

# PARADIGMA Y CURSO DE LA PINTURA ASTURIANA MODERNA

POR

JOSE FRANCES

(De la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)

## TRES MAESTROS REPRESENTATIVOS

### I

Reconocida la existencia de las artes regionales; ¿no ya qué región, sino qué latitud puede recabar para sí la supremacía, la hegemonía artística de España?

Desde luego creemos que el Norte sobre el Sur. La luz fina, que consiente los más sutiles matices; el sosiego especulativo que afirma las normas constructivas y las sensibles delicadezas en pugna con la luz franca, impetuosa, de agudo registro cromático, el temperamento pasional que da amplitud himnaria a los tonos enteros y a las sensuales complacencias.

Esa controversia, que se ha hecho literatura al alambicarse y destilarse su esencia puramente pictórica, no puede resolverse co-

mo una simple cuestión de afinidades congénitas o electivas. Restituye el regionalismo estético a la primera afirmación: la de la existencia del arte regional.

El arte regional es el producto de la reintegración filial de los artistas a la tierra nativa, a la luz que hallaron al abrirse sus ojos y al espectáculo que fué ofreciéndose sucesivo, pero íntegro de cualidades características, a lo largo de los años de niñez y adolescencia. Los años que modelan para siempre el espíritu.

Se acercan a la tierra materna como a la mujer madre que les dió a luz y empiezan a retratarla. Todos sabemos que el retrato de la madre suele ser aquella obra donde culmina la sensibilidad de un artista.

Los escultores también responden paralelamente a la reintegración pictórica. Ellos, con cimientos clásicos, con aportaciones acaso extranjerizas, empiezan a construir con los materiales propios. Buscan, no ya los modelos importados de la «buena sociedad»; no ya los emblemas simbólicos ni mucho menos las reminiscencias mitológicas; afrontan al hombre de mar, al hombre de tierra, a las mujeres del pueblo, es decir: aquellos seres humanos que conservan intacto e íntegro el carácter racial.

Asimismo los arquitectos investigan las normas pretéritas, las formas tradicionales, y comprenden que los refugios de nuestra fe y de nuestra familia deben responder también a la visión de los pintores y a la euritmia de los escultores.

Sin embargo, podrá alegarse (siempre por intuitivas semejanzas sensoriales o sentimentales) valores distintos a cada coincidente suma de producciones homogéneas—ya que no se debe hablar de escuelas—sin asegurar demasiado dogmáticamente que a la elevación étnica responde la elevación estética.

Debe reconocerse un regionalismo estético puro y un regionalismo estético impuro, en lo que se refiere a la integridad de los motivos y a la forma de expresarlos.

Pureza tanto como racialidad ejemplar. Impureza equivalente a

pegadizos extranjerismos, a un gregarismo feudatario de escuelas ajenas.

Y desde luego, ya que de ésto se trata hoy, el arte asturiano responde a regionalismo estético puro, a lo que Fedor Dostoiewsky exaltaba como un principio fundamental de salvador idealismo: «El que renuncia a la tierra natal—hace decir a un creyente en su obra *El Idiota*—, renuncia también a su Dios».

No se puede acusar a los artistas asturianos de esa impaciencia, de esa irreflexiva codicia que impulsa a otros a repetidas solicitudes del fallo ajeno para las obras creadas con prisa y sin sereno amor.

No tampoco el deseo, ya más legítimo, de aprovechar la indudable vitalidad de la asistencia del justo orgullo con que Asturias puede ostentar su eficacia renacentista en las Bellas Artes en nuestra época. Prefieren sus artistas el silencio en torno de la labor apasionada; la recoleta, como hogareña, intimidad para la creación característica, que van realizando en contacto directo con los temas vernáculos o evocándoles desde la saudosa y fecunda nostalgia de su cielo.

¡Este buen cielo astur se desea por cómo tiene la luz propicia al paisaje que cobija y al ensueño de las almas que le contemplan!

Es el buen cielo norteño que aman los pintores y sugiere los más diversos matices filosóficos; el cielo que se añora desde los exilios tropicales y bajo cuya palial bruma los hombres vocingleros del Sur y los silenciarios de la llanura se transforman.

Se le comprende bien el esposo de la tierra amada de él y ella amante del mar. El buen cielo gris, de madurez melancólica, de ternura que no se avergüenza del llanto viril de la lluvia, que se enfurece alguna vez y sonrío sin jactancia de demasiado sol ni fanfarronería de demasiado azul en los días festivos.

La tierra, su tierra asediada, cortejada por la eterna codicia del mar, es, como él, de matronil grandeza y de codiciosa frescura: como en la vieja leyenda nórdica se sintió fecundada en la curva

venúsica de los valles, y alza hacia él los senos ubérrimos de sus cumbres.

Bajo este buen cielo astur es grato dejar las viejas vestiduras del vivir cotidiano. Entrar en cuanto de él depende, desnuda el alma recién nacida, y sentirnos renovados a su influjo; es el «bien cobdiciadero para el home cansado» que ya en la vieja habla con palabras de son y nobleza asturianos, se exaltó.

El viajero que busca durante el verano en Asturias no más que el atractivo de un cambio climatológico, el alterar las costumbres invernales y sentirse en unas «vacaciones del yo» que correspondan a las otras efectivas de holganza, negocio o empleo, se siente vergonzosamente extraño en su prosaica actitud y su fatal condición de foráneo con fecha fija de retorno a las ciudades tentaculares, los holgorios lujosos o las tereas reseca, mientras aquí todo vibra de audacia fértil y macizo ímpetu. Desde las cumbres rasgadas de nubes a los hondones subterráneos, y que viene y va hacia el mar como una inmensa caracola plena de rumores antiguos a himno colérico y baladas ingenuas de las olas sin edad ni término.

Tierra, mar y gentes de suprema sugestión para la mirada de un pintor y la fantasía de un poeta.

Hace falta una facultad visual—educada más allá o más acá—de los virtuosismos y rutinas del taller y el anecdotario cromático de las «naturalezas en silencio», los desnudos académicos o expressionistas y los retratos de madamas, novias bitongas y generales con uniforme de gala.

Se quebraría aquí el lirismo enfermizo, la ternura egolátrica de los jardines interiores y sería inútil traer como material de construcción poética los deshechos de las juglerías enfáticas, de la hinchazón literaria que pretende simular arrogancia viril e iconoclastía demisecular.

Hay que dar pretexto y simpatía al habla cantarina, de prosodia inconfundiblemente deleitosa, en la suave cadencia del rítmico acento astur; abrirse a los temas dignos del pintor sin domesticar-

dad extranjeriza y del escritor libre del contagio vacuo de la arrogancia verbalista.

Por eso, el que está ligado a esta región desde lejos por la mirada venida de fuera, ayer; por la honda revelación de los primeros contactos (Maeterlinck los reconoce más fecundos para la verdad bella que el contacto cotidiano y congénito); o dentro ya, hoy, en esa otorgación de la realidad remota que nos hacen para siempre los «huéspedes del recuerdo», según Pirandello, sabe advertir hasta que punto surte de muy profundo y a muy alto la afirmación estética de Asturias.

No están solamente la eficacia y el espectáculo de ella en un aspecto único, en una condición peculiar que, por su diferencia de otras regiones, la acuse al espectador frívolo y al contemplador fervoroso.

No. Es una madurez de coincidentes fructificaciones; una plural y plenaria simultaneidad de causas y efectos.

Asturias se siente granar desde las brañas, cabezos y tozales, hasta los infiestos, los valles y las playas; de los puertos entrañables de los montes, a los puertos abertales de la mar. Cruje toda ella en el ansia de ser cosechada cuando su sazón comienza.

Y es también como la mujer que alcanza fértil maternidad repetida y tiende los brazos en el afán legítimo de seguir siendo nutriz de lo que en sus entrañas se cuajó con vigorosa vitalidad.

En el dinamismo, henchido de perspectivas, que hoy agita la pintura asturiana, tanto importa lo que ya está seguro como lo renaciente. Y no debe pensarse que, puesto existe con tal brío, con tanta jugosa raigambre interior, afirmada otra vez de positivas realidades, puede abandonársela a su esfuerzo y contemplarla como un ejemplo inaccesible.

Precisamente lo que importa es que la madurez no se marchite estéril, ni la cosecha se pierda, ni la materna energía se canse, ni la ejemplaridad se consuma en sí misma.

A ello quiero contribuir concretando en tres maestros el curso evolutivo de la pintura asturiana moderna en un período que abar-

ca sesenta años. Reunir en estos tres pintores, ya con valor histórico, las tres etapas acusadas por sus generaciones respectivas: Luis Menéndez Pidal, Evaristo Valle, Joaquín Vaquero.

Final del siglo XIX y alborada del XX: Menéndez Pidal y Valle. Ascenso a la meridiana mitad secular de nuestro tiempo—coincidente con su madurez física—:Vaquero.

Saudosa caricia o fuerte penetración de cuanto la región in-marchita pone en cuanto de ella mana hay en las obras distintas y sin embargo, ligadas entrañablemente, de los tres artistas. Porque están saturadas de asturianía y despiertan, por el hechizo de los ojos, la saudosa caricia del oído y la grave complacencia del pensamiento con un rumor de eternidad.

Ninguno—Pidal, el clasicista; Valle, el romántico; Vaquero, el realista—olvidaron que a ese rumor le alcurnian de emoción el alma heteróclita, supersticiosa y escéptica, sentimental y pícara, empenachada de brumas ideales la cabeza como los picos cimeros de sus montes en renovada lozanía de frutos que parecen flores como los granados manzanos de sus pomaradas, y bravamente indómito como su mar cántabro...

## II

Con la muerte de Luis Menéndez Pidal, acaecida en Madrid, perdió España a uno de sus artistas más arraigados en la tradición de nuestro clasicismo. Además de poseer el robusto acento de la castiza elocuencia que a esa tradición está vinculado, perdía también nuestra patria un gran pintor sensible a las sugerencias idealistas más puras, a un colorista que no sólo buscaba los secretos de las perspectivas aéreas y la complacencia visual en las bellas armonías cromáticas. Su arte «no habla por hablar»; sino procura siempre «decir algo»—más allá de la mirada—al corazón o al intelecto ajenos, después de haber vibrado en su propio espíritu.

Balsa de la Vega, aquel sutil crítico a quien se deben muy atinados estudios sobre el arte español del siglo XIX, dijo a este propósito lo siguiente:

«Sobre toda disquisición filosófica, sobre todas las apreciaciones y comentarios que puedan evocar prácticas semejantes, está la intensidad de un sentimiento naturalísimo, el más hondo que pueda afectar el corazón humano; está la estética del pintor, amante de lo real, de lo tangible, de lo que es vida, pasión y verdad. La paleta de Menéndez Pidal sobria, castiza, noble, quizá un tanto austera, es la apropiada para tales asuntos; la factura, simple y amplia, la justa; el dibujo, asimismo, enérgico y correcto; y sobre esto, mírase la compenetración del alma del artista con la de sus modelos. Como ellos cree y como ellos siente. He aquí el toque.

«Nuestro arte, el arte español, tiene su más grande representación dentro del naturalismo. Hombres vulgares, sin asomo de afeitado alguno, son los tipos de Cervantes y los de nuestros poetas, teólogos y de nuestros Zurbaranes, Murillos y Velázquez, de nuestro Goya, del mismo incomprendido Greco. Tal es el reino estético nuestro, y Menéndez Pidal responde a él de un modo admirable y así busca toda la gama sentimental dentro de la Naturaleza».

Certero juicio, retrato «muy apretado», diré en un término familiar de taller, éste que traza de Luis Menéndez Pidal, Balsa de la Vega, hombre también del Norte romántico y filosófico, propicio a sentir la poesía de los cielos grises y de las cumbres ubérrimas de verdor perenne.

«Nací en Pajares (dice el propio artista, narrando los comienzos de su vida y de su arte), provincia de Oviedo, en donde mis padres pasaban los veranos, el año 1864. Sentí despertarse mi inclinación en Sevilla al visitar el Museo de aquella ciudad, primero que veía. Tenía yo entonces catorce años. Pero mi padre, que pertenecía a la Magistratura, no me permitió hacer estudios serios en el arte hasta que no hubiese terminado la carrera de Derecho, carrera que terminé en 1884. Entonces, previa una rápida preparación en la Escuela de San Fernando y en el estudio de D. Alejandro Ferrant, marché a Roma, en donde seguí estudiando bajo la dirección de D. Francisco Pradilla y de D. José Villegas. Después me trasladé a Florencia, donde pasé un año, asistiendo a la Academia

de Ussi y el año 1888 presenté mi primer cuadro: *Extasis de San Francisco*».

Ha de unirse a esta preparación intelectual y artística la convivencia fraternal con sus hermanos Juan y Ramón; Juan Menéndez Pidal era el poeta autor de interesantísimas monografías históricas y literarias, como *San Pedro de Cardena*, *La orden militar de Santa María de España*, de románticas leyendas, como *El conde de Muñazan* y *Don Nuño de Rondaliegos*. Mientras Luis pinta el *Extasis de San Francisco*, Juan trabaja en su obra *Poesía popular, Colección de viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones, recogidos directamente de la boca del pueblo*. Años más tarde el alma asturiana que Juan ha recogido en su libro será reflejada por Luis en sus lienzos. Y en una tarde melancólica de comienzos de 1916 (Juan Menéndez Pidal murió en diciembre de 1915) Luis Menéndez Pidal consolaba su tristeza evocando sobre el lienzo una página de la vida asturiana. Al descansar, la modelo empezó a tararear una copla popular.

¡Oh! Cállese usted, se lo suplico—rogó el pintor—.No cante eso.

Porque aquella copla popular, incorporada al sentimiento y a la memoria de las gentes como nacida de ellos mismos, era la poesía *Lux aeterna* de Juan Menéndez Pidal, y unida al acervo común de tal modo que existen variantes andaluzas, gallegas, extremeñas y castellanas como de los romances arcaicos y de las estrofas de los antiguos aedos.

Ramón, el otro hermano, es el historiógrafo, el investigador de los siglos hundidos en los archivos y bibliotecas. Sus obras *Cantar de Mio Cid*, *Leyenda de los Infantes de Lara*, *Crónicas Generales de España*, *La epopeya castellana*, *El romancero español*, *La España del Cid* exaltan el pasado heroico, la amplia energía espiritual de nuestra raza. Lleva a lueñas tierras el hálito poderoso de la España inmortal. En cátedras extranjeras suena su voz y en libros de otro idioma se loa su obra multiforme.

Luis Menéndez Pidal, cultivado por una carrera universitaria, por la educación visual ante los maestros de la escuela sevillana

primero y el Museo del Prado después, va moldeando su arte junto a la imaginación soñadora de Juan, le siente acunado por esa enorme fuerza melódica y esa entrañable nostalgia que tienen los cantos asturianos tan amados del fraterno poeta. Y al mismo tiempo Ramón mueve ante sus ojos ávidos de belleza todo el estrépito de armas y armaduras de hazañas, fiestas y combates en el que se mezclan figuras del mundo real y de la leyenda.

Necesariamente Luis Menéndez Pidal había de ser como fué. Un pintor español que sabe a Velázquez y a Ribera, que suena a la noble prosa cervantina. Y por tanto el españolismo de sus cuadros se manifiesta católico, caballeresco o castizamente popular.

Cuando ingresa en la Real Academia de San Fernando su discurso es una glosa del *Quijote* en apología de Velázquez. Son aquellas frases con las que Cervantes aconseja se escriba «a la llana. Con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo; pintando en todo lo que alcanzase y fuese posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos ni escarnecerlos».

Y así, Velázquez «regido—añade Menéndez Pidal—por las leyes del buen gusto y de la ciencia, procuró a la llana, que con forma y colores significantes y bien colocados saliese cada parte de su obra enlazada con el todo y éste vigoroso y vivo».

Paráfrasis muy oportuna que podríamos aplicar igualmente a la pintura de Menéndez Pidal, ajustada a la visión neta, palpitante de realismo, que sugieren de la vida los libros y los cuadros del siglo XVII.

Toda la obra de Menéndez Pidal en sus múltiples aspectos de pareja excelencia—temas religiosos, místicos, literarios, costumbrísticos, paisistas—responden a un puro afán de espiritualidad, a la supervivencia emotiva del cuadro. Tal valor emotivo no daña en nada al otro exclusivamente colorista porque de tal manera están ponderadas y acordes las facultades del artista que el pensador y el pintor se completan conservando cada uno su lugar concreto.

No creo herir su catolicismo asegurando que las obras religio-

sas de Menéndez Pidal están fuertemente enraizadas a la tierra y saturadas de calor humano.

El hecho de buscar el más realista documento del Cristianismo para crear la obra que considero cimera de su orientación mística, lo demuestra y añade otra prueba más de acendrado españolismo.

Los grandes maestros de nuestra pintura Velázquez, Goya, Ribera, están libres de esa melíflua expresión religiosa que logran, por ejemplo, algunos pintores italianos. Son demasiado naturalistas para desposeer de humanismo a sus creaciones. Las Vírgenes, los Cristos, los Santos de los maestros españoles, carecen de ultraterrena divinidad. En cambio ¡cómo nos conmueven por coetáneos nuestros, por fraternalmente nuestros sus dolores y lacerias, sus sacrificios y beatitudes!

Menéndez Pidal, desde el *Extasis de San Francisco*, pintado en 1888 hasta el *Yo Soy*—que expuso el año 1920 en la Real Academia de San Fernando, después de quince años de estudio y labor constante—pasando por los frescos de la cúpula de San Francisco el Grande, pintados en 1917, interpreta siempre con un sentido terrenal las figuras celestiales.

*Yo Soy* aporta a la iconografía cristiana universal la transmisión pictórica del misterioso rostro estampado en el Santo Sudario de la Catedral de Turín.

Sabido es que a últimos del siglo XIX empezó a preocupar a los hombres de ciencia la extraña impresión que desde los siglos anteriores excitaba la piedad católica con su testimonio del milagro remoto.

Por primera vez, hacia 1897 ó 1898, Secondo Pia hizo una reproducción fotográfica de la obscura silueta impresa en el Sudario y el clisé dió un verdadero retrato de Jesús.

El misterio tuvo enseguida su explicación racional.

El doctor Vignon fué el que hizo las primeras revelaciones. Se trataba de una maravillosa «fotografía natural», obtenida por la acción grafogénica de ciertas substancias que emiten vapores capaces de obrar sobre otras materias produciendo en ellas imágenes

negativas. En el Sudario de Turín se encuentra la estampación perfecta del cuerpo de un hombre desnudo, cuya testa es la del Nazareno. La imagen es doble y completa, pues la sábana se colocó de forma que, arrancando de los pies, cubría todo el cuerpo por delante y volvía por la cabeza a encontrar los pies por el dorso.

El doctor Vignon hizo reaccionar a vapores amoniacales sobre telas de hilo empapadas de aceite y áloes que envolvían diversos objetos cuyas huellas quedaron exactamente estampadas en el mismo trozo que tiene el cuerpo desnudo del Sudario de Turín.

No era, por lo tanto, absurdo suponer en una impresión automática, en una *fotografía* de Cristo, obtenida impensadamente por la mezcla de las substancias empleadas para el embalsamiento de los cadáveres y la evaporación amoniacal de sudor, rico en urea, de un hombre que acaba de morir después de una lenta agonía y en medio de una fiebre muy elevada.

El rostro, de una viril belleza, de una inquietante vaguedad, con sus melenas rubias, sus facciones enérgicas dormidas en el sueño eterno y los surcos sangrientos, está reproducido con una piañosa fidelidad, con una extraña sensación ultraterrena en el lienzo de Menéndez Pidal

Evoca la obra el instante en que Jesús, al preguntarle el Príncipe de los Sacerdotes: «Te conjuro, por el Dios vivo, que nos digas si tú eres el Christo, el Hijo de Dios», contesta sin arrogancia, pero con firmeza, con la parca sencillez que las Escrituras le reconocen y que hacen suponer una voz suave y una energía profunda: «Tú lo has dicho, y aún os digo que veréis desde aquí a poco al Hijo del Hombre sentado a la derecha de la virtud de Dios y venir en las nubes del cielo».

No rasga Caifás, en este cuadro, como en el del Giotto, sus vestiduras al oír lo que imaginara blasfemia. Aún no es el instante de la cólera de los escribas y de los ancianos ni de los insultos, befas, injurias y golpes del populacho. Es el primer momento de estupor en el Pontífice y en los demás viejos del Concilio, mientras

los sayones sienten hervir la rencorosa rabia de su corazón y la traduce el uno—el blanco—en rechinar de dientes y el otro—el negro—en improperios contra la mujer creyente que siguió al Cristo.

Y todas estas figuras, sabia y bellamente agrupadas en una composición viva y armónica, siendo no más que pretexto coral para la hermosa del Redentor, están concienzudamente resueltas, añadiendo así más cabal ambiente al Hombre-Dios de la blanca silueta y la misteriosa testa.

Menéndez Pidal ha sabido recoger el fulgor ultraterreno, la inquietante y enigmática grandeza que emana del rostro incomparable de aquel hombre cuyo cuerpo fué envuelto en el Sudario de la Catedral de Turín y fijado por la acción «grafogénica» de las sustancias balsamatorias mezcladas a las emanaciones amoniacaes, del sudor febril, de la lenta agonía, que obscurecieron pardamente la tela impregnada de áloes.

En el cuadro de Menéndez Pidal este rostro de cabellos y barbas rubias, de ojos claros, de frente surcada por una herida reciente, pero sobre todo, de una extraña potencialidad anímica, es más humano, en el sentido concreto de su vitalidad que en la imagen vaga de remotas sugerencias del Sudario. El arte ha resucitado de un modo natural el misterio del sepulcro.

Esa misma serena y pura naturalidad tienen sus cuadros históricos, sus interpretaciones pictóricas de obras literarias.

La obra maestra de este género es *El Cristo de la Vega*, cuadro inspirado en la famosa leyenda de Zorrilla *A buen juez mejor testigo* y que ilustra el episodio en que el escribano pide testimonio al Crucificado del juramento hecho por Diego Martínez a Inés de Vargas antes de partir a Flandes y cuando el Crucificado.

«Asida a un brazo desnudo  
una mano atarazada  
vino a posar en los autos  
la seca y hendida palma.

Y allá en los aires, ¡Sí juro!,  
 clamó una voz más que humana.  
 Alzó la turba medrosa  
 la vista a la imagen santa...  
 La boca tenía abierta  
 y una mano desclavada».

Este cuadro obtuvo el premio de 5.000 pesetas—¡las de entonces!—en el concurso de la *Ilustración Española y Americana* el año 1888 y segunda medalla en la Nacional de 1890, donde expuso, además, el de *Músico napolitano* y *El espejo del bufón*, que indignó a la crítica por su excesivo velazquismo, más fácil de distinguir, sin duda, por tratarse de un bufón...

A *El Cristo de la Vega* sucedieron *Un soneto de Quevedo*, premiado con medalla de oro en la Exposición Internacional de Munich el año 1897; *El lazarillo de Tormes* y *Don Quijote ante los duques*. En todos ellos la escrupulosidad en el estudio del ambiente y de la indumentaria no perjudican a la energía realista de los tipos.

Como retratista, Luis Menéndez Pida ha pintado algunas obras notables. Destacan del conjunto los retratos de Eduardo Benot (uno de los más bellos de la iconografía española de fines del siglo XIX), Alejandro Pidal y Marqués de Pidal, obispo Barrera, duques de Sotomayor y doña Paula Contreras, la viuda del novelista Alarcón, y el del hermano del artista.

Pero es como costumbrista donde la personalidad de Luis Menéndez Pidal se acusa con mayor relieve. Costumbrista asturiano, pleno de jugosidad y de vida, es el iniciador del reitegramiento emocional y estético a la tierra nativa, que hoy día continúan excelentes cultivadores.

Tienen estos cuadros, *El telar*, *El molino*, *El guñol en la aldea*, *La cabaña*, *Margaritina*, *Natividad*, *La alborada*, *El Viático en la aldea*, *La cuna vacía*, *Otro Sancho*, *Templo de Baco*, *El carpinterín*, *Gnomos alquimistas*, el encanto melancólico, socarrón, sentimental y bravo de Asturias. Cruzan por ellos el aroma áspero de sus montes, la nostálgica

atmósfera de sus brumas, el regocijo bucólico de sus romerías, los lánguidos ecos de sus canciones...

Destaca de entre todos *Salus infirmorum*, conservado en el Museo de Arte Moderno.

Repetidas veces, y en cada una de ellas largo espacio de tiempo, he contemplado este lienzo de Luis Menéndez Pidal. Pequeño de dimensiones, recoge y devuelve profunda y enternecedora riqueza emocional, realzada por castiza maestría técnica.

Es un poema de fe humilde y sencilla. Una oración vulgar que el fervor con que se pronuncia magnífica. En una iglesuca aldeaniega de Asturias un labriego ofrece a los poderes divinos, delegados en una imagen tosca y milagrosa, a su hijo enfermo. Un clérigo rural, revestido con la sobrepelliz, le deletrea preces invocadoras. Junto a él un chicuelo sostiene el aspensorio que ha de esparcir sobre los creyentes la protección del santo. Detrás del padre, una mujer arrodillada reza.

No concebimos este asunto sino en tal fondo de capilla pobre y apartada del tráfago mundano. No podrían representarle otros personajes de más elevada posición social. En cambio, estos seres de una inteligencia rudimentaria, de un desamparo irremediable, de una amargura cotidiana, se hallan propicios a la creencia ingenua del milagro. Todo el fervor de una raza sufre en el rostro de ese padre que sostiene al hijo tullido en sus brazos endurecidos por los aperos agrícolas y cuyas piernas inician la genuflexión frente al altar y al misterio de las palabras latinas en la calma piadosa del recinto. Busca el sendero de nuestro corazón este episodio, y lo ilumina con el mismo fulgor dulce, lo caldea con igual calor de humanidad dolorida que tiene el bellissimo cuadro.

El secreto de la certeza cordial que surge de *Salus infirmorum* no es más (ya lo hemos dicho) que una feliz alianza del sentimiento y de la maestría técnica.

¡Cuán lejos están el tema y la composición de este lienzo admirable de aquellas melodramáticas y folletinescas elucubraciones que oponían un seudorealismo pictórico al romanticismo teatral

de los cuadros de historia! ¡Qué enorme diferencia hay en la calidad netamente española de su pintura, en esos tonos tostados, en esos acordes cálidos, en esos grises sutilísimos, de ciertos luminismos intrascendentes, por ejemplo, que se consideraban durante algunos años la norma exacta del colorido!

El prieto enlace de ambas excelencias (el ideologismo noble y sobrio, la factura españolamente castiza) que muestra elocuente *Salus infirmorum*, constituye la personalidad de Luis Menéndez Pidal.

Antes de *Salus infirmorum* la vemos afirmarse poco a poco a través de las obras de su primera época. Después de *Salus infirmorum* (pintado a los treinta y tres años, cuando el talento del hombre empieza a madurar y a producir los frutos verdaderamente sólidos de la inteligencia) esa afirmación adquiere perdurabilidad y permanencia definitivas en una serie de lienzos consagrados a los tipos, costumbres, interiores y paisajes asturianos.

De entre ellos importa recordar también *Los naufragos*.

*Los naufragos* refleja el momento en que unos marineros llegan hasta el altar de una iglesia aldeaniega para cumplir el voto hecho en el tumulto trágico de la galerna.

Detrás de ellos, del mozo ingenuo que se arrodilla, del viejo que con el remo al hombro contempla la imagen con sus ojos serenos bajo el ceño habituado a fruncirse en las mudas interrogaciones del cielo y del mar, otras gentes acuden con cirios encendidos.

De las paredes penden ex-votos marineros. Sobre un armario hay una embarcación hecha en las horas de calma, esas embarcaciones que no faltan nunca en las viejas capillas roídas por el aire salobre y acunadas por el rumor de las olas próximas.

La escena conmueve por su patetismo sencillo y sobrio, por la ternura que respira el ambiente, por la maestría serena con que está pintada.

Pero, además, por el melancólico fervor que adivinamos le dió vida. Porque en este cuadro, pintado el año 1925, como en el titulado *Los segadores*—existente ahora en una pinacoteca particular

de Buenos Aires—, donde la muerte acompaña a dos hombres portadores de guadañas, asoma la obsesión filosófica que inquieta la obra de los artistas y literatos asturianos cuando se acercan al período sexagenario.

Recordemos los últimos versos de Campoamor, las novelas mansamente filosóficas de Armando Palacio Valdés, los cuentos postrimeros de *Clarín*...

¡Melancolía de su preparación al tránsito definitivo, y que en el caso del autor de *Salus infirmorum* se vió aureolada por un súbito resplandor glorial al serle otorgada por los artistas contemporáneos la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de 1924.

### III

Durante el mes de noviembre de 1924, Evaristo Valle aportó a las brumas londinenses una visión profunda de la vida, las gentes y las brumas asturianas. Marineros y montañeses, labriegos y vagabundos; los hombres sedentarios y las bestias apacibles y las olas enfurecidas también.

El maestro asturiano expuso veinte cuadros suyos en las Galerías Dorien Leigh: faenas carboneras y agrícolas, paisajes empapados de lluvia y de nostalgia, siluetas desoladas de miserables sin rumbo ni redención. Y las *Carnavaladas* donde el genio creador y la finura colorista de Valle alcanzan un valor único.

Toda la pintura de Evaristo Valle está fervorizada de largas contemplaciones a la campiña, el mar y las aldeas astures.

Dotado de una retentiva visual extraordinaria, de una sutilísima potencia observatriz, narra estados atmosféricos y estados anímicos con idéntico acierto. Sobre el fondo húmedo de los prados y el sombrío de los montes, bajo la fría caricia del orbayo y entre los velos flotantes de la niebla, caminan los caballos desnudos, los campesinos solitarios o platican los adolescentes de silueta ingrátida. La esencia de humanidad pobre, soñadora y sometida que atrae a Valle, fluye de estas figuras patéticas sorprendidas y apre-

hendidias en toda su veraz expresi3n de vivir sufriente. A3n se acent3a m3s cuando no son prados jugosos y corradias calmas el escenario donde ellas se aparecen, sino la cuenca minera con sus charcos c3rdenos y sus laderas ennegrecidas por el carb3n y sus fantasmales sombras femeninas encapuchadas con telas de sacos empapados de llovizna implacable.

A3n hay otro aspecto definido y definidor en la asturian3a profunda de Evaristo Valle: las *Carnavaladas*. La moderna pintura espa3ola ha de se3alar en lo futuro entre los cinco o seis rasgos fundamentales que la destacan sobre las dem3s contempor3neas, esos carnavales de Evaristo Valle, como las *Mascaradas*, tan opuestas y tan magn3ficas de Solana. Danzas de toscos y rudos aldeanos se espiritualizan con vagas apariencias de seres sobrenaturales. La fineza visual de Valle, su sensibilidad depurad3sima para el color, hace de estos momentos incomparables y deliciosas armon3as. Los blancos, los grises, los amarillos, los rosas, los azules danzan con los movimientos de las figuras en el fondo de los lugarejos sombr3os. Si los enmascarados con ropas femeninas agitan pesadamente, grotescamente sus miembros, esas finuras tonales les desposeen de groser3a y les otorgan una ingravidez ideal... Acaso nada de tanto como en Evaristo Valle puede hallarse para comprender alma y fisonom3a de Asturias, lo sugiera cual estas *Carnavaladas* que alguien hizo derivar de Goya como loa del verdadero origen. Valle empero no necesit3 verlas en un Museo. Est3n elocuentes, actuales en la vida asturiana.

En Londres, toda esta visi3n certera de una de las m3s bellas regiones espa3olas, tuvo excepcional acogida.

P. G. Konody, el insigne cr3tico que present3 a Evaristo Valle en el pr3logo de sus obras, ya hab3a iniciado un a3o antes en *Drawing and dressing* la exaltaci3n del artista.

P. G. Konody tiene la costumbre y la consciencia de mirar con un sensible deleite la pintura moderna. Al ritmo del pensamiento acuerda sus emociones mientras se entrega a la suave absorci3n

contemplativa de los cromáticos arabescos donde se evocan seres, luces y formas de la Naturaleza o del artificio inteligente.

Las miradas de P. G. Konody son fecundas para la estética inglesa. Rezuma—con el denso rezumo de los frutos muy maduros—en artículos dotados a su vez de sugerencias plásticas y pictóricas, como los motivos que los producen. Y P. G. Konody supo mirar, a la luz propicia de Londres, los cuadros entrañablemente asturianos de Evaristo Valle.

¿Y qué resultó del contacto de una pupila tan sutil y de una sutil pintura?

Ante todo, supo elegirle para repetir una definición de Mr. Gasquoine Hartley: *The first quality which is peculiar to the paintings of Spain is thier sombreness.*

Pero así como para Mr. Hartley ese «carácter sombrío» peculiar a la pintura española no significa la idea de obscuridad, Konody deduce que Evaristo Valle es el más sombrío y al mismo tiempo el constructor más pleno de armonías finísimas, de matices delicados que expresan un país con el color y la forma. Nada tan lejos de él que la *blatant or emphatic note*, propia de Zuloaga.

«Su España—dice Konody—no es la nación de novelas, de toreros, serenatas y majas de ojos provocadores, resplandecientes bajo las mantillas negras; de gitanos contrabandistas y florida arquitectura del Renacimiento; de fuentes que murmuran y naranjos cargados de fruto. Evita lo banalmente pintoresco... El mismo sol tiene una mirada húmeda y vaga en esta tierra más inmediata al oeste de Irlanda que a la España de *Carmen*.»

¡La mirada húmeda y vaga! Es ciertamente la del sol en Asturias y que Evaristo Valle supo hacer suya. Pero es también la de P. G. Konody, en Londres, frente a unos cuadros inconfundiblemente astures.

El hecho de encontrarle su adjetivación exacta la demuestra. Entre la mirada seca y estólida de los fabricantes de españoladas para uso de pinacotecas y cinematógrafos, que es por lo general la mirada norteamericana, debe recogerse y agradecerse una primera

mirada inglesa para juzgar nuestra pintura esencialmente española, de un españolismo serio, noble, sin profusión de mantillas con peineta por los cuadros y por las calles.

«¿No se asemejaría la obra de Evaristo Valle—dice otro crítico, M. Chamot, en *Country Life*—al arte histórico de España que es la obsesión del turista? En su arte encontramos algo que nos recuerda la austeridad de Zurbarán. Descontando los valores cotidianos de forma, si substituímos la mentalidad moderna por la frivolidad, no exenta de dolor, del siglo XVIII, hallamos que las escenas carnavalescas y campestres de Valle tienen suma afinidad con los lienzos y aguas fuertes de Goya, del mismo modo que sus fondos lejanos y su poder de reproducir el medio ambiente en los paisajes con las más leves graduaciones de color, proclaman su descendencia de Velázquez.

«Sin embargo, Evaristo Valle es esencialmente moderno. Apesar de su apasionamiento por los problemas de composición, su dibujo y su colorido no dejan nunca de ser interesantes a la vista y el entendimiento. El colorido, sobre todo, lo distingue de tantos otros pintores contemporáneos de tendencia parecida. En sus manos el color no es jamás sacrificado a la plasticidad. Formas y espacios guardan la relación debida, sin la ayuda de tonos barrocos.

«En una palabra, puede decirse que Valle no sigue la máxima moderna que es origen de tanto y tanto cuadro malo, esto es, que la técnica carece de importancia. Su método de pintar es originalísimo y el resultado es invariablemente agradable y sus cuadros producen la sensación de calma y suavidad de tapiz antiguo.

«Valle posee el don de descubrir la belleza del color en todas partes. Todo adquiere un valor decorativo en sus cuadros.

«Esperamos que, por lo menos, uno de estos interesantes lienzos se adquiriera para nuestro Museo de Arte Moderno de Londres, pues sólo en obras del mérito de las que expone Valle podría llegarse a formar una colección digna de aprecio.»

Y Frank Rutter, en *The Sunday Times*, afirma:

«Hace mucho tiempo que un pintor español no nos da una no-

ta tan personal y distinguida como la que caracteriza la obra de Evaristo Valle, que por primera vez expone en Londres. Valle es un artista serio y concienzudo. Haciendo caso omiso del aspecto festivo de la vida española, pinta con grave dignidad el paisaje y la vida de los distritos industriales y agrícolas de Asturias. Se parece a Millet en la compasión que le inspiran los labriegos—aunque el dibujo de sus figuras es menos esmerado—y a Cézanne en la austeridad de su colorido.

«Ora en sus paisajes, en cuyos cielos se adivina el sol tras la opacidad de las nubes, ya en otros cuadros que traducen un sentimiento elocuente, humano, como en *Vagabundos*, Valle es siempre interesante. Sus cuadros de mineros son igualmente impresionantes, no sólo como interpretaciones sinceras de la vida, sino como composiciones de alto sentido estético.»

«Aunque los temas escogidos por Valle son austeros y vibra en ellos una nota de intensa melancolía, la nobleza y sencillez de su factura les da un valor genuinamente decorativo y personal.»



El año 1929 la Exposición de obras de Evaristo Valle en el Ate-  
neo Obrero de Gijón ofrecía la novedad de unas *Estampas Cubanas*.  
Junto a las campesinas o marineras, al lado de las sombrías esce-  
nas de la cuenca minera, estos cuadros lanzaban un violento y  
agresivo clamor. Lo que en los lienzos de temas y luz norteños es  
suavidad sentimental, delicadeza de matices, ternura recogida, en  
los lienzos de tema y luz tropicales se cambia en sensual ímpetu,  
estridencia fulgurante y caricaturesco ritmo. (A Valle en Cuba, co-  
mo en España, no le interesan los ambientes descaracterizados y  
uniformes de las grandes ciudades y de una mesocracia gris. Busca  
el hálito popular, las costumbres no falseadas, el ambiente íntegro,  
saturado de veracidad vernacular.)

Así, *La Rumba*, *La riña de gallos* y *En el Malecón*, reflejan, con el  
reseo deslumbramiento de la campiña cubana, actitudes y cuer-

pos de negros que todavía no pisaron los tablados del jazband ni recibieron la pleitesía mórbida de las reatas blancas.

Los negros, los bohíos, las palmeras, los cielos calenturientos de las *Estampas Cubanas* están vistos con la misma lealtad e igual poderío estéticos que los labriegos, mascarones y mineros de Asturias bajo la niebla y sobre la húmeda suavidad de las praderías jugosas.

Pero el acento robusto y la ternura íntima del gran pintor me parece que es aquí, en la transmisión apasionada de su tierra, donde mejor y más placenteramente se encuentran.

Sin embargo, Evaristo Valle siempre ha tenido la ansiedad de buscar lejos la consonancia a sus ritmos interiores. Le salvan y le peligran, alternativamente, la fecunda inquietud y la pasión arraigada a su tierra simultánea. Va y viene de Francia, de Inglaterra, a Asturias. (Digo Asturias y no España, porque es como un viajero que atravesara siempre el resto de la península de noche y dormido). París le enriquece el pensamiento, le adiestra la mirada y las manos, le enseña con el dolor de vivir la felicidad de crear.

Alguna vez se reunirán los recuerdos esparcidos, las alentadoras curiosidades ajenas de esta formación sentimental y factual de Evaristo Valle en París. Era hace veinte años, hace quince años, en los días heroicos del postimpresionismo. Valle, tímido, débil, en una prolongación infantil del alma, como una eterna vernalidad fresca, ingenua y sensitiva, inclina su cabeza junto a la cabeza leonina de Urrabieta Vierge sobre las piedras litográficas, escucha silencioso y melancólico las controversias feroces de la *Butte*, recorre kilómetros de cuadros en los salones para buscar, semioculta, ignorada, una ventana abierta por él sobre el campo asturiano en la doble bruma de su cielo y de la nostalgia suya.

Luego las cóncavas, las penumbrales estadas en el Gijón, recordado como una querida, a la que se lleva en la sangre y en el cerebro con una deliciosa tortura de sumisión que quisiera ser rebelde y con entregas cotidianas cada vez más profundas, más íntimas, más extáticas de áspera delicia...

París, los falansterios vibrantes, heteróclitos, con desnucamientos de los *rapins* y las gloriales ascensiones de los elegidos; las crónicas parisienses que se lanzan en español, cual fuegos de artificio que sólo en España han de crepitar fulgurantes; el vampirismo de los marchantes que compran telas de porvenir, están ya un poco lejos.

Evaristo Valle, como un niño dulcemente acobardado, al que le habrían puesto por mofa enormes bigotes negros de *sargent de ville*, pasea por el puerto—olor a pútrido, quimeras giróvagas, cabeceo de velámenes, bramidos de sirenas, vellones negros de humo en la niebla gris—; pasea por el campo—prados de esmeralda, ondulación de maizales, cumbres acuchilladas de bruma, siluetas desnudas de caballos de larga cola y crujir de ramas agobiadas de pomas maduras, tonadas de ritmo lánguido, vuelos de palomas—; pasea la tierra negra de las minas—fuegos siniestros, fauces abiertas, tapices rechinantes de carbón sobre las laderas que no pueden ser verdes, rodar de vagonetas sobre el suelo y en los aires, figuras viriles, macizas, con los cabellos de lino y las pupilas de zafiro, figuras lamentables de mujeres encapuchadas y cloqueantes sobre los charcales negruzcos que el orvayo mantiene—; recorre las aldeas y la ciudad, frecuenta los lagares y los chigres, y en las tardes lentas de los veranos da su silueta meditabunda y huraña al holgorio policromo de las romerías.

¿Qué hace, qué piensa, para qué sueños vive entonces Evaristo Valle? ¿Nadie ve sus cuadros? Sonríe y se ruboriza a las preguntas ajenas, escribe novelas de raro contenido humorístico y añora anécdotas, momentos del París remoto.

En esa ancha pausa, en ese amplio silencio, en esa opacidad de varios años se estaba formando sin él saberlo acaso, sin pretenderlo quizás—creyendo que no era sino un abúlico embrujado de hazañas fabulosas e inasequibles—esta pintura de ahora, tan sensible, tan sugestiva, de tanta jugosidad intensa y de tal encanto apasionado.

En el París turbulento de ayer, en el Gijón zumbón, fabril, bu-

cólico y navegante de siempre, queda la gestación de esta gran pintura.

El arte de Evaristo Valle tiene—concéntricos valores de su plenaria virtualidad—bien definidas excelencias: la finura sutilísima del color, la exactitud localista; la ternura poemática, y, sobre todo, el ímpetu lírico que empenacha su medular reciedumbre.

Veamos de concretar estas afirmaciones nuestras frente a su honda y elevada afirmación en la pintura moderna.

*Finura de color.* Evaristo Valle es un colorista agudísimo que alcanza, desde los tonos puros, enteros y casi agresivos de cómo se atreven a buscar la pleitesía de los demás, hasta matices que parecían inasequibles a la mirada humana. Ataca de un modo rotundo robusteces tonales y se complace en apenas trémolos de una delicadeza y de una suavidad inéditas. Persigue la luz a lo largo de horas furtivas y cambiantes, la hace sonreír en cielos brumosos y en tierras húmedas. La descompone y casi diríamos le inventa grises que es un placer físico contemplar.

De tal manera este placer de una pintura esencialmente, íntegramente pictórica cautiva antes de analizar la trama de los temas, que sólo se la ve a ella, se la siente a ella, se la supone desligada de cualquier propósito de forma y de asunto. Hay pinturas que causan ese deleite a la mirada y a la sensibilidad; pero se detienen—voluntaria o a pesar suyo—ahí.

Ya esto es mucho. Puede ser incluso todo. La calidad de la materia, la armonía constructiva de los volúmenes, la investigación sensible y sensual de la luz y de sus caricias sobre la superficie de las cosas y de las formas. Evaristo Valle lo domina con precisión y con espiritualidad. Pero hay el otro valor: *la ternura poemática*.

Cada lienzo de Valle está colmado de ciencia humana reflorida, purificada por una exaltación poemática.

No se trata de una indigesta literatura en las variantes del cuadro de costumbres, el cuadro melodramático, el cuadro simbólico, etc... No. Valle se sitúa frente a las almas y los episodios de las gentes sin tener la paleta y los pinceles en la mano. Retiene

por una prodigiosa constitución de su aparato visual los colores y la luz menos aprehensibles a la memoria, para que luego el recuerdo y las derivaciones psicológicas los despoje de materialidad grosera o trivialidad cotidiana.

Así Evaristo Valle en cada cuadro suyo señala instantes de idilio o de tragedia; de resignación o de rebeldía, de trabajo o de éxtasis; de hastío o de jocosidad. Sus personas, sus buenas bestias de labor, están saturadas de realidad hasta alcanzar a veces los rasgos expresivamente definidos de la caricatura; son marineros, labradores, pescadores, mendigos, chiquillas en su crisis física de la pubescencia, viejos que se arrastran por los caminos y rapaces que trepan por los manzanos.

¡Y sus jayanes vestidos de máscara!

Danzan entre la niebla. Son los silfos nórdicos vestidos de harapos femeninos y calzan botas de minero o madreñas de aldeano.

Mozos ebrios de lluvia, de sidra y de canciones sentimentales. Los negros de carbón todo el año gustan de enaguas blancas, crujidoras, de chambras rellenas en el pecho en una basta parodia de morbideces femeninas; los que pastorean rebaños se cubren con pieles corderiles, con pieles lobunas; los encorvados sobre tierra se cubren de plumas.

Y entre la niebla danzan. Se creen mujeres bonitas, bestias apacibles o carniceras, aves libres en las rutas infinitas del cielo.

Cerca de ellos, los vecinos pacíficos tienen miedo; los muelles desiertos ven colgarse las primeras guedijas nocturnas en los velámenes cabeceantes. Y los chigres, las tabernas, ofrecen los fulgores mortecinos de las ventanas.

Los mascarones felices están sucios ya, fatigados ya, violentos ya de alcohol y de amargura insospechada. Pero la niebla piadosa les da una fantasmal apariencia. Son visiones blanquecinas, rosadas, azulinas, que se mueven con torpes y pesados movimientos de nubes que se hubieran caído sobre la tierra y no supieran cómo volver al lento y sereno caminar a través de los astros...

Y siempre gentes humildes. Evaristo Valle ama la humildad con

un amor cristiano, para enaltecerla y auparla sobre los hombres orgullosos, vanos, bien vestidos y mal enriquecidos.

Porque estas gentes humildes, toscas, sucias, hundidas en viles tareas y estériles deliquios inconscientes, adquieren grandeza poética en la pintura de Valle. Se espiritualizan, se magnifican, y ya no son unos mocetones rudos y ebrios que danzan vestidos de mujer en las tardes de antruevo y en las aldeas sórdidas; no son dos viejos vagabundos que cambian palabras de ilusión mientras el cuerpo les hierve de parásitos y hiede a mugre y a fiebre el aire que les circunda; no son las encapuchadas asexuales que cargan sacos de mineral, chapoteando en el barro negro de carbón y cárdeno de crepúsculo; no son labriegos que aran inclinados sobre los surcos y bajo un paraguas rojo; no son chicuelos que contemplan el mar o se contemplan las pupilas con una emoción extraña y recién revelado. Son el Dolor, la Alegría, el Odio, el Amor, la Crueldad, el Sacrificio, el Ensueño; los resortes desnudos de esta pobre humanidad nuestra caída de demasiado alto a la tierra demasiado dura.

Pero fijémonos más aún. El encanto imantado de esta pintura excepcional no se comprende de una sola vez. Hemos sentido la voluptuosidad del color por el color, de la luz por la luz; hemos hallado las grandes inquietudes universales concretadas en seres humildes que eternizan momentos de apariencia vulgar. ¿Existe otro valor?

Sí, *El localismo*. Estos paisajes de una finura y de una braveza fraternales; estas gentes del agro y de la mar; estas arquitecturas viejas de ciudad sombría o toscamente aldeaniegas; estas costumbres reflejadas con sumaria elocuencia y filial cariño, son de un modo inconfundible, racialmente, etnográficamente, geográficamente astures. Asturias, con sus cerros ingentes, sus playas extensas, sus puertos melancólicos y sus nieblas. Asturias y su acento grave y cantarín al mismo tiempo. Asturias la romántica y la zumbona; la de elevadas especulaciones metafísicas y socarronerías a ras de tierra. Asturias la desangrada hacia América y la renaciente

de los tiempos de hoy, está plasmada, recogida con trazos vigorosos y tiernos acunamientos en la pintura de este rapsoda pletórico, de este aeda que en la madurez de su vida lanza a su época el himno polifónico de su pueblo.

Color, idealidad, localismo. Queda por atender la cualidad culminal: *el empuje lírico*. Esta ya pertenece a su eficacia sobre el arte contemporáneo. La pintura española está en un período transitorio. Transición apoteósica, de una pompa deslumbradora, de una grandeza que hace presentir el renacimiento; pero, al fin, transición.

La pintura española puede desvirtuarse, bastardearse, abestiar-se, en un diletantismo intrascendente o en aberraciones exhibicionistas. Buscando la liberación de su ranciedad clásica o su vulgaridad realista, ¿no sabrá evolucionar de una manera que la redima sin dañarla?

Uno de sus maestros más cabales y más dignos del apelativo se presenta en el momento propicio como un ejemplo. Quisiéramos que este ejemplo de Evaristo Valle, un gran lírico, unido a un gran técnico depurado por veinte años de preparación fecunda, no se olvide.

#### IV

Como la medalla noble, salida de un troquel perfecto, la palabra Plenitud acuña hoy el arte hondo y sereno de Joaquín Vaquero. Plena está su pintura de su temperamento pleno. La madurez técnica y cerebral de un experto en el oficio y de un espíritu educado por la cultura estética moderna rebasado ya el cuarto de siglo de los ismos turbulentos en que la vigésima centuria se debatió al nacer.

Se le halla definido con mejora de expresión para la profundidad del concepto, con seria elocuencia para el vigor temperamental.

Viene inmediato de Evaristo Valle, el maestro de la generación

anterior, a ser el maestro de la suya coetánea. Saturado, como Evaristo, de reciedumbre astúrica más allá y sin necesidad externa, del pintoresquismo indumental y quintanesco. En una *Carnavalada* de Evaristo, en una *Marina* de Vaquero, la verdad del masculinismo sentimental de Asturias se encuentra íntegra con mayores jugo, brío y acento que en otros lienzos folklóricos, anecdóticos y municipalmente empadronados.

Desde las cimas soleadas, de genesiaca ingencia y majestad, de Somiedo, en las que, ávido adolescente, Vaquero danza con el color como un fauno ebrio de claridades y aromas vernaes, pasando por la etapa norte y centro americana—se salvó del sur ceceante, barnizado de pegadizo cosmopolitismo que se descascarilla pronto—donde su juvenilia sembró la futura cosecha de nostalgias tropicales, y cantó al sol en celo que madura pronto frutas y mujeres con lánguida y fraterna molicie sensual, Joaquín Vaquero da en los playales solitarios—extensos o recoletos, pero de trágica fiereza, de densidad filosófica—en los puertos carboneros de cielos grises, muelles y tierras negras, aguas de oleosa gravedad azul y verde, desciende—minero de almas—a los hondos paisajes humanos de los atlantes de la cuenca carbonífera, a quienes el carbón no envilece su grandeza escultórica y narra con himnaria plástica de tonos austeros la epopeya de las ruinas ovetenses, sus melenas urentes y sus muros clamantes...

Joaquín Vaquero nace en Oviedo el año mismo que el siglo XX (9 de junio 1900). Año del eclipse solar, cuando todavía el eclipse colonial no salió de su última fase y vivían casi todos los personajes de la Vetusta de Clarín, ya viejos y un poco olvidados y la pintura española se empezaba a enterar del impresionismo y del neo impresionismo y se rechazaban en las Nacionales los cuadros del asturiano Darío de Regoyos, pintor de Flandes y Vasconia.

A los 16 años expone por primera vez. Es en la Regional que se celebra el año de 1916 en la Universidad de Oviedo, primera también de conjunto homogéneo de provincial recuento de valores artísticos asturianos de cuantas luego, más selectas, más armó-

nicas, habían de seguir en Gijón, en Avilés, en Madrid, en América. Su cuadro, parco de dimensiones, pasa inadvertido, pero ya contiene las miradas de los artistas, de los escritores jóvenes, el atrayente enigma prologal de un temperamento apasionado.

Tres años después, a los diecinueve de su vida, exhibe ya sólo, independiente, en la Sala Piquero de Oviedo.

Es todavía la juvenilia, en agraz pubescencia, de su tributo filial a la tierra nativa. Ya están allí las encendidas cumbres, la solar exuberancia de las soledades montañosas, el hálito viril de los retos pétreos a las águilas, sirenas del heráldico azul celestial.

Son gratos al mozo, que alterna sus estudios en Oviedo y Madrid con las estadias agrestes de Somiedo esos temas de una Asturias casi inédita entonces, de la raza que había de producir el jugoso y decisivo libro de Acevedo, donde el hórreo cambia la traza chata por la cónica, y donde Roso de Luna bebió los misticismos de su teosofía en los lagos serenos y como sin fondo.

Sorprendía el ímpetu cromático de la comarca y la pintura de Joaquín Vaquero, distintos de la brumosa y melancólica de montes suaves y los valles geórgicos cabe la mar.

Hacía pensar en uno de los otros dos Joaquines de la pintura española: el Mir de la también noble y armoniosa Cataluña. Aquella fulgencia dinámica de los motivos y de la expresión, tenía como filtraciones tonales y aún líricas del gran luminista extasiado por entonces en Mallorca.

Las pupilas—esas pupilas negras, ardiente y agudas de Vaquero—del joven pintor asturiano veían los colores cuales evohés diónisiacos. No de otra suerte el acento robusto del hombre hecho a las señeras soledades, precisa el grito abierto a los espacios libres. Sus cuadros eran sinfonías de cadmios vibrantes, azules de máxima, casi esmaltada, intensidad lumínica, carmines y bermellones rútilos, verdes furiosos.

Pero—¡cuidado!—no había que confundir a Vaquero con un epígono sumiso a foráneas influencias ni a un bárbaro lanzador de tonos enteros contra el terso tambor de los lienzos blancos. Su

juventud fuerte, sana e impaciente, tenía un sentido innato de la armonía y se educaba en la disciplina estructural y constructiva de la arquitectura.

Integramente, fundamentalmente pintor, nacido—y ya hasta morir—para darse como un amante apasionado y fecundador a la pintura, no olvida ni desaprovecha su excelente condición y su otra bien ejercida profesión de arquitecto, cuyo título obtiene en Madrid el año 1927.

Paralelamente, con una capacidad que se abre—como los dos brazos de un ambidextro de torso poderoso, alentado de un corazón tierno y unos pulmones de atleta—como dos ramas frateras nutridas de una misma savia estética y para gemelas fructificaciones, Joaquín Vaquero crea bajo el signo claro de los buenos augurios que se cumplen, sin promiscuas interferencias.

No es un arquitecto que pinta o un pintor que construye formas habitables y ritmos urbanos. Es el artista dueño de la condición excelsa de dos acentos propios e independientes.

Así se le reconoce de manera oficial y pública.

En 1930 obtiene, coincidentes, en Nueva York el premio en el Concurso Internacional para el Faro de Colón, entre los 542 proyectos presentados por más de tres mil arquitectos de todos los países del mundo y la primera medalla de Arquitectura en la Exposición Nacional de Madrid. En 1931 es pensionado para estudiar en Yucatán y la América Central la Civilización Maya.

En 1941 se le otorga la primera de las segundas medallas en la Nacional de Madrid por su cuadro *Santiago de Compostela* y en 1942 obtuvo en la Nacional de Barcelona la primera medalla por el cuadro *Oviedo en ruínas*.

Verdadero intérprete de la naturaleza frente a la luz, en color y las formas vivas se suceden sin turbulencia ni improvisación codiciosa las exhibiciones de su obra pictórica donde no hay penumbras ni altibajos en la trayectoria que los laureles jerarquizan y los ecos difunden, como hitos de una evolución consciente, progresiva: *Museo de Arte Moderno* (Madrid, 1924); *Knoedller Galleries* (París,

1927); *Knoedller Galleries The Three Arti Club* (Nueva York, 1928); *Veerhoff Galleries* (Washington, 1928); *Sala Trigueros* (San Salvador, 1931); *Sala Macarrón* (Madrid, 1942), *Sala Argos* (Barcelona, 1943). Cuadros suyos figuran en las colectivas Nacionales e Internacionales de Nueva York (1928), Oslo (1932), Copenhague (1932), San Diego, de California (1932), Berlín (1932), París (1935), Venecia (1940), Buenos Aires (1942), Viena (1942), Berlín (1942).

Paralela de esta reintegración internacional iba también la reiteración regional, el fervor tenso y fértil hacia Asturias. Se suceden las exposiciones individuales en Oviedo (1926, 1931 y 1935), Avilés (1933) y Madrid (1941).

A lo largo de este placeamiento de su obra ante las miradas plurales y de los ambientes diversos, el arte pictórico de Joaquín Vaquero se enraiza más en la tierra natal por la predilección de los temas, por la austera madurez de su sensibilidad, por el señorio esencialmente nórdico de la luz y del sentimiento fundidos en un equilibrio básico de las facultades primigénias.

Alguna vez he definido yo al asturiano como «el hombre que sonrío y que viaja».

El asturiano tiene el gesto afable y la inquietud giróvaga. En ninguna parte he conocido tan definitiva esta noble condición de sonreír y de «estar de vuelta» como en Asturias.

Nautas y descubridores, y fundadores, de ayer; viajeros por el gozo de conocer tierras o por el empleo de su tiempo en acrecentar la hacienda, hoy; el asturiano conoce las rutas flotantes y los senderos terrenos por lejanos que estén de la villa natal.

Es frecuente oír nombres exóticos en sus labios que sonríen, en su verbo cantarín de los finales cadenciosos. No las excursiones frívolas, vulgares, al París de todos, o las emigraciones forzosas sin el término visible. Es algo más amplio y más fértil. Contactos espirituales, menos multitudinarios. La evolución sentimental y sensorial cumpliéndose sin esfuerzo y sin dolor.

Así les florece el recuerdo simultáneo de la sonrisa. Una sonrisa que no les amarga los labios, ni les corroe por dentro el cora-

zón. Tampoco de burla pedantesca; excitante de la cólera ajena. Diríase que incluso pide perdón de ser hija legítima del bienestar interior y de las perspectivas exteriores crecidas al mismo tiempo y de una felicidad única.

Sin embargo, esta sonrisa puede ser incomprendida en su exacto significado; puede sugerir una vaga desconfianza.

Porque el hombre huraño y sedentario no siempre alcanza la dulce suerte de sonreír a los demás y alejarse de los demás para ser luego acogido con alegría nueva cuando regrese.

En Joaquín Vaquero se da inteligencial esa condición de la sonrisa afable, acogedora, y la discreta distinción del que sabe hacerse perdonar, por los sedentarios y los descontentos, la experiencia alegre de «estar de vuelta» del retorno definitivo después de los exilios voluntarios y accidentales, sin contagio, ni resabio. A lo sumo esa suave nostalgia de los horizontes dejados después de conseguidos que hace bien en todo artista, como las canas prematuras en los aladares de los hombres que todavía son jóvenes.

Su tiempo y esa condición le consintieron conocer simultáneas los países lueños y las modernas teorías artísticas opuestas.

Sus estudios en Francia, en Flandes, en América, le enseñaron a ver el reverso de lo fugitivo y transitorio. Hundidas ya — ¡terrible podredumbre de las iconoclastias arrogantes! — con el paso a retaguardia grotesca las vanguardias de los ismos postimpresionistas, no por ello dejó de significar en Joaquín Vaquero este ir y volver — a ritmo y caudal de sus años de vida — por el arte ajeno a las tierras de los demás una eficaz adquisición de elementos sensoriales, estéticos y hasta sociales de positivo valor para su personalidad.

En lo que debe entenderse por segunda época de su arte Joaquín Vaquero pinta paisajes, lugares, gentes de al otro lado de los Pirineos y de más allá del Atlántico. También horas y sitios de Castilla. Escasean los temas asturianos y sin embargo, es entonces cuando se le revela a él y él devuelve densamente emotiva, con plástico vigor de elocuencia concreta, el realismo fuerte de la vie-

ja Oviedo. Recordemos sus cuadros de arrabal o de entrañable urbanismo, las alusiones al Campillín, a las ruas sórdidas empinadas, que brotan de Puerta Nueva, el encanto sentimental, sin afeminamiento sensiblero, del barrio catedralicio, cuando aún no entró la piqueta de la pedantería y de la sumisión edilicia al egoísmo nobiliario, y la basílica daba entrañable cobijo, deleitoso abrigo a casinas humildes, a rincones henchidos de íntima nostalgia.

De esa época son—por ejemplo de supremacía y justeza en la adecuada verdad y diferencia lumínicas y en la penetración ambiental—lienzos como *Nueva York*, extensa sinfonía de grises ácueos, tratados con una finura de gran marinista—el gran marinista destinado a ser en lo futuro, cuando nuestro Cantábrico le recobre plenamente—y donde el artista encontró las más puras delicadezas y transparente luminismo de los que nunca faltan en su paleta.

Y *El Ayuntamiento de Brujas*, *El Canal de Gante*, que el viril romanticismo de un Georges Rodenbach o al walonismo consubstancial del inconfesable españolismo acoplados en el alma universalista de Verhaeren habría placido ver y sentir.

Y sus hallazgos expresivos de la vieja París al otro lado ideológico y prejuiciable de la falenas montmartresas y montparnasianas.

Pero lo que más cuenta en ese período de la pintura de Vaquero, aparte de lo inspirado y resuelto de su tributo a la ciudad natal, es la serie de temas americanos.

El asturiano es siempre el galán de las Américas, el Ulises de las sirenas trasoceánicas. Lo mismo el emigrante de proa que el artista, el escritor acodado en la baranda de las cubiertas pidiendo a cada nueva singladura la silueta terral de las costas tropicales, en un ansia de realizar sueños.

Vaquero, como Evaristo, cumple el tributo de los temas americanos, después y entre la constancia de paso por los países de la vieja Europa y el permanente culto a lo nativo.

Pero mientras los lienzos cubanos de Evaristo acusan un matiz caricaturesco, cierta exterioridad de hurañía solitaria, algo como una sutil y ática venganza de viajero desencantado, de solterón

misógino, que vive siempre hacia dentro de su propio yo, la agorafobia que rechaza los espacios abiertos, los grandes desbordamientos amplios de luz meridional, los lienzos americanos de Joaquín Vaquero están saturados de euforia cromática, de dionisiaco luminismo. Y de ternura apasionada.

Porque en Joaquín Vaquero se cumple también aquel dualismo de amor a la tierra suya y a la de la mujer amada, que el desposorio carnal otorga a la visión, a la comprensión estética de un artista o de un escritor sincero. La América pictórica de Vaquero es—además del Brasil exuberante (*Suburbio en Río Janeiro*) y la Yanquilandia poderosa (*Puerto de Nueva York*)—además y sobre todo, la más entrañablemente americana, nativa de su esposa, aquella donde se conservan intactas la dulce grandeza melancólica, el ímpetu lírico de la naturaleza brava y en la que la dominación española no es ni cicatriz, ni resquemor, sino rescoldo tibio y aroma inextinto.

Ha sido visto en el gozo de lo compartido, con la bendita claustrofobia que incita a los espacios abiertos y la sed de luz y el hambre de senderos y afán de oír, oler y saborear el aire, las frondas, las aguas, en un doble epitalamio...

Así surgieron cuadros como *Chinamos*, *Mercado en Puerto Colombia*, *Palmeras de Llapango* y tantos que cual los ya citados y los de tierras yucatecas a donde fuera en busca de las huellas de la civilización maya—¡maravilloso viaje en que las ruinas del pasado se cambian en cimientos del futuro!—se crearon en alto el corazón y en fulgurante júbilo las pupilas, a la manera de las mañanas adolescentes rostro a las cumbres y los lagos de Somiedo.

La plenitud artística, la madurez física, adentran a Joaquín Vaquero en Asturias. Va a ser el pintor de las cuencas mineras, de la urbe patricia y heroica. Del Mar. Del Mar, en el más robusto, patente y terrible sentido del apelativo.

Para los miopes o los que necesitan las vocinglerías cromáticas, Joaquín Vaquero se acentúa entonces como un pintor sombrío. Se ha llegado a decir que carboniza demasiado cuanto crea.

¡Cómica y lamentable impotencia de juicio la de estos tales!

Nunca Vaquero ha sido tan luminista, tan sutilísimo captador de matices como ahora en que domina desde las más duras a las más suavísimas gamas del negro—el negro, abolido por los impresionistas y amado del Greco—que penetra en el misterio sensibilísimo de los grises, sin hacerles jamás mortecinos, que acaricia los tonos enterizos con veladuras de la más tierna sabiduría y que, sin embargo, da una sensación de hombría casi agresiva cuando importa darla como en sus playas de arrecifes oscuros y arena movable de resaca, o en sus cargadores de carbón austeros, majestuosos cuales figuras de relieve asirio o índico, cuando, en fin, reproduce el patetismo himnario de los muros calcinados, de las fachadas humeantes, del espantoso silencio postbélico de las arquitecturas mutiladas.

Si Menéndez Pidal nos recuerda el culto clásico a Velázquez; si Evaristo Valle en sus *Carnavaladas* se sienta a la diestra de Goya, comprendemos una intelectual, una sensitiva asimilación filial hacia el Greco, en Joaquín Vaquero.

Convive y sufre el artista las horas de asedio y defensa de Oviedo en la guerra civil de 1936.

¿Dónde está, entonces, aquel despertar a la vida en la misma ciudad recoleta en sí misma, saturada de ochocentismo afable y húmeda con el tiempo adormecido y las saudades despiertas o en las cimas soleadas, con vuelo de águilas, retiembllos pétreos de las tormentas y anchos cursos o quietos abismos lacustres? ¿Dónde quedó aquel apoteósico mediodía tropical en las selvas gigantescas, bullentes de un mundo multicolor y parlerío de pájaros, rumorosa a hervores y combates de una fauna libre e impetuosa, en los poblados de razas aborígenes o trasplantadas para embriagarse de frutos, soles y canciones primitivas, mientras el divino sortilegio del amor crecía como una planta más florida de sucesivas primaveras?

El artista está en la dantiana edad donde los infiernos se miran masculinamente. La ciudad íntima, los comprobamos de fraterno

origen, cuanto está nutrido del cielo brumoso y la tierra ubérrima, se agita, consume y muere y renace en holocausto de odios. (Se piensa en aquella noche del 3 de mayo de 1808, cuando el Sordo en su Quinta, ribereña del Manzanares, oía los estampidos de los fusilamientos y copiaba los peles trágicos).

Joaquín Vaquero, ve y siente una Oviedo convulsa, toda ella negra y roja, desde más acá de la sonrisa verde de Las Segadas, hasta el inicial ascenso del Naranco: la torre de la Basílica pierde su índice esbelto por un muñón ardiente y tronitoso; a los viejos palacios del corazón urbano, las casucas guaridas de los arrabales, los templos arcaicos se les desgaja, se les tuesta y esqueletiza. Hogueras en las noches otoñales—jay, las hogueras vernaes del Señor San Juan!—llaman al cielo sordo de tiros. Negro y rojo en las banderas, en las almas y en los cuerpos de los hombres, en la forma externa y las entrañas palpitantes de los edificios.

Culmina la serie de obras de este género patético, de esta imprecación sombría o urente en el gran lienzo *Oviedo en ruinas*, que había de obtener la primera medalla en la Nacional de Bellas Artes de 1942.

Como antes el cuadro *Santiago de Compostela*—originalísima interpretación y síntesis de la universal ciudad gallega—había de obtener la primera de las segundas medallas en la Nacional de Madrid el año 1941.

Ambas—la urbe catedralicia y astur, la urbe catedralicia y galaica—, la una en guerra y la otra en paz, la una con gentes de clerecía y de piedad, su glorificación evocadora y bendicente de las muchedumbres de pacífico peregrinar; la otra en guerra siniestra, sin seres humanos, ni apariciones divinas, desnudos el odio y el horror fratricidas, calcinada, en escombros humeantes y desamparo clamativo, acusan la energía colorista de un temperamento personalísimo, que no por acometer lo épico pierde suavidad, dulzura y cariciosa melancolía tonal. El estilo, en fin, de uno de los más originales pintores de nuestro tiempo.

Otra faceta—tal vez la excelsa—de ese temperamento y de ese estilo, es la de Marinista.

El mar, el MAR, con mayúsculas, no ha sonado jamás en nuestra pintura contemporánea con el dramático, con el sinfónico ímpetu que en las marinas cantábricas de Vaquero. Como no sonó tampoco, con la gracia helénica, con la alegría sensual y la armonía luminosa que en las marinas mediterráneas de Sorolla.

Nada tan opuesto a esa majestad inteligente y apasionada que el subalterno oficio y la paralítica mediocridad del tantos y tantos mercachifles de cromo barato y barcarola peguntosa que han pintado los mares españoles para el alma de acordeón de los cursis entre las cuatro paredes de su estudio.

Sólo se salva un Álvarez Sala, asturiano también y sobre todo, un Martínez Cubells, en curioso contraste de su estirpe y nacimiento valencianos, pero de formación espiritual y técnica frente a los mares del centro y norte de Europa, que ha pintado el mar Cantábrico con singular varonía, mientras, por desejemplo, un asturiano Martínez Abades, veía el Cantábrico en muelle e iluminado colorinismo levantino.

Estas visiones de playas austeras, graves y polifónicas, mordidas de arrecifes, saturadas de carbón, donde se consigue portentosamente la calidad húmeda, con unos negros transparentes, que habría de inventarse un adjetivo para describirle como Vaquero lo pinta; esos puertos chiquitos como el de San Juan de Nieva, con su «actividad estática» y la melancolía idiosincrásica como en ese de la «mar gruesa», del carbón tragándose a un barco bajo el cielo plúmbeo y ante la resignada calma del caballo desnudo, representan valores considerables en el género tan encarnecido en los últimos cincuenta años.

Algunas de estas marinas de Joaquín Vaquero y, desde luego, las que mejor le definen y eternizarán, son las que reproducen aspectos de una playa chiquita e inquietante de Salinas. Está al otro lado del cerro de la Peñota, que corta la playa grande del Espartal y que hunde entre los remolinos de las pleamares sus mulos de

roca desnuda y rojiza y se calza con zapatillas flecudas de algas superpuestas.

Esta playa del Sablico por su nombre, del Cuerno y del Diablo por sus sobrenombres populares, me obsesionó siempre. Inquirí el sortilegio único que contiene y en ella concebí uno de mis estudios novelesco-poemáticos más queridos.

Recogida, atormentada en sí misma, en un semicírculo como si lo hubiese trazado la vara mágica de un nigromante y sirviese de aquelarre a brujas, no en vuelo de escoba, sino a las sirenas alígeras de la Odisea, ávidas de naufragios, «tiene esta playa, a la izquierda, un brazo terral, que como la cabeza de un caimán de secular soñarrera al que le creció musgo sobre el dorso y que bebe mar, borbollándole espumas en sus colmillos de rocas. Más detrás hay cantiles, socavones, que las pleamares colman y que en la noche se quejan».

«Ahora la playa está siempre solitaria ennegrecida por el carbón, siempre mojado y que rechina al retirar sus fimbrias de espuma y agua delgada la resaca. Pero cuando yo era niño, no hacía rechinar carbones, sino conchas, caracoles minúsculos, piedrecillas de colores brillantes. A ambos lados de los montes que forman el reducido anfiteatro y avanzan sobre el mar, las aguas colmaban y vaciaban calas deliciosas. Los muchachos entrábamos allí cuando la marea baja, a perseguir cangrejos, arrancar mejillones y lapas y hundir en los charcales límpidos la pequeña red donde, incautas, caían las esquilas de transparencia fantasmal».

«El agua, además, tenía sonidos armoniosos, ecos dilatados al entrar y al retirarse. Poco a poco me acostumbré a retar las pleamares. Me parecía un cuarto de baño ideal, una gruta de ensueño aquella cala de la izquierda, donde lentamente el agua iba cubriéndonos y terminaba por tapar el boquete de entrada. Entonces, si no queríamos perecer ahogados, había que nadar hacía afuera, en

el milagro de luz submarina que no todos los rapaces sabían apreciar con los ojos abiertos» (1).

Joaquín Vaquero ha inmortalizado de manera hartamente más elocuente el hechizo feroz y lagotero de esta playa; ha sabido expresar casi con un prodigio de sonido, el irse rechinante de la arena por la resaca; ha recompuesto, recreado su máxima sinfonía—no wagneriana, de colores estridentes y guturalismos de cantantes germánicos, sino beethoveniana, que es como los grandes huracanes y tormentas del hombre en la madurez,—para incorporarla al gran poema de Asturias y de su pintura—estrechamente unidas en martronicamente belleza.

Y ha de tenerse presente que sólo aquellas obras del pensamiento y de la acción, que se producen con gozo ardiente, con patética amargura, en lo profundo de nosotros y desde lo entrañable de nuestra tierra natal, de nuestra raza, y de todo lo que nos pertenece—incluso con límites fronterizos dentro de la plural patria—es lo que alcanza ahincamiento de eternidad y universalidad.

---

(1) *La Resaca*, en LOS MUERTOS VIVEN