistas contemporáneos de primer nivel, los pintores Lucio Muñoz y Amalia Avia, vistos a través de la mirada de su hijo.



«En este libro hablo de quiénes fueron mis padres y cómo fue mi vida con ellos. Uno debe escribir de aquello que más sabe, debe compartir, de la manera más honesta que sea capaz, la mejor historia que lleve dentro. En este momento esta era mi mejor historia, la de mis padres, la de mi origen.

»Siempre he creído que en buena parte estoy hecho de pintura. Mis padres eran artistas plásticos y se conocieron y se enamoraron gracias a la pintura. En nuestra casa y en nuestra vida familiar la pintura estaba por todas partes. No había un espacio para ser pintores y un espacio para ser padres o para ser hijos. Todo estaba unido. Éramos hijos de la pintura.

»Yo pasaba tardes enteras viéndolos trabajar en sus estudios, fascinado por el aspecto plástico y artesanal de su oficio. Me encantaba tener a unos padres tan diferentes a los de mis compañeros de colegio y dejaba que el aura que envolvía su trabajo creativo, con el reconocimiento que empecé a descubrir que tenía, me envolviera también a mí, como si el ser hijo de ellos fuera un mérito mío. Quería y admiraba mucho a mis padres, con sus personalidades tan diferentes y tan singulares, y deseaba quedarme todo el tiempo en su mundo fabuloso de artistas, de conversaciones y reivindicaciones políticas, de cenas, de viajes, de exposiciones aquí y allí.

»El día en que murieron, mi padre en 1998 y mi madre en 2011, descubrí que yo no estaba hecho solo de pintura. La muerte no se llevó a los artistas, pero sí a las personas. El artista sobrevive, perdura para todos, pero el hijo que yo era había perdido a sus padres. Este libro trata de recuperar a esas personas y compartirlas con los demás.»

Rodrigo Muñoz Avia

La crítica ha dicho sobre el autor y sus obras:

«*Cactus*, además de un viaje iniciático a una tierra prometida, [...] es el descubrimiento, con enorme carga poética, del paisaje norteamericano para disfrute de las nuevas generaciones.»

Juan Ángel Juristo, *ABC*

«Una lectura enormemente divertida y propensa a la carcajada.»

Fernando Díaz de Quijano, *El Cultural* (sobre *Cactus*)

«Todo esto lo cuenta Muñoz Avia con chispa e ingenio [...]. Novela, para nuestra suerte, salpicada con escenas de antología.»

Antonio Fontana, *ABC de las Artes y las Letras* (sobre *Psiquiatras, psicólogos y otros enfermos*)

«En la gracia y el ingenio derramado en algunas situaciones radica lo mejor del texto.»

Ángel Basanta, *El Cultural* (sobre *Psiquiatras, psicólogos y otros enfermos*)

«Este es uno de esos relatos que, envueltos en un papel de colores, guardan en su interior los elementos necesarios para comprobar los matices que hacen de la vida una experiencia muy original [...]. Un libro para reír pensando, o pensar riendo, mas para hacerlo uno mismo, sin ayuda profesional.»

Antonio J. Ubero, *Diario de Valencia* (sobre *Psiquiatras, psicólogos y otros enfermos*)

Sobre el autor

Rodrigo Muñoz Avia nace en Madrid en 1967. Licenciado en Filosofía por la Universidad Complutense, se formó como escritor en la Escuela de Letras de Madrid. Es autor de las novelas *Psiquiatras, psicólogos y otros enfermos* (Alfaguara, 2005), acogida con notable éxito por los lectores y reeditada en múltiples ocasiones, *Vidas terrestres* (Alfaguara, 2007) y *Cactus* (Alfaguara, 2015). Recopiló una antología de entradas de su blog personal en el libro *El gato de guardia* (Punto de Lectura, 2008). En el ámbito de la literatura infantil y juvenil ha publicado siete novelas y una obra de teatro, por las que ha obtenido importantes galardones. También ha escrito guiones de cine y diversos artículos y estudios de arte contemporáneo. En este terreno presta especial atención a la obra de sus padres, los pintores Lucio Muñoz y Amalia Avia, a los que ahora dedica *La casa de los pintores*. Ha sido traducido a numerosos idiomas.

Facebook: [Rodrigo Muñoz Avia](#)

Twitter: [@r_munozavia](#)

© 2019, Rodrigo Muñoz Avia
© 2019, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

ISBN ebook: 978-84-204-3554-1

Imagen de cubierta: Cedida por el autor. © Luis Pérez-Mínguez

Diseño de interiores realizado por Alfaguara, basado en un proyecto de Enric Satué

Conversión ebook: MT Color & Diseño, S.L.

www.mtcolor.es

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*.

El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir, escanear ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

www.megustaleer.com

Penguin
Random House
Grupo Editorial

megustaleer

Descubre tu próxima lectura

Apúntate y recibirás
recomendaciones de lecturas
personalizadas.

ME APUNTO



@megustaleerebooks



@megustaleer



@megustaleer

Índice

[La casa de los pintores](#)

[1. ¿A quién quieres más, a tu padre o a tu madre?](#)

[2. El escondite de mis padres](#)

[3. El tío Paco con la rebaja](#)

[4. Será otra cosa](#)

[La obra de los pintores](#)

[*Agradecimientos*](#)

[Sobre este libro](#)

[Sobre el autor](#)

[Créditos](#)