

Homenaje a Sixto Marco (Elx, 1916-2002). —Maneras de ver y construir mundos—Tres reflexiones sobre su trayectoria pictórica

Román de la Calle
Universitat de València

RESUMEN

Cuando se cumple el centenario del nacimiento del pintor Sixto Marco (Elx, 1916-2002) se recuerda, oportunamente, su trayectoria artística. Sus obras se mueven entre un surrealismo muy especial, un particular seguimiento, casi obsesivo, por su parte, del contexto que rodea la celebración del “Misteri d’Elx” (drama sacrolírico religioso) y una última etapa, no menos mística, dedicada a sus particulares visiones pictóricas del cometa Halley.

Palabras clave: Sixto Marco / surrealismo / Misteri d’Elx / cometa Halley / pintura alicantina / primitivismo / microcosmos / ornamentalismo

ABSTRACT

When the centenary of the birth of the painter Sixto Marco (Elx, 1916-2002) is celebrated, his artistic career is remembered in a timely manner. His works move between a very special surrealism, a particular follow-up, almost obsessive, on the other hand, of the context surrounding the celebration of the «Misteri d’Elx» (religious historical drama) and a last, no less mystical stage dedicated to his particular pictorial visions of Halley’s comet.

Keywords: Sixto Marco / surrealism / Misteri d’Elx / Halley’s comet / alicantine painting / primitivism / microcosm / ornamentation

PRIMERA REFLEXIÓN

Se ha dicho alguna vez —y no sin buenas razones para ello— que el encuentro con la pintura de Sixto Marco produce habitualmente un cierto desconcierto o una particular extrañeza. Y puestos a matizar la justificación de ese desconcertante impacto o sorpresa, habría que atender, sin duda, a diversos registros.

Ya de entrada, tendríamos la apabullante complejidad que perceptivamente experimenta el observador ante la redundancia y sobrecarga plástica que presenta la mayor parte de sus obras. Una redundancia que, como es lógico, no sólo se mantiene respecto a la morfología de los elementos figurativos a los que recurre, sino que se acrecienta asimismo en relación a la propia sintaxis, que correlaciona y enlaza ese mismo repertorio elemental.

El espectador, habitualmente, ejerce su percepción, pretendiendo captar totalidades gestálticas para dotarlas de sentido y poder interpretar, de algún modo, el complejo campo de variadas sensaciones al que se enfrenta, cuando se sitúa ante la pintura. Pero he aquí que la sintaxis compositiva de la práctica pictórica de Sixto, más que ofrecerle un claro horizonte de sentido, lo que hace —básicamente— es encuadrar, de manera acumulativa, todo un inesperado universo de formas, a menudo elementales, pero fuertemente pregnantes en sí mismas (una fruta, un fragmento corporal humano, un determinado animal o planta). Formas acumulativas, a las que acaba por habituarse —sorprendida— la mirada.

Descubrimos así, por yuxtaposición o solapamiento, la multiplicidad de ingredientes referenciales a los que siempre, de manera metafórica, acudió Sixto Marco, como pintor creativo y básicamente autodidacta, para construir los distintos niveles semánticos de sus obras. Y tal invasión de elementos dispares nos fuerza a la búsqueda perceptiva de un hilo conductor, con la oculta esperanza de poder ordenar, paulatinamente, la subsiguiente estrategia de lectura e interpretación, que vamos generando al dialogar con sus obras.

Celebrar el centenario del nacimiento de un artista, con un texto de reflexión y de recepción crítica de su obra, nos ha parecido la manera más justa e idónea de dar la oportunidad a su itinerario pictórico de ser recordado entre nosotros. De ahí el encuentro que propiciamos entre las palabras y las imágenes. Unas veces son las palabras, en sus funciones descriptivas, las que comienzan por despertar a las imágenes. Otras, en cambio, son las imágenes las que —asaltando nuestras miradas— deciden exponernos paulatinamente algunas de las claves que constituyen sus internos secretos constructivos y hermenéuticos.

En tal aventura nos hemos lanzado, desde el hilo tanto de nuestra experiencia estética como de nuestros afanes de teorización, en cuanto seguidores que fuimos, durante décadas, del quehacer artístico de Sixto Marco. Personaje genuino, donde los haya, en cuya existencia singularísima la acción pictórica solo fue una de sus facetas expresivas. La que aquí nos ha implicado, en distintos momentos reflexivos, que hemos preferido diferenciar, dadas sus contrastadas opciones, entre la prioridad analítica, contextualizadora y/o narrativa.



Fig. 1.- Sixto Marco. *El Saladar de Santa Pola*. 1955. Óleo sobre tabla. 29 x 36 cms. (Col. M^a R. Pérez).

Sin duda, pues, ante las composiciones de Sixto, presentimos la existencia de una clave de ordenación aunque –de momento– no descubramos fácilmente la lógica interna de su concreto desarrollo. De ahí surge precisamente ese particular desasosiego, esa especie de inquietud o de extrañeza, a los que aludíamos inicialmente.

Lo ocurrido es que la propia tendencia semántica que guía todo proceso de lectura –y el ámbito visual no es, en este extremo, una excepción– queda como desorientada por el hecho evidente de que no faltan fáciles reconocimientos de formas concretas, claramente denotativas, las cuales nos esforzamos, de manera estratégica, por correlacionar entre sí, con el fin evidente de llevar a cabo una especie de socorrido «montaje» hermenéutico.

Ciertamente, no suelen existir líneas evidentes de interpretación, en sus obras, antes al contrario, solo se nos ofrece –en la mayoría de casos– una enigmática suma de simultaneidad, paralelismos y co-presencias, intencionalmente buscados, en el proceso de su quehacer pictórico, y cuyos recorridos, como en un laberinto inexplicable, no logramos distinguir fácilmente ni de manera inmediata.

Este rasgo, reiterado y caracterizador del quehacer pictórico de Sixto Marco, provoca –junto a la ya citada impresión inicial de marcada redundancia– una persistente ambigüedad que acrecienta también el inicial desconcierto y sorpresa, por su novedad.

Sólo, cuando nos familiarizamos un tanto, con su secreta creatividad personal, encarna-

da en su pintura, constatamos que toda aquella «realidad plástica» debe obedecer además, secretamente, a otros parámetros, a otra lógica constructiva, a otro sentido, a otras aspiraciones comunicativas, a otras “maneras de ver y construir mundos” (Nelson Goodman, 1976). No es, pues, el mero azar lo que rige y gobierna el espacio figurado del cuadro; es, más bien, la calculada minuciosidad y la parsimonia visual a la que nos obliga, lo que impacta al espectador. ¿Cómo armonizar –por consiguiente– ambas facetas? ¿Cómo hermanar el aparente caos inicial con un ordenamiento semioculto, que emana del mundo propio de la obra y nos facilita, al menos, su lectura? ¿Pueden darse cabalísticamente la mano, en el quehacer artístico de Sixto, los principios de la *techné*, es decir el ajustado y normativo saber hacer, y el de la *tiché*, es decir la presencia de un cierto azar, el desarrollo de determinados juegos aleatorios en la combinatoria compositiva resultante?

El particular surrealismo del que casi siempre hizo gala Sixto Marco en su trayectoria y del cual tanto se habló –en cuanto que singular entramado de un lenguaje propio, efectivo constructor de un mundo particularísimo y personal– se fundamenta, al fin y al cabo, en determinadas leyes internas al funcionamiento de su particular “poética”. No en vano, sus códigos constructivos se rigen, ante todo, por los principios sintácticos de una *redundante complejidad* y de una *máxima ambigüedad*.

Por otro lado, además, Sixto Marco nunca escatimó oportunidades para introducir en sus trabajos elementos de fuerte estructuración, que pueden parecer, a primera vista, simplemente ornamentales, pero que, en el fondo, desarrollan una destacada doble función, más allá de todo complemento ornamentista. Nos referimos a esa serie de cenefas, enmarcados, configuraciones ovaladas o estudiadas gradaciones de luz y cromatismos, que difuminan hábilmente el entorno de la obra, para hacer emerger –fuertemente iluminado– el núcleo central del cuadro, como protagonista.

Esta relevante función podría ser, por tan-

to, esencialmente compositiva y estructuradora. Así, tales recursos abren niveles y planos distintos, delimitan secuencias y ámbitos determinados o sirven para concentrar la atención, precisamente en zonas específicas de la superficie pictórica.

No obstante, además de su eficaz *funcionalidad compositiva* y de su posible *intención ornamental*, conviene hacer hincapié, también, en otra función que se ejercita a un distinto nivel, casi *metalingüístico*: es decir que nos ayuda a reconocer de inmediato, por estas claves diferenciadoras, la autoría de sus trabajos. Y lo hacen coadyuvando claramente –todo ese conjunto de estrategias combinadas, que estamos comentando– a subrayar una especie de autonomía, de aislamiento y de desconexión, en relación a otros universos de sentido, que –en el dominio pictórico– nos son más inmediatos y próximos, pero que, ante las obras de Sixto, dejamos entre paréntesis, ya que entramos, con estas experiencias estéticas, en otras coordenadas diferenciales.

Diríase, pues, que con tales recursos Sixto Marco quiso insistir en la autarquía de su propio mundo, encerrado –¿utópicamente?– en unos parámetros específicos, donde el ensueño, el misterio y lo simbólico no dejan de tejer y destejer el enigmático destino de las imágenes, para conformar un lenguaje cabalístico y hasta esotérico, que bien pudiera ser, efectivamente, un puntual reflejo de nuestro inconsciente. Porque, incluso haciendo alarde de tal autonomía en sus registros pictóricos, no dejó nunca Sixto de procurar que palpitase, en todos ellos, el eco de lo humano, como si prefiriera con estas fragmentadas metáforas, radicales alegorías y parábolas distorsionadas alcanzar mucho mejor –de forma irónica– sus propósitos, para cogerlos como desprevenidos y sin prejuicios al enfrentarnos, por este medio, a nuestras propias obsesiones interpretativas.

A veces, podría parecernos que el mismo Sixto Marco, oculto en el entramado de sus composiciones, nos observa aún descaradamente, desde las bambalinas ese mundo complejo, redundante, ambiguo, escenográfico y autóno-



Fig. 2.- Sixto Marco. *Àngel plaent i lluminós*. 1960. Óleo sobre lienzo. 39,5 x 13,5 cms. (Col. Celia Marco).



Fig. 3.- Sixto Marco. *Entierro de la Virgen*. 1962. Óleo sobre cartón. 62 x 92 cms. (Col. E. Amorós).

mo que fue paulatinamente trazando –como inmisericorde tela de araña– para aguardar que cedamos a la tentación de aproximarnos confiadamente a él.

No faltan, en tal sentido, múltiples ojos –que curiosamente siempre son imágenes de los suyos– apostados por doquier, en la interminable orografía de elementos referenciales, que han ido poblando la selva de sus composiciones. Ojos que miran orquestadamente hacia el observador, como sujeto implicado y comprometido, desde sus impactantes autorretratos.

De esta guisa, las miradas de Sixto Marco nos acechan como una especie de fuerzas ocultas, propias quizá de un animismo primitivo que no dejó, en cierta medida, de estar presente en el entramado de cada uno de sus cuadros-fetiché.

Pero ¿es que acaso no implica la pintura de Sixto Marco toda una visión primitiva, misteriosa, ingenua o secreta de la realidad?

Recuerdo que esta misma pregunta me fue formulada hace ya bastantes años –más retóricamente que con expectativas de respuesta– por un colega de la crítica de arte, creo que en un «vernissage», aprovechando, quizás, que me encontraba silenciosamente detenido, en un rincón de la galería, ante uno de esos curiosos y «reducidos» retablos de Sixto Marco, que tanto me inquietaban y atraían y que acabé adquiriendo, para un ángulo de mi estudio. Aún está allí, vigilando / acompañando las horas secretas y silenciosas, que comparto en / con mi mesa de trabajo.

Ciertamente, aquella inteligente cuestión me ha venido ahora, de nuevo, a las mientes, pero ya sin carga retórica, de forma casi inmediata, como exigiendo quizás –esta vez sí– una cierta respuesta, en este texto de reflexión sobre su obra, que sigo leyendo / revisando.

Diríase que, para mí, la pregunta –en su

abrumador retorno— se ha convertido ante todo en problema. Formulada, entonces, ante la obra de Sixto, vuelvo —ahora— con sorpresa a toparme con ella, al reconsiderar su singular poética, frente a estos folios, que tengo ante mí.

«¿No implica —repito— la pintura de Sixto toda una visión primitiva, originaria e ingenua de la realidad?»

Posiblemente quepa reformular la pregunta misma, retomando el núcleo de la cuestión, desde una perspectiva más general, que facilite así la estrategia metodológica de aproximación al tema. Y de este modo, podríamos abordarla en un sentido más amplio y flexible: «¿No implica, de hecho, todo lenguaje pictórico, en su despliegue operativo, en su resolución plástica, una cierta visión diferenciada y transformante de la realidad?».

Binomio fundamental, sin duda, éste que se plantea en base a las relaciones entre lenguaje y realidad, aunque, en cualquier caso, pueda, sutilmente, reinterpretarse tal conexión de dos maneras distintas: o bien (a) «la realidad es entendida como lenguaje» o (b) «el lenguaje se asume como constructor de realidad». Y ambas fórmulas le han sido —de siempre— consustanciales y básicas al propio quehacer artístico. ¿O es que esa —tan perversa como genuina— capacidad mimética que, a la vez, imita y transforma la realidad circundante para objetivarla, a través del lenguaje plástico, no genera otra forma —mediada— de realidad visual?

Sin duda alguna, en este específico reflejo de la realidad, determinado como lenguaje, que es, en el fondo, de uno u otro modo, toda propuesta pictórica, se halla homogeneizada, como totalidad intensiva, no sólo una cierta referencialidad a lo real sino también —y al mismo tiempo— inseparablemente unida a ella, una toma de posición personal —por parte del artista— respecto al «mundo» refigurado / construido en la obra. “La percepción siempre participa en la elaboración de lo que percibimos” (Nelson Goodman).

De ahí brota, pues, como ineludible juego autoexpresivo, inserto en el lenguaje plástico mismo, la visión de la realidad, que, en cual-

quier caso, explícita u oblicuamente, nos propone y ofrece ese recalitrante conformador / creador de imágenes que fue Sixto Marco.

Aunque, a decir verdad, su poder demiúrgico alcanza, por igual, a trasladar el latido de la realidad —por él vivido— al lenguaje plástico, como a convertir la imagen misma en realidad autónoma y autorreferencial. Por eso —en su independencia y singularidad— cada obra viene a enriquecer el repertorio ontológico de nuestro «museo imaginario» y a reactualizar, de alguna manera, una buena parte de las fuentes iconográficas que tejen la herencia simbólica de la conciencia colectiva. Y, ante sus obras, creemos inferir que Sixto Marco —astutamente, en su natural espontaneidad— siempre supo seleccionar y articular tales elementos, tomados en préstamo de un bagaje de experiencias y de una historia que le eran comunes.

Efectivamente, Sixto Marco sabía bien que las obras de arte no solo acaban formando parte de nuestro gusto estético y de nuestro patrimonio cultural, sino que, además, contribuyen eficazmente a nuestra comprensión / construcción del “mundo” que nos rodea.

—II—

SEGUNDA REFLEXIÓN

¿Implica, pues, la pintura de Sixto Marco, como decíamos, una visión genuinamente primitiva de la realidad? Tal sigue siendo la cuestión planteada.

Dicho interrogante, que además —si mal no recuerdo— en algún texto a él dedicado también vi planteado, en aquellos años, posiblemente quepa referirlo, de manera inmediata, a ese modo tan particular que Sixto Marco tenía de ocupar —con minuciosa totalidad— el espacio pictórico, jugando intencionalmente a un sutil y reinventado *horror vacui* que posibilitaba, a su vez, una apertura central en la composición, a base del sistemático recurso a la utilización gradacional de planos distintos superpuestos.

O, quizás, también se deba esa virtual aura primitiva a la constante traslación simbólica que planeaba —en clave surreal— sobre su reducido



Fig. 4.- Sixto Marco. *El Caracol I*. 1972. Óleo sobre tabla. 59 x 48 cms. (Col. S. Marco).

pero elocuente repertorio iconográfico, de clave mística y determinante alcance erótico, que nos obligaba y nos obliga, con indiscutible eficacia, a buscar siempre ciertos significados de segundo grado, más allá de su directa referencialidad figurativa.

¿No ayuda a ello esa serie persistente de sinécdoques visuales (la parte por el todo), de metáforas insinuadas, de sugerentes contrastes que, a partir de su léxico de formas y su escueta sintaxis, se abre a otros niveles de significación cada vez más ambiguos y complejos?

Tampoco ha faltado nunca en las obras de Sixto esa latente y marcada devoción artesanal que supone –junto al esmerado tratamiento casi inusual e interminable de cada uno de sus cuadros– una decidida entrega a la gestación pormenorizada de una tarea sorprendentemente religiosa / mística, a pesar de su interna sensualidad... o quizás, precisamente, reforzada por ello.

No en vano, hemos de recordar su estrecha vinculación con el *Misteri d'Elx*, en cuya devocional vinculación interpretó la figura del San Juan, durante 25 años, con sus intervenciones y cantos, que tan a menudo gustaba de reiterar con sus amigos, en concretas celebraciones, con aquella voz profunda y desgarrada, potente e impactante, como sus propias pinturas.

Ese salto inexplicable, entre la presencia sensual y la sugerida trascendencia, anida asimismo, como rica contradicción, en medio de sus cenefas delicadas –connotativamente femeninas– resolviéndose en un enlace pulsional entre *eros* y *philia*, entre la sensibilidad y la sublimación, entre la realidad física y su correlato espiritual.

Ángeles, santos, palmas y olivos, pero también cuerpos desnudos, ojos escrutadores, frutas tentadoras y animales emblemáticos. He ahí el repertorio elemental de su escenográfica iconografía, siempre saturada de cierta teatralidad narrativa.

Pero ¿no debería más bien entenderse, en tal caso, ese halo de primitivismo como efectivo indicador e índice expresivo de la vigencia ritualizada de múltiples fuerzas originarias? ¿No

podría ser esa la clave de una visión del mundo donde la apelación a lo primitivo se formulaba, por su parte, radicalmente como retorno a lo originario y a la historia compartida? Ahí están sino los atributos explícitos de la feminidad como símbolos de una necesidad colectiva –connatural y espontánea– tergiversada culturalmente por toda una serie de resortes inhibidores; de ahí también, como ya hemos apuntado, las frecuentes referencias animales (tortuga, pez, hormigas, moscas, caracoles, cangrejos...) o frutales (manzanas seccionadas, naranjas, fresas, sandías..., quizás como encarnación traslaticia de polivalentes significados entre ancestrales y estrictamente personales; y asimismo la no menos insistente recurrencia a la presentación metonímica de un inmediato redescubrimiento de la sensibilidad natural (ojos, boca, orejas, manos, torsos, nalgas...) o el narcisismo reiterado –entre espectador pasivo y protagonista de excepción– que sus autorretratos evidencian, no deja tampoco de subrayar, en cualquier caso, la necesidad de contar, también y en gran medida, con nuestra complicidad de espectadores participativos –reflejada y compartida– en esta aldea global del inconsciente colectivo.

Sus protagonistas miran quizás, desde sus “retablos”, con la esperanza de ser vistos; nos observan para ser observados. Ver y mirar, vigilar y descubrir. Diálogos relacionales, fomentados desde y por el propio quehacer artístico, ejercitado durante medio siglo por Sixto Marco, asumido siempre como una actividad cruzada y comprometida, en la que, biográficamente, tanto peso pudo llegar a adquirir –para él– el obsesivo ejercicio de la pintura.

—III—

TERCERA REFLEXIÓN

Lentamente, en su última etapa pictórica, los elementos que conformaban aquellos variados repertorios iconográficos y composiciones surreales, que ampliamente hemos referenciado, en vez de desaparecer, fueron diluyendo sus pormenorizadas formas anteriores, perdieron en definición referencial lo que ganaron en va-



Fig. 5.- Sixto Marco. *El Libro del Buen Amor del Arcipreste de Hita*. 1974. Óleo sobre tabla. 98 x 200 cms. (Col. S. Marco).

porosas correlaciones, crecientemente abstractas. Se fue acrecentando así su homogeneidad, encerradas —como seguían— en orladas composiciones. Diríase que aquellos microcosmos, lentamente tejidos por puntuales denotaciones relativas a la existencia cotidiana, abandonaban sus coordenadas precedentes para ir abriéndose a un mundo menos orgánico y más magmático. Y ese proceso de metamorfosis acabó por hacernos pensar, ante sus cuadros, que se trataba, más bien, de configurar un mundo saturado de vida, gestos, colores y movimiento, pero extraño ya a la existencia inmediata y concreta del entorno. Era como si Sixto Marco penetrara, sin solución de continuidad, en otras coordenadas visuales, facilitadas por un microscopio o, por el contrario, jugara a mirar mucho más allá, hacia estelares universos, con la ayuda de un imaginario telescopio.

Simultáneamente a tal transformación iconográfica, atraído fuertemente, cada vez más, por la presencia del cosmos, se destacaba también otro elemento fundamental y trascendente para / en su producción pictórica: la luz. ¿No era acaso su desmesurada concentración lo que llegaba a homogeneizar —a ultranza— el interior nuclear de sus ovaladas propuestas?

A partir de las variedades cromáticas precedentes, primero parecerá querer decantarse —en una fase de transición— hacia la preponderancia de ciertas tonalidades, donde el juego de las gamas verdes —siempre suaves y jamás estridentes— demuestra un total protagonismo. Pero, a poco tardar, derivará por completo hacia el trasluz difuso de los amarillos que poco a poco se fue enseñoreando, sin discusión ni rivalidad alguna, de prácticamente todos sus cuadros.

Y no nos equivocábamos en nuestras apreciaciones anteriores, respecto a la existencia de toda una variación de intenciones iconográficas. Si los títulos de las obras pueden, externamente, ayudarnos, un tanto en tal sentido, no estará de más que reparemos en la marcada obsesión que por el tema del cometa Halley, que nos visitó en 1986, Sixto Marco explicitaba y demostraba en sus pinturas, en esta postrera etapa pictórica suya, como queriendo levantar acta de su paso junto a nosotros.

Curiosamente su interés por lo circundante parecía haber cedido —como utopía cosmogónica— en favor de lo lejano, aludiendo reiteradamente, en sus últimos trabajos, a esa cíclica y fugaz visita interestelar, mensajera antaño de

parabienes o cataclismos, y que, sin más, quedó fijada en la retina y la imaginación de Sixto Marco, dispuesta a reproducirse, una y otra vez, en la evocadora ventana de sus ilusiones plásticas. Y era allí dentro, desde la arrogante cabeza del misterioso cometa a su distendida cola, donde habitaban las fantasías del pintor, elaborando en su seno incandescente y luminoso las mil y una noches de las formas indefinidas, inquietas e inestables. Era allí donde se refugiaba el movimiento del pincel y la cada vez –lamentablemente– más menguada visión de las pupilas de Sixto Marco, insertando caprichosamente magmáticas amebas y fluidas corrientes de color. Manchas, puntos flotantes, trazos gestuales, intensos contrastes cromáticos juegan a interactuar compositivamente, casi sin límites, entre sus manos. ¿Pintaba acaso lo que veía, quizás lo que imaginaba o más bien lo que creía ver?

Ese fue –y no otro– el sugerente contexto de su postrer «mundo» pictórico, de su canto de cisne. Cuando los ojos ya no le respondían, con la agudeza del ayer, ni las manos tampoco mantenían su pulso ágil de rápidos trazos.

Fijándonos, detalladamente, aún descubrimos, entre aquellas formas, algún que otro eco relativo a sus anteriores preferencias figurativas. La manzana seccionada se transformaba en corriente ovalada, la forma fetal en alargada voluta y algún que otro fragmento de cuerpo humano se resolvía, de lleno, en dorada guirnalda de materia. El Sixto realista se había hecho místico, lo surreal había modificado sus registros, transportándolos a otras coordenadas existenciales, la utopía –sin desaparecer– había mudado su radio de acción.

Cómo me gustaba coincidir con él o reencontrarnos periódicamente en las últimas décadas de su trayectoria. Siempre me pareció un curioso y destacado personaje, con sus raíces populares, su mundo surreal, su radicalizada generosidad y su apetencia didáctica. No en vano, parecía que constantemente estaba disponible para ejercitar su pedagogía, desde o en cualquier rincón de la vida.

Sin embargo, tiempo al tiempo, seguramente volveremos a releer –más tarde–, una y otra vez, sus obras, buscando otras interpretaciones. Ese es el poder extraño de las obras de arte, que siguen abiertas y a la espera de nuestras diferentes visitas e interrogantes.

No dudaríamos en apostar, por nuestra parte, en interpretar todo este haz de metamorfosis encadenadas que experimentó su vida en sus últimos tramos como una intensa transformación coyuntural en el itinerario de Sixto Marco. Prefiero, por mi parte, abrir un oportuno período de autorreflexión en relación a su curioso lenguaje pictórico final –adecuado quizás para constatar la relevancia de la luz en la pintura y la fuerza expresiva de ciertas formas ensimismadas– pero posiblemente, habrá que esperar un determinado periodo de tiempo para abordar tales reinterpretaciones informales, cargadas de espontaneidad.

El Halley visitó a Sixto Marco y emprendió de nuevo su partida. Y, aunque este hecho, puramente físico y meteorológico, permaneciera grabado en su memoria y no dejara de dar vueltas a tal asunto durante algún tiempo, él sabía que el cometa partió y obró en consecuencia, despidiéndose luminosamente de él y él de nosotros, a través de su pintura. Por eso, muy especialmente, he querido recordar, aquí y ahora, su personalidad artística y biográfica, cuando se cumple justamente un siglo de su nacimiento, tal día como hoy, un 25 de enero, en Elx, la ciudad que se convirtió en escenario definitivo de su existencia y donde el Museo de Arte Contemporáneo, por el que tanto luchó, permanece todavía con las puertas lamentablemente cerradas. Tal fue, en vida, una de sus mayores querencias y obsesiones, junto al proyecto didáctico de l'Hort del Xocolater (también, aún, a la espera de mejor vida), pensando siempre –Sixto Marco–, desde el compromiso y la entrega generosa, en el futuro de la cultura colectiva de su entorno. Pero, al menos hoy, no vamos a hablar de política cultural, aunque solo sea respetando su memoria.



Fig. 6.- Sixto Marco. *Bosque II*. 1975. Óleo sobre tabla. 59 x 48 cms. (Col. S. Marco).

Elche, a 25 de enero del 2016. Escribo estas líneas cuando se cumple un siglo exacto del nacimiento de mi amigo Sixto Marco, el pintor que soñaba museos de arte contemporáneo y escuelas-taller abiertas, de par en par, para enseñar la práctica de la pintura a los jóvenes. Él que había sido autodidáctica... Y, quizás por eso, soñaba inagotables utopías.

ALGUNAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS EN TORNO A SIXTO MARCO:

Román de la Calle (Coord.) *Grup d'Elx. Antologia d'obres, 1969-75.* Caixa d'Estalvis Alacant, 1982.

Román de la Calle "Sixto Marco, lenguaje poético y visión de la realidad". *Canelobre* 4 (1985) 49-52.

Román de la Calle. *Una aproximació a la història de la pintura al Sud del País Valencià.* Publicacions Caixa d'Estalvis Alacant, 1988.

AA. VV. *Sixto Marco. Dècada dels 80.* Publicacions Universitat d'Alacant. 1989.

AA. VV. *Sixto Marco: Pintures 1950-1990.* Centre Cultural. Alcoi, 1990.

Román de la Calle "Aproximación a la trayectoria de dos formaciones artísticas del sur valenciano: *El Grup d'Elx* (1966-1975) y *Alcoiart* (1965-1992)". *Archivo de Arte Valenciano* LXXIII (1992) 174-183.

AA. VV. *Grup d'Elx. Homenaje d'Elx al Grup d'Elx.* Publicacions Ajuntament d'Elx, 2002.

Román de la Calle. *15 Artistas Valencianos Contemporáneos, vistos desde la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.* Publicaciones Real Academia. Valencia, 2010.

Román de la Calle. *Diàlegs entre les Imatges i les Paraules.* Publicacions Universitat d'Alacant, 2016.

Fig. 7.- Sixto Marco. *El árbol de la ciencia del bien y del mal.* 1978. Técnica mixta sobre tabla. 83 x 134 cms.

Fig. 8.- Sixto Marco. *Fruites prohibides.* 1979. Oleo sobre tablex. 65 x 81cms. 1979. Col. Antoni Miró

