

LA PINTURA DE ALEJANDRO MIERES

Por JULIA BARROSO VILLAR

Vamos a referirnos a una de las figuras de destacado relieve en las artes plásticas españolas, que ejerce y ejerció la mayor parte de su actividad desde Gijón, como es la de Alejandro Mieres. El hecho de circunscribirse a Asturias en gran medida ha determinado, como en muchos otros artistas, el estar situado marginalmente respecto al circuito de promoción de la crítica y las galerías de arte. Ello, a pesar de la realización de alguna exposición individual de ámbito nacional, como la realizada en 1975 en la Sala de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, de Madrid.

Pese al riesgo de derivar en clasificaciones forzadas, se puede decir que la figura de este pintor, tal como se conoce en sus años de madurez, debe bastante a la visión constructivista. Esta, apenas viene desarrollada entre los artistas asturianos actuales, y en cambio, constituye uno de los rasgos distintivos de buena parte de los escultores vascos en las últimas décadas. A esas obras realizadas al óleo, tratado con un peculiar técnica que produce efectos de bajo relieve, les precedieron otras muy diferentes marcadas por el sello expresionista. No es fácil reconocer una transición entre unas y otras, difícilmente sería previsible desde una visión externa, el paso de lo uno a lo otro.

I. RESUMEN BIOGRAFICO

Reseñaremos aquellos aspectos que se relacionan de modo más directo con la evolución de su obra (1).

1. Los inicios

Alejandro Mieres Bustillo nació en Astudillo, provincia de Palencia, el 19 de agosto de 1927. Su infancia se desarrolla en el pueblo hasta 1936, a principios de la guerra civil. Sus recuerdos son confusos, con lejanos ecos de la Revolución del 34 en Asturias; (en Astudillo se hablaba de barricadas por-

que llegaban los mineros-destructores de la mítica correspondiente). Con la misma vaguedad recuerda algunos mítines previos a las elecciones del 36. La familia se trasladó a Palencia, tras la detención del padre en un registro entre 1934 y 36, al encontrarse armas antiguas entre otros mil trastos en su taller de mecánico de automóviles. En relación con el mundo político, hay una relación indirecta entre un mitin y la práctica artística de Mieres, al que le quedaron grabadas las palabras "tenemos que seguir las huellas de los que nos precedieron"; que él visualizó. El mismo relaciona esto con la huella, el surco, componentes importantes de sus cuadros.

Su formación artística comenzó ya desde la infancia de manera soterrada, al asistir al Colegio de monjas de La Caridad en Astudillo, luego al colegio estatal, y contar con la experiencia del taller de su padre. Después de la escuela, asistirá como aprendiz a otra de Orientación Profesional. De este conjunto de pautas le quedarán algunas constantes definidoras de su quehacer artístico. Por ejemplo, el interés que les inculcaba una de las monjas por las cosas bien hechas, como la caligrafía, que al futuro pintor le interesaba. El taller de su padre aporta otro tipo de influencias, como es la arenilla de las limaduras en los trabajos mecánicos, que le inducirán a realizar los fondos mate de sus cuadros. Siempre se verá una profunda conexión entre el mundo del taller, y el de la pintura, síntesis de vida personal y pintura en la que surge el mundo que hay dentro del artista, que se exterioriza incluso en obras de apariencia muy lejana a aquellos inicios, más reciente. En contrapartida con el gusto por el buen hacer, A. Mieres pasó dificultades cuya causa no comprendía, como al descifrar la lectura de lo escrito en la pizarra o en carteles murales, debido a una miopía de la que no era consciente.

En Palencia asistió al colegio de Hnos. de La Salle. Allí uno de los frailes mostraba un señalado interés en las valoraciones de tipo dibujístico, dentro de la etapa de Bachiller Elemental. Años después, el pintor enviaría al fraile entonces y profesor de Historia del Arte sus cuadernos de Dibujo.

En 1939, recién terminada la guerra, su familia se traslada a Madrid. Alejandro Mieres se encontrará, a la edad de sólo doce años, con una situación muy problemática en un marco de todos conocido. Eso le iba a suponer el vivir una adolescencia dentro de un entorno especialmente difícil: edad crítica, cambio de residencia desde una pequeña ciudad relativamente tranquila, a una que le parecía inmensa, tremenda, y problemas de subsistencia en Madrid. La búsqueda de colegios donde asistir, el hambre, el descubrimiento del mundo que acompaña a esa edad, la presencia de la picaresca que cobra vigor ante las dificultades. El inicio de sus estudios de Bachiller, que continúa en Madrid, supuso en conjunto un drama para él, y en esto el hambre como telón de fondo no juega el menor papel: los estudios le van mal, sobre todo los de Matemáticas y Latín, y después de pasar por diversos colegios, los abandona definitivamente.

Su porvenir podía perfilarse de modo impreciso, tal vez como el de un oficinista gris. De entonces data su afición por la lectura, que adquiría en la Cuesta del Moyano por pocos céntimos, con colecciones como la de "Novelas y Cuentos", y autores favoritos entre los que se encontraban Víctor Hugo, Balzac, Ortega, Azorín, y sobre todo los grandes novelistas rusos: Gogol, Turgeniev, Gorki, Bunin, Dostoievski, algunos de ellos prohibidos. Esta lectura que se hace constante, se enmarca en una lucha por la vista que le influirá más adelante, y por otro lado, dentro de un caos en principio indiscriminado, se va fraguando una selección propia.

Un paso posterior fueron sus estudios en la Escuela de Orientación Profesional, similar a las Artes y Oficios actuales, que integraban teoría y práctica como fruto de los programas republicanos. En ella se impartían enseñanzas de cuatro oficios básicos: carpintería, hojalatería, ajuste, y forja. Estas materias se instituyeron en elementos básicos para su sistema de trabajo posterior, a la vez que eran un enorme aliciente después de la desmoralización producida por los estudios de Bahiller. Por ese camino A. M. halló la relación entre las artes menores y mayores, la ruptura de fronteras entre ambas que habían propuesto en el siglo XIX Morris y su escuela:

2. Formación artística: fases

El comienzo de alguna actividad artística propiamente dicha, se sitúa en la realización de dibujos para *cómics*, con los que llega a obtener algún premio como el de "Cuentos", y "Chicos". Sus fuentes imaginativas se apoyaban en los cuentos que le enviaba la familia desde Sudamérica, y ya en el pueblo le gustaba hacer copias de los dibujos historiadados. En contraste, el porvenir al salir de la Escuela

la consistirá en trabajar en algún taller, como ajustador mecánico lo más probable. La perspectiva de esta actividad no le interesaba desde un punto de vista personal; encontraba dura e injusta aquella vivisección, social y creativamente. De entonces data el germen en el pintor de algo así como un interés por los asuntos políticos. En tal circunstancia pensó en dedicarse a otras alternativas posibles. Podía partir de la base dibujística que tenía desde niño, que le había llevado a estudiar esta materia por correspondencia, con las consiguientes dificultades de comprensión y financiación por parte de la familia. Un año aproximadamente después de salir de la escuela pasó a trabajar en un taller de fotograbado, el de Afrodisio Aguado ediciones. De allí recuerda una obra de Vázquez Díaz, con el tema sobre una lagarterana. Visitó al artista en busca de orientaciones, y éste le dio alguna instrucción acerca de la realización del grabado. Trás toda la conversación, A. M. salió con la determinación de estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes.

Otra visita de carácter formativo realizada por entonces, fue al pintor Díaz Caneja, (recordado y valorizado especialmente desde la exposición antológica de finales de 1984). Hacía un tipo de paisaje, el más conocido en él, en que predominaba una gama ocre y gris con matices; fundamentalmente se trataba de paisaje castellano. En esta obra se puede hallar un punto de enlace con la evolución que Mieres iba a llevar más tarde en su tratamiento del paisaje. El pintor le dirigió una pregunta muy concreta, que obligaría al entonces aprendiz a plantearse seriamente el futuro artístico: se trataba de si sentía interés por la pintura, o si lo que deseaba era un medio de vida. A Mieres le gustaba pintar, eso ya estaba claro. En consecuencia le animó a ello, y por entonces es cuando comenzó a asistir al taller del Casón del Buen Retiro que dirigía Enrique Lafuente Ferrari, donde estaba instalado el Museo de Reproducciones Artísticas. Allí se podían alquilar caballetes y trabajar, dentro del terrible frío del local. Las tandas de dibujo eran intensas, de nueve de la mañana a tres de la tarde, y así durante cerca de un año. Aquel ambiente le puso en relación con otros pintores que se movían en un medio similar en dificultades, dándoles sensación de grupo, y aportaciones mutuas en la medida de sus posibilidades.

Se encontró con dificultades con el primer dibujo que iba a realizar en el Casón, sobre el Canon de Policeto. La solución la halló de modo intuitivo, con una terminación resuelta sobre coordenadas que él improvisó. Esto le dio confianza en sus propias posibilidades artísticas, en un trabajo basado en soluciones autónomas. Al presentarse al examen de ingreso en San Fernando aprobó, lo mismo que algunos de sus compañeros del Casón, entre los que se encontraban Manuel García, Máximo de Pablo, Luis

Sáenz y Paredes Jardiel.

Practicaba al mismo tiempo la pintura de paisaje en el Jardín Botánico. Allí se enteró de que habían aprobado siete u ocho de su grupo. Tras esta base práctica llegó a los estudios de la Escuela de Bellas Artes. Opina que le fueron de enorme utilidad. Hasta entonces había carecido de profesores, apenas había practicado el óleo, y lleno de ilusión con el cambio de perspectiva, se entregó con gran provecho al trabajo de la Escuela. Respecto al profesorado recuerda a tipos diversos, como es habitual. Algunos le resultaron negativos, como Soria Aedo. Otros interesantes, como Joaquín Valverde, o el escultor asturiano Laviada, muy afable y accesible además de buen profesor, amigo de Valverde y de Solana, que contribuían a motivar el ambiente. Julio Moisés les impartía colorido. Lo mejor de todo lo que le aportó San Fernando fueron las horas de intenso trabajo, el intercambio con los compañeros, en aprender del campo interpretativo de otros. Los estudios versaban sobre Anatomía, Historia del Arte, Dibujo, Colorido, Modelado, que si bien presuponen una delimitación de conceptos, poco a poco ayudan a la formación. Por otra parte, en el segundo curso de estos estudios conoció a Rosa María Velilla, la que sería su mujer (2).

En 1951 finalizó sus estudios en San Fernando, que había iniciado en 1946. De esa etapa conserva unos pocos dibujos, academias. Aparte de lo académico, el primer pintor por quien sintió interés fue Daniel Vázquez Díaz, al que visitó en su estudio, y que tanto influjo dejó entre los pintores que por aquellos años estaban en el entorno de Madrid. El otro maestro que le produjo verdadero impacto fue Manuel Gutiérrez Solana, del que la Sala de la Biblioteca Nacional hizo una exposición hacia el año 48 ó 49. Aquello supuso para Mieres la revelación de mundos con un contenido para él desconocido, una real apertura de caminos. Toda la obra expuesta era importante: autorretratos, procesiones, mujeres, bodegones, entre otros temas de su repertorio. Este descubrimiento de Solana le planteaba otro mundo de la pintura, y por ello trató de conocer mejor a este autor, a Vázquez Díaz, a Picasso y a Braque, dentro de las limitaciones enormes con que entonces contaba. A. Mieres había realizado alguna obra creativa, inventiva, pero predominaba en él lo clásico, ya desde sus estudios por correspondencia. Con Valverde ya hacía algo fuera de la academia, que incluso le había animado a ir a Italia en búsqueda de otros enfoques para su arte. El peligro podía ser inverso a su situación anterior: una modernización rápida sin haber pasado por un proceso de internalización pictórica.

No conserva obra de entonces, al no haberla considerado valiosa y verse en la situación de aprovechar el soporte para nuevos cuadros. Aquella pin-

tura era entre expresionista e impresionista, suponemos que en esa línea amplia de postimpresionismo que se cultivó desde Madrid en los años 50. No guarda tampoco los premios de Academia, dos desnudos de mujer, el segundo de los cuales era de sólida construcción de volúmenes y estructura. De aquellos momentos data su interés por una obra de Camón Aznar, "El arte desde su esencia", lo mismo que otra de A. Cirici, que le llegaban con las láminas arrancadas, lo que nos da idea de lo limitado de las fuentes gráficas de aquellos años. Estas lecturas le servían de motivos de reflexión, le ayudaban a plantearse su propia obra con cierta profundidad.

Al acabar en la Escuela, realizó el Curso de Verano de Santander, y un viaje de estudios por Francia. En París, un marchante de la Galería Maeght le propone que trabaje en la ilustración, para considerar la obra dentro de un año o plazo similar parecido. Había bastantes artistas españoles en situaciones similares, viviendo de cualquier otro oficio, entre ellos, Alcaraz, del grupo almeriense Indaliano, y el gijonés Antonio Suárez. Allí tuvo ocasión de ver una exposición de Giacometti, nada conocido aún en España. La situación era difícil, y Mieres decide regresar a Madrid, donde debía de nuevo plantearse el futuro inmediato. Realizan él y Rosa María una exposición en la sala Macarrón. La obra se comentará en el "Ya", por Faraldo y su tertulia del café Gijón, a la que Mieres no asistía por cierto; también les dedican una crítica Figuerola Ferretti, en "Arriba", y Mariano Tomás, en "Madrid". La valoración positiva que se hizo, unido a la ocasión de contactar con pintores del entorno de la llamada "escuela de Madrid", como A. Delgado, Francisco San José, C. Martínez Novillo, hermanos Sáez, Julio Antonio, entre otros, anima a Mieres, ya que de otro modo, por lo que a público y ventas se refiere, había sido decepcionante: ninguna venta, y sí una abierta ironía (3).

En 1953 asiste al curso de la Universidad de Verano de Santander, en la cual toma parte activa con sus intervenciones (Lám. 1). La fotografía reco-



Lámina n.º 1.— Intervención de A. Mieres (a la izquierda, de perfil) en la Universidad de Verano de Santander, en 1953.

ge uno de estos momentos, con la presencia de los entonces jóvenes Manuel Fraga, Carlos Areán, Santiago Lagunás, Zabaleta, Barandiarán, entre otros. Pero se acercaba el momento definitivo de optar por algún sistema de ganarse la vida, y el ejercicio de la pintura estaba claro que no se lo iba a facilitar. Carecían además de ninguna beca o ayuda para seguir pintando en la Escuela; la situación era molesta con su familia por la dedicación al arte, y hay que añadir su propio desánimo ante la postura del público, a pesar de que algunos críticos le animaban. Añádase además que no contaba con dinero ni para los materiales de pintura. La alternativa de dedicarse a pintor comercial fue desechada desde el principio. De cara a la subsistencia se dedicó entonces a varias actividades diferentes, como escaparatista, vendedor de libros, pintor en la Feria del Campo, intervención en las primeras películas comerciales con Movierecord, de manera que pudiera pagarse unos meses de alquiler de estudio.

La enseñanza

La orientación definitiva que dio a su vida fue la de profesor de dibujo y de pintura, según los casos. Escogió esta línea pensando en tener una profesión fija que le permitiera pintar a su manera, sin necesidad de hipotecarse a las salidas comerciales. Así pasó algunos años en institutos laborales, entre 1953 y 1960. El primer lugar en que ejerció esta profesión fue Burgo de Osma, en Soria, y allí contaba con aspectos favorables unos, negativos los otros. La primera parte, se podría resumir en la relativa tranquilidad de la nueva situación. En lo negativo, podríamos enumerar bastantes cuestiones fácilmente deducibles al abandonar Madrid: su pintura, que se planteaba en búsqueda de una forma de expresión actual, no se veía impulsada por el aislamiento de las nuevas corrientes de su refugio soriano. De paso, las posibilidades de obtener un futuro renombre quedaron claramente disminuidas, y con ello la posibilidad de dedicarse por entero a la pintura. Como ejemplo, el pintor reflexiona sobre la evolución de artistas como Barjola, que pasó por entonces a realizar obra neofigurativa, lo que hacía el propio Mieres por los años 50, 51 y 52. Lucio Muñoz aún hacía pintura propia de la Escuela y con él tuvo Alejandro Mieres una discusión sobre la obra de Picasso, en concreto, acerca de una chapa de madera como tema de un cuadro. Lucio viajó, contó con medios para ir a Inglaterra, o París, contaba con una buena biblioteca y pudo evolucionar enormemente. Mieres, descolgado de Madrid, limitó mucho sus posibilidades.

La residencia en Burgo de Osma fue de cuatro años, al cabo de los cuales su casa quedó destruida

por un incendio, con la obra dentro, que entonces empezada a descubrir la pintura matérica, a realizar balbuceos postcubistas, algunos dibujos de tipo constructivista, aspectos que más tarde se concretarían en la definición de un estilo propio. Junto con ellos, quedó destruido algún paisaje de Alcorlo. Aún dedicado a la enseñanza en institutos laborales, residió otros dos años en Elche, al cabo de los cuales realiza una oposición para institutos de Enseñanza Media (4), a partir de las cuales pasará a residir en Gijón, lugar ya definitivo hasta estos momentos. Era el año 1960

Gijón

A partir de su instalación en la ciudad asturiana como Catedrático de Dibujo de Enseñanza Media, se abrirá una fase definitiva del pintor tanto en lo humano como en lo artístico. En este sentido cobra coherencia y linealidad su interés por determinadas formas, y logrará una definición personal de estilo que hace que Alejandro Mieres sea un pintor difícilmente confundible. Desde entonces vuelve a disponer de tiempo libre para pintar, cosa que en el intervalo de la enseñanza laboral apenas había podido hacer.

Tras los años de paréntesis creativo, quiso reencontrarse con la obra neofigurativa que había experimentado en Madrid, pero dejó de interesarle ese planteamiento al resultarle convencional, fuera del momento, de interés propio (5). Una cuestión que le hizo ser consciente de una gran frustración pictórica fue ver el eco que adquirió la pintura matérica, que siempre le interesó más que la propia figura, en figuras como Tapies, en los pintores del grupo El Paso a los que Mieres había conocido. Su decepción se marcaba ante sí mismo, al pensar que se había relegado a un discreto lugar, cuando justamente ése era el lenguaje que llevaba dentro.

En definitiva, estar en Gijón venía a significar volver a empezar, con una situación personal más relajada, pero desde una limitación en perspectivas artísticas del entorno muy marcada. En Burgo de Osma había especulado con dibujos constructivistas, lo mismo que en Santander, a lo Malevitch. A partir de Gijón, la figura dejó de interesarle ya. Es en esa meditación y replanteamiento de la obra cuando se gesta la más característica y definitiva de Mieres. El proceso de encuentro y búsqueda, nos relata que cristalizó un buen día al preparar una superficie para pintar figura, de la meticulosa forma habitual que lo hacía: emplastecido de color, con espátula: ahí empezó a quedarse con el interés que le suscitaban la materia y la luz, surgido del trabajo del taller. Este aspecto, el tratarse de una base matérica y monocolor, en principio tenía fuertes limitaciones,

se prestaba a la repetición, y no fue valorado por el pintor más que secundariamente. Lo que ni él mismo sabía era que ahí, en concreto, se iniciaba el trayecto de una obra definitiva, madura y actual: modelar la materia en función de la luz. De todos modos siguió haciendo obra al estilo anterior.

Entre estas dos maneras de realizar su pintura existe un juego cruzado, un quiasmo podríamos decir, consistente en que, mientras estuvo en la Escuela de San Fernando, la obra tendía al expresionismo (indicativo de ello puede ser su interés por Van Gogh). Más tarde, con plena libertad de ejecución, al dedicarse a una concienzuda elaboración de la materia, Mieres pasa a realizar una pintura de apariencia muy medida, equilibrada, racional, como se analizará en otro apartado.

Antes de abandonar esta incursión en la biografía del artista, es necesario que consideremos también su dedicación, de modo privado, a las clases de pintura, en su Academia. Dada la escasez de maestros de esta materia, unido a sus cualidades pedagógicas, Gijón pudo contar así con la eficaz labor de A. Mieres al suscitar nuevas vocaciones por la pintura y dar orientaciones (6). También deseamos hacer mención de la identidad política del pintor por lo que tiene de indicativa de su relación con la pintura, que es faceta pública y conocida. Se presentó como candidato a las elecciones de 1977 por el PSOE, pero permanece en lo esencial en su antigua dedicación de mantenerse al margen de lo que significa la actividad política. Durante años no pudo pintar nada, siempre en relación con otros niveles de compromiso, y en definitiva, su interés por la práctica política (emanado de una visión pluralista democrática), no es tan elevado como para sacrificar por ello a la pintura. Esto no significa que no se compagine con el desempeño de algunos cargos de carácter cultural en organismos públicos (7).

II. LA OBRA

1. Los inicios: el expresionismo

Al mismo tiempo que se daba cuenta de algunos aspectos biográficos de este pintor, se podían deducir y leer entre líneas rasgos de su evolución. Comenzando por la infancia, se constataba un fuerte sentido del dibujo y gusto por la pulcritud en la ejecución. El hecho de la desaparición de sus primeras obras, por reaprovechamiento del material de sus academias por un lado, y con el incendio de su casa de Burgo de Osma donde se quemó lo que quedaba, nos priva de poder contemplar obras realizadas a lo largo de su trayectoria completa. Dos desnudos femeninos que conserva, del tipo academias, son el único testimonio de esos inicios, en que podemos obser-

var el perfeccionismo del dibujo, antes comentado (Láms. 2 y 3). Son hechos en 1949 y 1952.



Lámina n.º 2.— Academia.

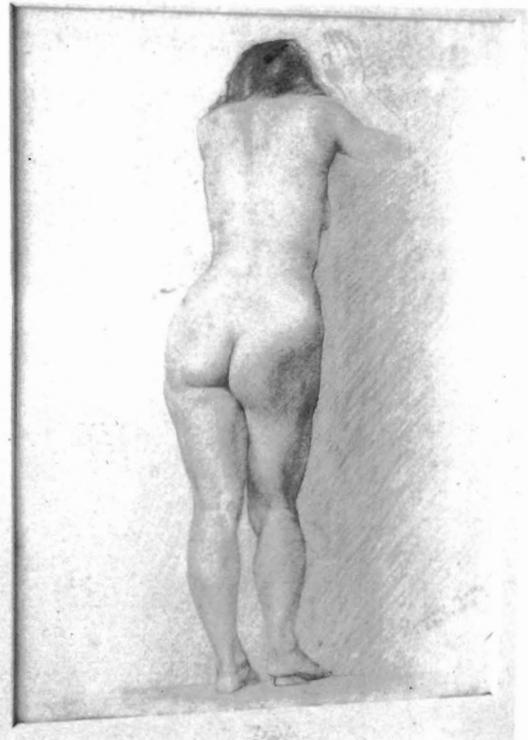


Lámina n.º 3.— Academia.

De lo conservado perteneciente a etapas anteriores a su definición estilística en Asturias a partir de 1960, existen cinco óleos, que realiza entre 1949 y 1952, que adscribimos a una línea expresionista. En ella se denotan las huellas de Van Gogh, autor muy admirado por Mieres en especial en aquellos años, y Solana, el gran descubrimiento de sus albores. Pero en estos cuadros la faceta expresionista nunca está desbordada, sino que se conjugan en ella, en una difícil relación, la contención de la composición, sólida, construida, con el trazo agreste y el colorido apagado y violento, al predominar los ocre, verdes y amarillos sucios, junto con algún contrapunto en rojo intenso, o en azul o amarillo luminoso. Los temas se basan en la figura humana, en un reducido número de personajes, agrupados en un sentido preferentemente vertical con una postura solemne, mayestática, acompañada de un dibujo irregular, no académico, realizado en gruesos trazos negros que contornean las figuras. Los rostros diríamos que son genéricos, trascienden el individuo, y en ellos el expresionismo se subraya con agrandamiento de ojos, desdibujamiento de facciones, angulosidad destinada a subrayar el marco compositivo tendente a la geometrificación, que contrasta con la libertad de composición que pensamos suele elegir el pintor expresionista.

A la vista de tales cuadros, sobre nuestra mente hay una evocación de un Rouault, que hubiera domesticado la forma desgarrada de sus figuras, y subyace en ellos una común relación con la estructura vertical de la figura en la vidriera gótica.

Estos cuadros carecen de título. Uno es una crucifixión, y consta de una composición marcada por tres figuras verticales, al igual que otro óleo de esta serie (Láms. 4 a 6), y el tercero de ellos añade al mismo tipo de reparto de figuras en el espacio



Lámina n.º 5.— Óleo etapa expresionista.

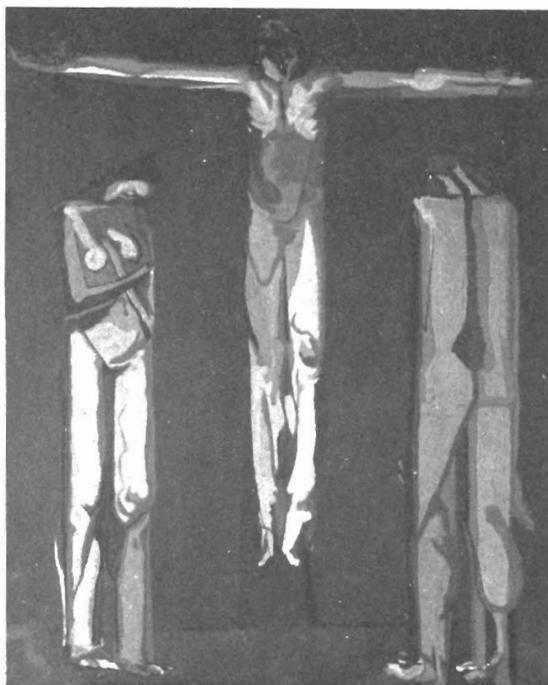


Lámina n.º 4.— Óleo.



Lámina n.º 6.— Óleo.

una figura más, de un niño. El conjunto, por su sentido monumental y estático, nos evoca el tratamiento en la cerámica griega clásica de la figura femenina, a partir de la cual no es difícil encontrar el hilo conductor que nos pone en relación con el mundo picassiano en su mediterraneísmo y clasicismo, que en esta obra se denota en los rostros.

Otros dos óleos evocan el mundo "azul" de aquella fase expresionista en la gama fría de Picasso, aunque difieren de ella en algo tan esencial como es la expresión. Uno de ellos, cuyo tema lo constituyen un hombre y una mujer, ella sentada, cuenta con una paleta más sucia que los anteriores, el colorido creemos que se acerca al fauvismo. El tercero de estos óleos, basado en otras dos figuras humanas, se acerca sensiblemente a planteamientos abstractos, al valorizar sobre todo las zonas de color, cuya base es roja, amarilla y azul, con ocres y grisáceos en contrapartida (Láms. 7 y 8).

Obra neofigurativa no se ha conservado. Se basaba vagamente en Goya o Zurbarán. Luego, durante años, prácticamente no pintó, entre 1952 y 1960. Lo poco que hacía, según testimonio del propio artista, consistía en dibujos coloreados de tipo constructivista en los que Malevitch podía ser la referencia más clara. También hizo paisajes del natural, interesándose por el color de las tierras de Soria, tan rico en matices. Y naturalezas muertas, por último, que rondaban la abstracción. Además, hacía bastantes copias de cuadros del Museo del Prado, que junto a la base informativa que proporcionan al copista, ayu-

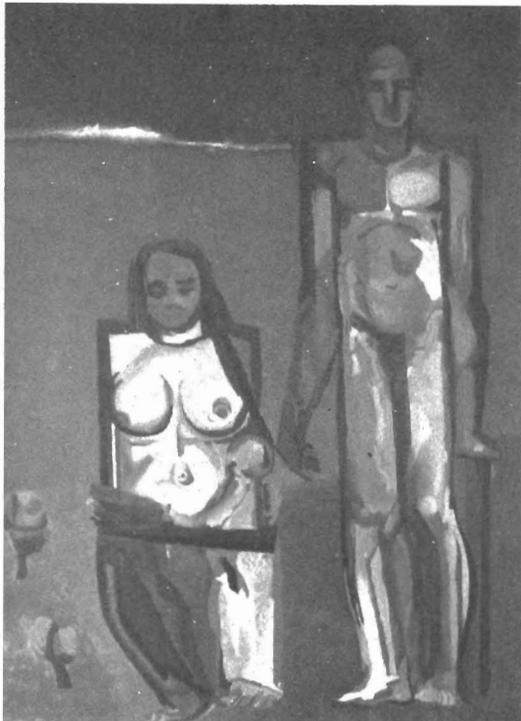


Lámina n.º 7. — Oleo.

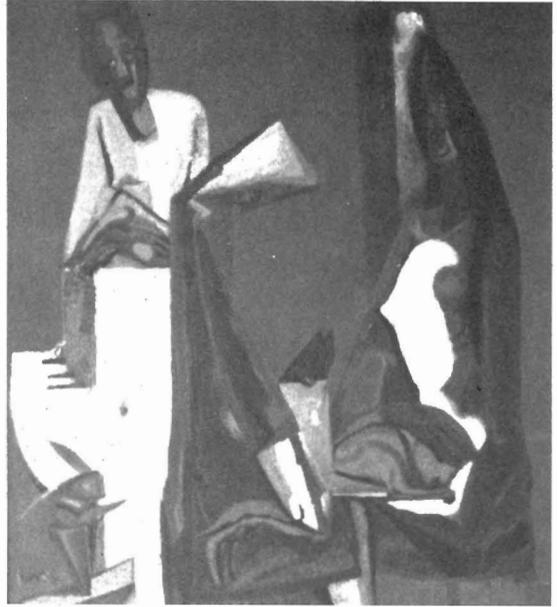


Lámina n.º 8. — Oleo.

daban a sobrevivir en lo económico.

Cuando su pintura comienza a llevar la dirección que es en él básicamente conocida, es a partir de su residencia en Gijón, y en ella nos centraremos a continuación.

2. La obra de madurez: Técnica. Etapas

Al adoptar nuevas orientaciones para su pintura, A. M. se adentró en el terreno que desborda el arte estrictamente pictórico para internarse en las exploraciones de la materia, en una concepción plástica que valora los volúmenes y superficies reales, palpables. Esto, que vino a ser signo común del informalismo, en la versión que nos ocupa prefirió escoger territorios ordenados, la definición espacial como forma.

La técnica básica que usa sigue en líneas generales este proceso, para los cuadros escoge un tema y composición, que suele ser un paisaje de horizonte amplio, tipo castellano. Este se ordena de modo esquemático dándole gran relieve al surco como parte expresiva del conjunto. Para ello, primero, en maqueta de madera debe realizar la base del cuadro, y más tarde pintar la superficie ya iniciada con óleo muy denso, el cual, al alojarse sobre las líneas estructurales en madera consigue el efecto de un relieve. Todo este proceso se hace en horizontal, sobre la mesa o el suelo, no sobre caballete. Por lo que respecta al color, es característica su monocromía, la valoración de una gama única según la incidencia de la luz sobre ella, a lo cual colabora en efectos la propia disposición de la trama de líneas maestras de la composición. Se obtiene así una pin-

tura cuya base es figurativa, pero en ella resulta potenciada la luz-color, la estructura espacial ordenada, y secundariamente el objetivo/tema referido. Los resultados han hecho hablar de espacialismo, constructivismo y sólo en algún caso, de abstracción (8).

Esta forma de trabajar tiene su origen en el proceso de realización de la obra figurativa que cultivaba con anterioridad, no en algún intento experimental matérico: la propia preparación de la base monocroma para pintar figuras sobre ella le llevó casualmente a reflexionar sobre el potencial del juego de la luz sobre monocromías. Su evolución posterior se basa en este punto de partida, según un proceso de progresivas complejidades compositivas y ensayos sobre diversos colores y tonalidades. Dentro de esta manera, podemos distinguir tres etapas: una primera, en que quedan patentes las huellas de ese sentido matérico inicial, base de óleo figurativo; en ella se puede incluso rastrear la concepción neofigurativa inmediatamente anterior. Son cuadros realizados sobre fondos beige y ocre, de manera sistemática, y junto con los rasgos ya fijos de monocromía y esbozo figurativo que se tiende a diluir, aparecen ya los típicos surcos de estrías peinadas, el relieve matérico más engrosado que caracteriza a la obra posterior (Láms. 9 a 11).



Lámina n.º 9.— Oleo fase matérica inicial.

En la segunda fase, también parte de monocromías, pero experimenta con diversos colores; los rasgos figurativos se pierden; por el contrario, cobran vigor los surcos matéricos. Sus resultados sólidos, de construcción aparentemente meditada desde modulaciones geometrizables, en muchas ocasiones son producto de un mero tanteo. Estas obras, si bien no suelen considerarse plenamente figurativas, contienen referencias a los temas reconocibles que subyacen. Son los paisajes castellanos, con sus campos surcados y amplias superficies de un mismo color, quieren inspirar ese punto de partida, el mismo que



Lámina n.º 10.— Oleo.

orientó a Benjamín Palencia, o a Manuel Caneja. Recordemos al respecto, el origen palentino del artista, la Tierra de Campos, sobre cuya imagen concreta actuaba la imaginación infantil años atrás. En ocasiones destaca con más fuerza algún elemento en relieve (saliente natural, montaña, edificio fabril, según los casos), pero siempre con un tratamiento parecido. A esta fase corresponden algunas obras de trazado geométrico, como la esfera azul, o la verde y la negra inscritas en un campo cuadrado (Lams. 12 y 13).

Una tercera etapa dentro de la misma trayecto-



Lámina n.º 11.— Oleo.

ria básica la constituye la integración de objetos reales, no materia pintada, en un contexto similar al anterior, pero cuyas líneas compositivas están generadas en torno a ese objeto. A ella corresponden las obras expuestas en la I Bienal de Oviedo, "Monóxido de carbono" de formato circular, en negro, en

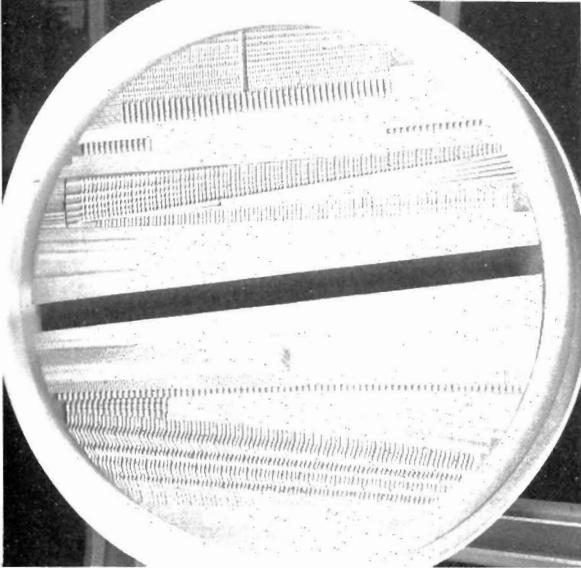


Lámina n.º 12

que destaca una calavera ocupando otro círculo central menor. De intención ecologista, expresa la idea de destrucción y muerte con el recurso iconográfico tradicional de la calavera, la opresión del círculo que la encierra, y el color elegido tantas veces sinónimo de muerte. Otra obra, como la expuesta en la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo en 1978/79 incorpora la figura humana, con cierto aire mecánico. En cuadro de formato pequeño, le gusta integrar

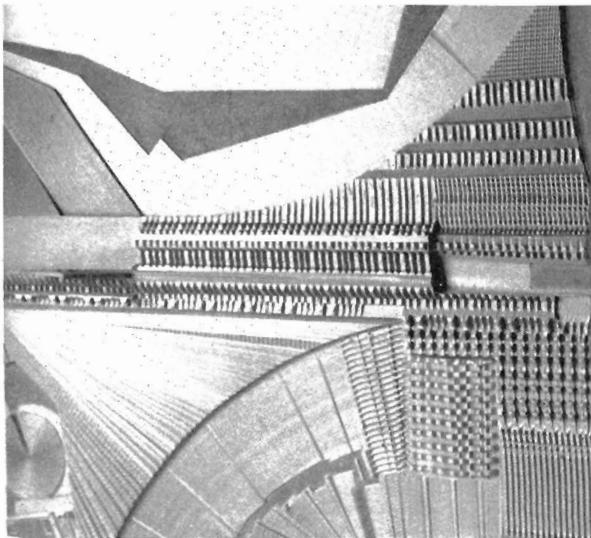


Lámina n.º 13



Lámina n.º 14.— 11 diciembre de 1979. II Bienal de Arte Ciudad de Oviedo. Miembros Grupo "Arte en Asturias", ante el cuadro "Hábitat II".

por entonces objetos diversos: piedras porosas, bolas de níquel, animales acuáticos, contrastados sobre un fondo muy depurado, donde ya no vemos los relieves peinados. A este tipo corresponde "Cauce", presentada a la Bienal de Oviedo de 1973, dando la idea de un corte en profundidad, rodeado de tierras en relieve. Quizá su obra más espectacular ha sido "Hábitat II", de considerables dimensiones, en que el fondo monocolor no surcado, está sembrado de unas parcelaciones tenues en la parte superior hacia la izquierda, abriendo un hueco en que se inserta una gran piedra porosa (Láms. 14 y 15). El resto del cuadro, en contraste con esta parte, está marcado

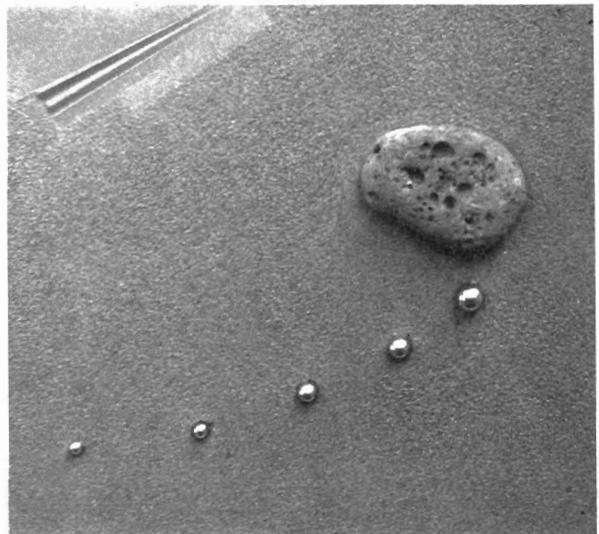


Lámina n.º 15

por la incrustación de botes de latón colocados de canto sobre el soporte, que se alinean generando una ordenación espacial que antes, opinamos, venían dadas por los surcos. De esta manera encontramos una continuidad entre las dos fases. El material incorporado que no es pintura, nos puede llevar a hablar de *art povera*, pero ocurre como con el constructivismo anteriormente: no hay tampoco una definición unidireccional clara y excluyente. La zona inferior derecha del mismo cuadro, en contrapeso con la superior, incorpora bolas de níquel que a su vez, sirven de contrapunto a los volúmenes de los botes. Los objetos son incrustados antes de pintar, para que no resalten en exceso. En esta fase, con oscilaciones marcadas por la propia reflexión del artista y sus circunstancias como ser social con responsabilidades culturales más amplias que la pintura sola, podríamos decir que se encuentra en líneas generales en la actualidad.

Este sistema de trabajo pictórico ha pasado a prescindir gradualmente del auxiliar que al principio realizaba la labor de carpintería de diseño y enmaquetamiento, para realizarlas solo (9).

3. La obra gráfica

Cuenta con dos capítulos básicos, las tintas, y los grafismos publicitarios. Nos centraremos en el primer aspecto, de mayor relación con la obra pictórica. Viene realizando tintas desde antes de su afincamiento en Gijón, pero es sobre todo a partir de los años 60 cuando realiza este tipo de labor. Sus temas suelen consistir en la evolución formal de finas caligrafías con un desarrollo de proyecciones geométricas, con transparencias e inflexiones, cuya referencia histórica artística más clara encontramos en Pevsner y Naum Gabo en las "Construcciones lineales" de los años 40, y en el constructivismo de la Vanguardia artística rusa. Suelen ser de un color dominante con matices que la alejan de la mono-

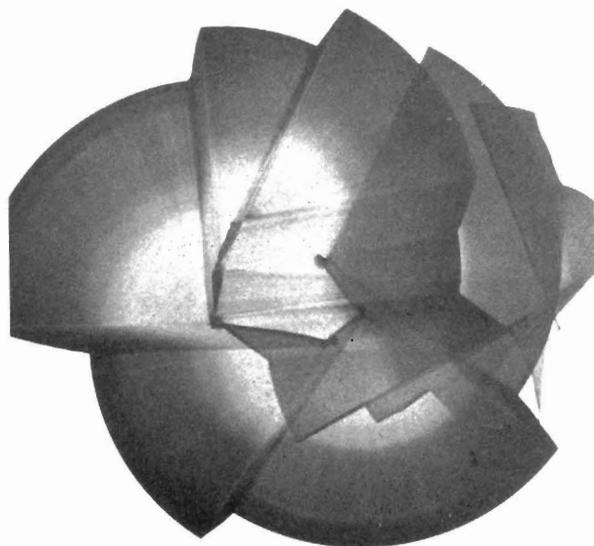


Lámina n.º 17.— Tinta.

romía total. La diferencia básica es que Mieres trabaja sobre el plano, papel, mientras que Gabo experimentaba estas formas en tridimensionalidad real, en objetos escultóricos. De gran sutileza formal e impecable realización, sus tintas se sujetan, como sus óleos, a series basadas en algún color principal. En principio realizó obra sólo en negro, con tinta china. Luego, probó los verdes y siena. Más tarde, introdujo varios colores en la misma obra. El resto de ella parte de este sistema y estilo (Láms. 16 y 17).

El diseño gráfico, que podría considerarse aparte en un estudio específico, muestra una coherencia en la obra total del pintor, al tratarse dentro de estilizaciones de la línea y el texto que ocupan un espacio racionalizado, con ecos de geometrismo (como el del Día de Asturias, 1980, o de sus tintas (Orquesta sinfónica de Asturias) (Lám. 18).

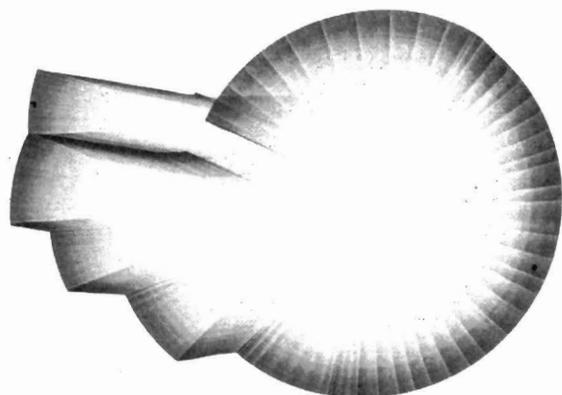


Lámina n.º 16.— Tinta.

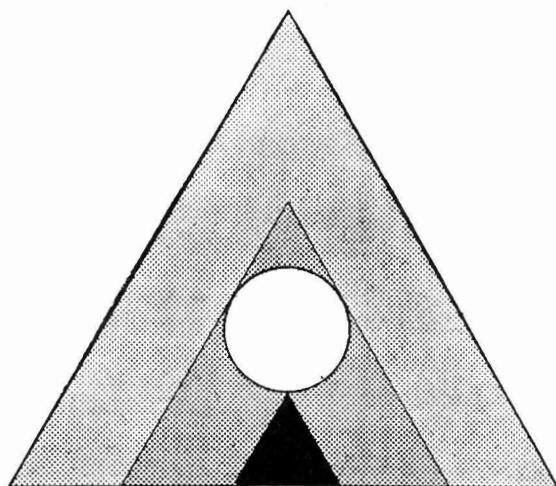


Lámina n.º 18.— Grafismo de Alejandro Mieres. Para conmemorar el Día de Asturias, 8 de septiembre de 1980.

III. ACTIVIDADES ARTISTICAS

Nos referiremos en este apartado a todo aquello, exceptuada la propia obra plástica, realizado por el artista desde el signo del arte. Y se trata no ya de las exposiciones (10), de las que destacaremos algunas significativas en particular, sino sobre todo de las colaboraciones e iniciativas del pintor en actividades culturales tendentes a promover el gusto, educación, difusión, de un público general, y de los propios artistas.

Desde su faceta pedagógica, importante a la hora de suscitar vocaciones y orientación artística en el ámbito gijonés, realizó unos cuadernos de Dibujo, para Bachillerato, que consideramos dignos de consideración aun en este apartado, porque si bien se ajustan a programas oficiales como era prescriptivo, tienen una marcada personalidad orientada a promover la iniciativa, la imaginación del principiante. El propio enunciado de los títulos y apartados, de meticulosa estructuración de conceptos a desarrollar, diríamos que tienen un eco bauhausiano, que retoman, por ejemplo, las enseñanzas de Kandinski. Así, para el curso I (11) los enunciados dicen: "Concepto de Dibujo; Qué es; cómo se hace. Aplicaciones. 2: Materiales y su utilización. 3: proceso y organización del Dibujo. 4: La línea y su valor expresivo. 5: Formas geométricas de superficie plana. Color. Siluetas con papeles recortados. 6: Formas geométricas de superficie plana. Color. Siluetas con papeles recortados. 6: Simetría. Simetría aparente. 7: Igualdad y semejanza. 8: Proporción. Proporción comparada. 9: Proceso de la realización de un dibujo. Color. 10: Recursos prácticos: Cuadrículas, retículas, calcos. Estarcidos. Plantillas". Utiliza como ejemplos ejercicios, ilustraciones de sus propios alumnos en los cursos anteriores. El cuaderno II contiene los siguientes enunciados:

"Síntesis del curso anterior. Tercera dimensión. Perspectiva (importancia del natural y ejemplos imaginativos). Perspectiva cónica y oblicua. Claroscuro. Claroscuro en los prismas. Claroscuro en los cuerpos redondos. Dibujo del natural. Claroscuro sobre fondo neutro. Color en la naturaleza. Canon y proporción en la figura humana (dibujar es medir). Acuarela. Pintura de imaginación. Dibujo de retentiva. Dibujo para expresar ideas. Dibujo descriptivo. Sistemas de representación: dibujo técnico. Escudras. Proyección diédrica ortogonal. Proyección de un punto. Proyección de una línea. Proyección de un plano. Proyección de un prisma. Dibujo en el espacio. Dibujo en el plano. Dibujo acotado. Perspectiva caballera". La clara intención pedagógica, explicativa de los contenidos contrarios, a nuestro juicio, a la línea entonces predominante en la enseñanza de bachillerato, de mera presentación de problemas en el caso de lo lineal y geométrico, que se

enseñaba en la práctica a resolver, pero carente de perspectiva mental sobre su utilidad, aplicación, conveniencia de su conocimiento, etc. (12).

Destacaremos una frase que incluye, entre otras, en el cuaderno, por pensar que nos define bastante bien la propia actitud del artista, clara, pulcra, concisa, con su obra: "En cualquier conjunto del natural hay que aprender a seleccionar lo importante y a desechar lo accesorio". Ligado a su faceta pedagógica estuvo la iniciativa de realizar la Primera Exposición Infantil de Arte Abstracto, Gijón, abril de 1963 (13). No creemos necesario, por otra parte, insistir en su influencia en jóvenes pintores gijoneses, algunos de ellos ya de sobra conocidos en el ámbito artístico a través de la docencia privada.

Otro aspecto que indica su actitud positiva respecto al entorno artístico, al medio en que se desarrollan arte y vida (puesto que no es infrecuente el caso del artista aislado que se cierra e interviene en el exterior a lo directamente reflejado en su quehacer), comienza ya desde sus intervenciones en 1953, en el Curso de Arte Abstracto, donde participó de modo práctico en sus debates (la fotografía recoge uno de estos momentos junto con otros nombres conocidos del mundo cultural: Oteiza, Mampaso, Zabaleta, Quirós, Camón Aznar, Gaya Muño, entre los críticos; desconocidos del público entonces, como Millares, Saura, José M.^a Moreno Galván, Joaquín de la Puente (Lám. 19), y algunos olvidados, como el pintor Barandiarán. Dado que en aquel medio, con intervención de la flor y nata del mundo artístico interesado en nuevos planteamientos, cuando las circunstancias sociopolíticas de España eran claramente adversas, tenía lugar gran parte de la poca actividad vanguardista posible, ligada a la Escuela de Altamira y otros aglutinantes del intelectual hispánico, pensamos que es necesario recalcar la importancia de tal tipo de colaboraciones como la de Alejandro Mieres que indica su temprana posición decidida a entender el arte como renovación y búsqueda de un lenguaje expresivo propio y actualizado.

Por esta razón, recogemos las palabras de la



Lámina n.º 19.— Intervención del artista en el Curso de Arte Abstracto. Santander, verano de 1953.

crítica en la prensa de aquellos días.

“Durante estos días se ha pedido la palabra infinidad de veces. Claro que siempre eran los mismos. Lagunas, que quería explicarlo todo con chistes baturros. Lesca, que cuando cogía el hilo parecía un profesor de seminario. Mieres, que lo mismo nos leía un trozo de Biblia que empezaba con esos “a, b, c, d”, metódicos, que a la postre son muy valiosos... Las fotografías ilustran el conjunto de participantes, en una, y el momento de una intervención de A. M. la otra, en torno a alguna cuestión religiosa, en un ambiente donde se daban prodigiosos saltos temáticos, todo a partir de la abstracción. Recuérdese que tales cursos de verano en Santander, bajo el impulso de la Escuela de Altamira, consiguieron reunir por entonces a lo más avanzado de la pintura hispánica, con participantes como los del grupo catalán ‘mágicista’ Dau al Set, o el Pórtico de Zaragoza, introductor de la abstracción en España” (14).

Tras instalarse en Gijón con un amplio paréntesis pictórico, ya en 1963, o sea, tres años después de estar en la ciudad, organizó la Primera Exposición Infantil de Arte Abstracto. Recogía material de sus alumnos y así venía a mezclar e integrar sus dos campos principales de actividad artística. El hecho fue mal interpretado, de hecho los críticos pensaron que se quería banalizar la abstracción. El texto del catálogo que realizó a tal fin recoge de manera, creemos que, inequívoca el punto de vista del autor de la iniciativa, que en lo esencial va a permanecer a lo largo de su evolución. Por su interés a tal fin, lo reproducimos totalmente en este lugar. Dice:

“*Dibujo de invención.* En el curso 1955-56, deseando que los alumnos realizaran algún ejercicio en el que las trabas a la creación artística fueran las menos posibles, les propuse dibujar sin referencia alguna a figuras u objetos conocidos, dejándose llevar por el gusto o sentimiento personal, expresando sobre el papel con líneas, con colores, algo que a su modo de ver les gustara: Yo les puse la única condición de que no representaran nada conocido, personas, animales, paisajes, cosas.

“Pensaba yo con anterioridad que las obras serían confusas y de poca valía, pero beneficiosas para ellos por el esfuerzo imaginativo que tenían que hacer. Los primeros resultados fueron ejercicios donde apuntaba un gran interés decorativo.

“Hacían primero un dibujo a lápiz, lo pasaban a tinta y lo coloreaban.

“No reanudé estos ensayos, por dos traslados de localidad, hasta el curso 1960-61, y por los dibujos que hicieron en este año decidí incluir definitivamente este ejercicio en mi programa de estudios. Con una variación en 1961-62 consistente en eliminar el dibujo previo a lapicero. Había visto que éste restaba espontaneidad a sus trabajos y les pedí que

actuaran directamente sobre el papel.

“Mi dirección ha sido exclusivamente verbal, es decir, les he pedido que hagan el dibujo con la condición antes indicada de no figurar nada conocido, insistiendo en que los valores principales de esta pintura serían la originalidad y la libertad individual.

“No se les había hablado de arte o enseñado reproducciones, ni en mi asignatura, ni en las otras. Y todos los dibujos corresponden a un grupo de alumnos del curso primero y a varios grupos de segundo curso. Sus edades están comprendidas entre los diez años y los trece en su gran mayoría.

“Al principio de este trabajo los alumnos se desconcertaron un poco y preguntaban a qué referían sus dibujos o pinturas. Hasta entonces han dibujado copiando láminas del libro de texto y haciendo estudios del natural o han hecho dibujos de inventiva, pero de tema figurativo: el circo, las fiestas, el trabajo, los oficios, etc. Esta indecisión es momentánea. Yo les digo: “Empezad a manchar el papel, y lo demás viene a continuación”. Comienzan entonces a descubrir los verdaderos valores pictóricos: distinta extensión de las manchas de color, contraste de color y contraste de tonos, superficies planas o en gradación, valores expresivos de las líneas por sí mismas... valores del punto, contraste de tamaños; incluso alguno descubrió que era estupendo pintar con los dedos, quitándoles el color a otros compañeros que lo tenían en platillos.

“Estas fueron mis primeras sorpresas, de las que quizás aún no he salido: comprobar cómo estos niños, que no saben nada de arte actual, actuaban como artistas de vanguardia, lo cual demuestra la autenticidad, la naturalidad, de las modernas conquistas estéticas.

“Otro dato es que algunos alumnos, quizá todos, parecen haber nacido con un estilo artístico personal, pues, habiendo hecho sólo dos o tres dibujos en todo el curso, éstos tienen afinidad de forma y de expresión en cada individuo. Lo que yo creía serían resultados caóticos resultaron ser expresiones formales purísimas y de gran belleza, a pesar de la limitación que supone trabajar con una caja de colores de una gama igual para todos.

“Después de las dudas del primer dibujo o ya en éste, perciben cómo es posible con todo esto componer un idioma personal, de oculto significado, pero de indudable enraizamiento en el yo. Esta comunicación directa y libre satisface plenamente al alumno, así como saber que ese dibujo es propiedad cuya pertenencia nadie le puede discutir ni casi criticar, pues se refiere directamente a su personalidad, donde por respeto a la dignidad individual nadie introduce críticas de referencia. Por esto yo no les orienté nada cuando me venían a consultar. Era algo que tenían que hacer completamente solos, cada uno a su manera.

“Durante la realización de estos ejercicios la clase pierde la rigidez disciplinaria de un grupo de ‘pequeños’ obligado a trabajar y a aprender. Actúan con más rapidez que de ordinario y con una gran alegría. Hay algunos que hacen dos o tres dibujos en una hora que dura la clase, sobre todo cuando emplean colores al pastel. Y otros tardan tres o cuatro horas, cuidando cada trazo, aunque la tónica general es de alegre actividad. Unos a otros se enseñan lo que van consiguiendo y a veces se lo enjuician y critican. Yo he pasado a segundo o tercer término. Creo que ésta es la mejor prueba de autenticidad del ejercicio. Cuando les digo: ‘hagan hoy un ejercicio de dibujo no figurativo’, es como si les anunciara día de fiesta. Hasta ese cinco por ciento de niños que corrientemente se resisten a dibujar en otros ejercicios, en éste lo hacen plenamente, no hay entre ellos y su obra ley normativa que les dificulte actuar, y por lo tanto, ahora sí actúan, dejándose llevar por sugerencias encadenadas que comienzan en cuanto se posa un lapicero de color sobre la superficie de un papel blanco. Descubrir por sí mismo es la aventura más atractiva para el alumno.

“Al principio de encargar a los estudiantes estos trabajos pensé que la diversidad sería total, que la anarquía creadora individual multiplicaría hasta el infinito las posibilidades de formas y expresiones que impediría un análisis que intentara paso en esta exuberancia para comprenderla. Y, aunque efectivamente las variaciones en número son infinitas, tantas como las veces y los individuos que hacen una obra, parece posible englobarlas en grupos que tienen ciertos caracteres familiares. Llegaron a las mismas soluciones artísticas niños y niñas de distintos grupos, que no conocían las pinturas de los otros. Aunque sólo expongo obras de los alumnos de Gijón, comprobé la semejanza entre algunas soluciones de los niños de la provincia de Soria con las de éstos de Gijón, de características familiares, ambientales y geográficas distintas.

“Intentaré, para contribuir al conocimiento de esta faceta del arte creador infantil, analizar y bautizar estos grupos de pinturas, aunque la importancia de este estudio para el conocimiento del ser hombre, excede en mucho mis posibilidades, ya que es una tarea para críticos de arte, psicólogos, biólogos y profesores de dibujo. La relación entre constitución biológica, carácter psíquico y estilo artístico se manifiesta aquí más que en otra clase de pinturas, pues las interferencias culturales entre autor y obra son menores y por esto la comunicación es más directa y libre, más auténtica la plasmación individual.

“Es un error pensar que el arte abstracto no comunica, no nos dice nada. Tan erróneo como creer que un idioma que no conocemos es incomprendible. Tenemos que aprender el contenido de

ideas comunicables en otro idioma como tendremos que traducir de ahora en adelante este idioma desconocido que es el arte abstracto. Vamos a empezar a deletrearlo en la escuela y quizá después sea expresión comunicativa normal entre los espíritus de los hombres, tan comunicativa como fue en el arte figurativo y con el enorme interés de tener por delante toda una conquista de descubrimientos, con muchas posibilidades de creación y de estudio. Al menos será una contribución para ‘hacer, con la aportación del tiempo y de los hombres, un idioma plástico digno de nuestro tiempo.

“A pesar de mi insistencia en el carácter no figurativo de estas pinturas, me preguntaron algunos... si podían titular sus obras... Algunos han puesto título detrás de los dibujos... Según iban trabajando... recogía alguna obra de casi todos y pensé en exponerlas. Ante la exuberancia del color, les propuse hacer un ejercicio no figurativo, pero en un solo color, para que ampliaran sus posibilidades al ser más sobrios en el color. Los resultados siguen siendo interesantes, son las pinturas monocromas que presentamos.

“En este tiempo en que los Estados o los grupos de influencia pretenden limitar, masificando por medio de esquemas de sentimientos y de ideas, la libertad de espíritu de los individuos, creo que es bueno proveer a éstos en la época de su formación de sanos elementos de defensa para descubrir los valores de la propia personalidad. Aportación importante del dibujo a los estudios de bachiller, desde la que se puede plantear una nueva pedagogía de la asignatura.

“Todos los dibujos expuestos fueron realizados en los años 1960-61 por los alumnos oficiales del Instituto de Enseñanza Media ‘Jovellanos’. Junto al nombre de los niños he consignado el curso en que estudiaba y la fecha de nacimiento”. Alejandro Mieres, Catedrático de Dibujo (lám. 20).

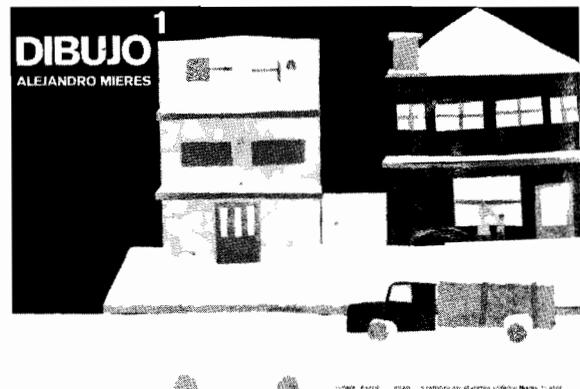


Lámina n.º 20.— Portada del Cuaderno “Dibujo 1”, de Bachillerato.

Importante constatación, opinamos, de un cúmulo de experiencias en la línea de la abstracción que



Lámina n.º 21.— Miembros de "Arte en Asturias", posando ante la Sala Picasso de la D.G.P.A.C. en Madrid con motivo de la exposición de Mieres, 1975.

cajaron en la exposición infantil, pero cuyo origen habrá que rastrear en su contacto con el grupo en torno a Santander antes mencionado, y con los aires de renovación que pese a las dificultades recogía la pintura española. Similar propósito pedagógico y destado de opinión hemos encontrado en los Cuadernos "El Arte como elemento de vida", del grupo Zaragoza, heredero de Pórtico, que implantaron la abstracción y sus consecuencias de libertad pictórica en España (15).

Un tercer aspecto que ilustra la preocupación de A. M. por estar en conexión con todo lo que significa una avanzadilla artística, reside en su participación en los grupos de artistas formados en Asturias, Astur 71, con la inclusión de obra de Alba, Arenas, Marino García, José M.^a Navascués, María Antonia Salomé, y A. Mieres (16), y Grupo de Arte en Asturias, de 1974, que aglutinaron a un importante conjunto de artistas plásticos asturianos en un momento de ambiente hostil y anodino frente a lo que supusiera novedad. En este segundo grupo participaron artistas entonces noveles, como Manolo Arenas, Enrique Laviada, Mabel Alvarez, Ramón Prendes, Javier del Río, Rafael Rubio, Luis Cecchini, José Paredes Corzo, Andrés Avelino Suárez, Benigno García Bueno, Miguel Angel Bonhome, o Carlos Casariego,

junto a otros más conocidos o implantados: Fernando Alba, Elías G. Benavides, José Santamarina, Bernardo Sanjurjo, o Carlos Sierra. También colaboraron el teórico Antonio Areces y quien esto escribe. Alejandro Mieres contribuyó con su prestigio y consejo a dar salida a las actividades del grupo, junto con los otros artistas. Entre la gente más joven es de destacar que buena parte de ellos procedían del alumnado de Mieres en Gijón. Con ellos expuso en Llaranes, Artemón en Oviedo, Aviles, y Lugo, última conjunta del grupo realizado en la primavera de 1975.

Las diferentes posturas en el interior del grupo, aspecto que es usual sé dé en todo conjunto humano interesado en temas tan complejos y no lineales como es lo artístico y sus implicaciones, fueron importantes para su desaparición, pero eso no impide reconocer que globalmente, el grupo contribuyó a salvar un primer escalón del conocimiento en el ambiente asturiano de su pintura y presupuestos estéticos actualizados, tendentes a superar la rutina costumbrista heredada del siglo XIX. A. Mieres tomó su parte de protagonismo en el grupo, al que se refería con marcado interés en entrevistas periodísticas y mesas redondas (17).

Otro de los aspectos de la actividad pública de

A. M. ha sido la política, al presentarse como candidato por el PSOE a las elecciones al Congreso de Diputados en junio de 1977, actitud que se explica, en un hombre al que siempre le había sido especialmente grata la no adscripción concreta partidista, en la línea de admiración hacia un socialismo histórico. En fechas más recientes ha ocupado algunos cargos dentro de la política municipal cultural gijonesa y de ámbito astur general (18).

Para finalizar esta relación de actividades plásticas, señalemos aquellas exposiciones más destacadas por una u otra razón a las que ha llevado su obra. Como existe una relación de gran parte de ellas en los catálogos de aquellas en que participó, como antes se señalaba, la relación no será exhaustiva. Solamente enunciar sus principios ligado a un local famoso en el vanguardismo español de posguerra, la Galería Macarrón, donde expuso con Rosa María; la presencia en la Bienal de La Habana en 1954, importante también al respecto, la selección por galerías particulares para realizar exposiciones individuales, que incluye la Juana Mordó (mayo-junio 1981), Carmen Durango de Valladolid (marzo de 1975), las ovetenses Tassili (octubre de 1974), Juan Gris, 4 diciembre 1979-enero 1980), Tantra (Gijón, mayo 1978), la Sala "Nicanor Pinole" de Gijón (septiembre 1981) y la de la Casa de Cultura de Avilés. La presencia en Bienales de carácter nacional; Zaragoza, Oviedo, 1.^a y 2.^a, en la mayor parte de las selecciones de arte asturiano actual ("Cinco artistas asturianos", Feria de Muestras de Asturias, Gijón, agosto 1979), "Panorama 81 del arte asturiano", en el I Centenario del Centro Asturiano de Madrid, Cincuentenario del Colegio de Aparejadores, (Gijón y Oviedo 1982), en las colectivas de los grupos Astur 71 (Tassili, 1971), y Arte en Asturias (mencionadas con anterioridad), y en numerosas colectivas de ámbito internacional: Realités Nouvelles, París 1968; Grafica Spagnola, (Italia 1969), Pintura española del siglo XX (Varsovia 1973), Museo Real, (Bruselas 1974), Haus der Kunst, (Munich 1974), y países Hispanoamericanos en la Colectiva "Nombres nuevos del arte español", 1977 pintura española contemporánea (Fund. Gulbenkian, Lisboa 1978), Londres, etc. De las individuales, destaquemos también la de las salas de la D.G.P.A. en Madrid, 1975 (Lám. 21) (19).

En resumen, su actividad expositiva es más que discreta a todos los niveles, desde el regional al español en centros de vanguardia, e internacional en lugares de gran representatividad (20).

IV. BALANCE PROVISIONAL

Podríamos hacer un breve resumen del significado de Alejandro Mieres como pintor y artista, pro-

visional obligadamente en tanto que su labor aún está viva, realizándose. Autor tenaz, constante, con obra abundante pero no prolífico, ofrece una relación equilibrada entre obras y exposiciones que le muestran siempre sumado a las líneas de actualidad, pero sin protagonismos: cuestión debida posiblemente tanto al carácter individual, como a las condiciones de movimiento del mecanismo arte/público en Asturias, limitadas de por sí. Sorprende en él esa capacidad de superar lo negativo (años de paréntesis en la pintura en Soria, tiempo que requiere la docencia), ausencia de Madrid, el núcleo que le podría permitir más fáciles protagonismos; superación en los años de aprendizaje de la carencia de medios económicos y físicos (libros, ilustraciones), común al ambiente de posguerra, por lo demás.

En la evolución, destacaríamos con particular énfasis la fase previa al A. M. conocido, la expresionista-fauve. Considerada por lo general como mera introducción a la pintura en Mieres, creemos debe dársele un peso específico bastante mayor, a la luz de su relación con los movimientos de vanguardia europeos con que está relacionada, por una parte; del interés de aquéllos en la renovación del arte español de posguerra, por otra; y en la innegable calidad de su ejecución. Diría que hasta el factor sorpresa, contraste con lo que iba a realizar posteriormente, es valorable de modo positivo. No hallamos en ese cambio una incoherencia o salto a ciegas entre fase y estilo diversos, sino una forma muy legítima (¿por qué no?), de escoger y tantear el lenguaje del propio artista.

NOTAS

1. Toda la información personal está basada en datos aportados por el pintor en entrevista particular.

2. Ella tenía conocimiento de lo que se hacía fuera de España, en concreto en París, lo que venía a significar una enorme ventaja. Sirvió de impulso y referencia al pintor en una época en especial carente de información, textos o láminas. De una manera paradójica, nada excepcional en la historia del hecho femenino, la que estaba situada en condiciones ventajosas respecto a lo artístico vino más tarde a quedar rezagada y abandonar la profesionalidad artística al compás de las exigencias de la vida matrimonial.

3. La nota de Ramón Faraldo en el "YA" le resultó decepcionante, basada en un tono indirecto, sin una clara valoración positiva.

4. Como dato humano, señalar el triste hecho de la muerte de su tercer hijo, mientras realizaba la oposición.

5. El pintor nos remite al conocimiento que de su interés por lo matérico tenía en aquellos años, que consta al crítico Santiago Amón.

6. Situada en la calle Marqués de San Esteban, de Gijón. Aspecto interesante resulta constatar entre sus antiguos alumnos,

la serie de los que se dedicaron a la pintura, algunos de ellos conocidos del público artístico: Mabel A. Lavandera, Manolo Arenas, Ramón Prendes, Belén Mier, Javier del Río, Pedro Vigil, Isaac del Rivero. Sus dos hijos mayores, Federico y María Lourdes, "Lurdes", también se dedican a esta actividad. Y los hijos-cuarto, Rosa María, y quinto, Juan, sienten vivo interés por la pintura.

7. Ver nota 18.

8. En la entrevista aparecida en "Don Pablo", n.º 6, XI-XII-1976, págs. 49-51, realizada por Fernando POBLET, con el título: "Alejandro Mieres, materia y luz", el propio pintor se define como abstracto. Reproducimos un párrafo de la misma, por parecernos que a pesar de utilizar ese adjetivo el trasfondo industrial y moderno al que se alude responde a una iconografía muy concreta del mundo actual:

"...Parto de ...dos únicos datos: materia y luz. El objeto ha pasado a ser una anécdota. Yo que era un pintor figurativo soy ahora un pintor abstracto... Se inicia... un alfabeto plástico que desarrolla en el espacio la dureza o blandura de la materia y el brillo u opacidad de la luz, pero aporta también símbolos actuales emergidos del subconsciente, como son las incógnitas de una civilización industrial, las nostalgias de la cultura agraria, los trazos de una urbanización abierta o cerrada, donde el hombre parece haber sido olvidado. Este... creo puede llamarse estructuralismo. Creo que la fluidez... (de) mi sistema no es característica del constructivismo, donde los componentes del lenguaje plástico siguen siendo aislables."

9. Durante años contó, para la carpintería, con la labor de Rafael Rubio, pintor gijonés y artesano de la madera.

10. Relación de las más importantes aparece en algunos de los catálogos de exposiciones hechas por el pintor (sugerimos el de la sala "Juan Gris", Oviedo, 12/79 a 1/80; o el de "Tantra", Gijón, mayo-78; así como la relación en la monografía dedicada al pintor por J. VILLA PASTUR: *Alejandro Mieres: ensayo crítico biográfico*, ed. Caja Ahorros Asturiana, 1981, con motivo del Certamen de Luarca, verano de 1981.

11. Se trata de *Dibujo, I*, por A. MIERES BUSTILLO, Gijón 1968.

12. A. MIERES BUSTILLO: *Dibujo, II*. Gijón 1969.

13. El artista lamenta haber sido mal interpretado por algunos críticos, al pensar que trataba de banalizar la abstracción.

14. CASTILLO PUCHE, J. L.: *Un curso de arte abstracto en el que se plantearon complicados problemas de sociología y de liturgia*. "El Español", 1953. Santander. págs. 13, 14, 15.

15. CARLOS AREAN, en *30 años de arte español*. Ed. Guadarrama. Madrid 1972, incluye a Pórtico entre la vanguardia inicial de posguerra en España, así como Aguilera Cerni, y Moreno Galván. Jean Cassou subraya la relación entre Pórtico, de los años 50, y Grupo Zaragoza, de los 70, así como su ligazón con la actividad santanderina pero global de la "Escuela de Altamira". Por otro lado, alusiones y textos de estos grupos figuran recogidos en *Grupos de pintura y grabado en España, 1939/69*. (Univ. Oviedo 1979), por J. BARROSO.

16. ALVAREZ, M.ª SOLEDAD: *El presente de la escultura asturiana*, en las ponencias de la I Semana del Patrimonio Artístico Asturiano. Oviedo 1978. págs. 154-167.

17. Destacamos, por su concreción, la entrevista realizada por José Víctor FERNÁNDEZ, en "El Comercio", Gijón, 5-3-1975, pág. 13, a este respecto. Dice:

"...Mieres nos habla de ese grupo de pintores, escultores, en el que también está incluida una profesora de arte de la Universidad de Oviedo, que ya ha expuesto en Oviedo, en Avilés, en Llaranes (corregimos), que han realizado una pintura común en una villa de Gijón, que tienen preparadas exposiciones en Mieres y en la Universidad de Oviedo... Son ese grupo compuesto por Alba,

Arenas, Rubio, Elías, Santamarina, Lavida, Julia Barroso y Nabel. Son ese grupo que se brinda a exponer en todos aquellos lugares en los que alguna persona o entidad los solicite...".

18. FAUSTINO ALVAREZ: *Alejandro Mieres, pintor y político. Candidato Asturiano al Congreso de los Diputados*. "La Nueva España", Oviedo 1-5-1977. Tras exponer algunas de sus razones que coyunturalmente le pueden llevar a tal o cual actividad política, por lo que a las artísticas se refiere dice, sobre la función del pintor en la sociedad española de 1977:

"En ésta, como en todas, el pintor ha de vivir plenamente su tiempo social y documentar su época con sus obras. No estoy de acuerdo con aquellos que creen que el mundo termina en los cuatro muros de su taller. Nosotros tenemos que llevar al cuadro la vida, toda la vida.. Toda estética lleva implícito un entendimiento de la convivencia. Yo creo que la política es el ordenamiento de la convivencia entre los hombres. En todo arte hay una invitación al futuro y una cierta concepción de ese futuro. Otra cosa es el seudo arte, o el arte manipulado, o el panfleto en imágenes plásticas... El arte abstracto es una invitación a la libertad...".

19. El texto del catálogo, realizado por Villa Pastur, figura reseñado en su ensayo sobre el pintor, antes mencionado. Recogemos el primer párrafo de la crítica que a la exposición dedicó Carlos Areán, en "Gaceta del Arte", 30-mayo-1975, que nos remite al talente personal del artista:

"Incluida con todo acierto en el ciclo 'Formas expresivas de hoy', del que constituye la número 55, es esta exposición de A. M. una de las que mejor responden a lo que debe exigirse a la rúbrica a la que se acoge. Es una exposición honrada, realizada por un intelectual que conoce mejor que nadie todos los secretos de la enseñanza y que en su cátedra forma alumnos a partir de lo que es cada uno de ellos. Su labor docente forma parte de él mismo y su pintura es docencia también. Por eso había que aludir antes al intelectual y al catedrático. Constituyen un pórtico para la mejor comprensión del pintor... El análisis de formas constituye... toda una clase de procedimiento y de sistemática... El catedrático no ha anquilosado al pintor, sino que ha contribuido a ratificar un clima de plenitud, de misterio, y de sabiduría de oficio...".

20. Desde el punto de vista regional, se ha reconocido en particular su benéfico influjo en las artes asturianas al dedicarle el XII Certamen Nacional de Pintura de Luarca, verano de 1981.

Desde el internacional, ha merecido el reconocimiento de críticos de la talla de Gillo Dorfles en *Últimas tendencias del arte de Hoy* (Labor, reed. Barcelona 1973, pág. 95, al incluir su obra en el capítulo de "Arte cinético", con las palabras:

"Dentro de una línea más bien constructivista y, en algunos casos también espacialista cabe citar aquí, más próximos a esta tendencia, los nombres de Luis Caruncho *Alejandro Mieres*, J. Gómez Perales y Soledad Sevilla". (Subry. nuestro).

BIBLIOGRAFIA

- ALVAREZ, M.ª Soledad: *El presente de la escultura asturiana*. Ponencias de la "I Semana del Patrimonio Artístico Asturiano". Oviedo 1978, ed. Caja Ahorros Asturiana.
- AREAN, Carlos: *Arte Joven en España*. Publicaciones españolas. Madrid 1971.
- AREAN, Carlos: *Alejandro Mieres*. "La Gazeta del Arte, n.º 44. Madrid 1975.
- AREAN, Carlos: *30 años de arte español*. Col. Punto Omega. Ed. Guadarrama. Madrid 1972.
- AVELLÓ, Manuel: *Nombres propios. Alejandro*. "La Nueva España", 16-10-1974.
- BARROSO, Julia: *La vanguardia pictórica asturiana: su medio*. En Ponencias de "I Semana Patrimonial Artístico Asturiano". Oviedo 1978.

- BARROSO, Julia: *Los grupos artísticos en Asturias. Década del 70*. "Papeles Plástica", Casa Municipal de Cultura. Avilés 5-VI-1980.
- BARROSO, Julia: *En torno a la segunda Bienal Nacional de Arte "Ciudad de Oviedo"*, en el Libro de la 2.^a Bienal (Oviedo, Caja Ahorros Asturianas, 1979. págs. 29-32. También en "Liño". Dpto. Arte Universal Oviedo, 1980.
- BARROSO, Julia: *La exposición*. Catálogo general del "Año L del Colegio de Asturias de Aparejadores y Arquitectos Técnicos". Oviedo 1982. Concurso de Pintura.
- BLAS, J. I. de: *Diccionario de pintores españoles contemporáneos*. Estiarte ed., Madrid 1972.
- Becas y premios de la Real Academia de San Fernando*. "ABC". 24-junio-1949.
- CAMPOY, A. M.: *Diccionario del arte español contemporáneo*. Ibero Americana de Publicaciones. Madrid 1973.
- CARAVIA, Pedro: *5 Pintores Asturianos*. Caja Ahorros Asturias. Oviedo 1979.
- CARAVIA, Pedro: *Cinco Artistas asturianos contemporáneos para el gran público*. "Asturias, domingo, 29-VII-1979.
- L. C. (Castañón, Luciano): *Exposiciones. Pintores Asturianos*. "El Comercio". Gijón, 13-VII-1975.
- CASTILLO PUCHE, José Luis: *Un curso de arte abstracto en el que se plantearon complicados problemas de sociología y liturgia*. "El Español". Santander 1953.
- CID, Carlos: *Arte*, en *Asturias*, col. "Tierras de España". Fund. March-ed. Noguer. Barcelona 1978.
- CORRAL CASTANEDO, Antonio: *Mieres*. "El Norte de Castilla". Valladolid, 18-III-1975.
- CUETO ALAS, Juan: *Guía secreta de Asturias*. Sedmay. Madrid 1977.
- DIEZ MONSALVE, Eugenio: *Mieres (expo. Galería Carmen Durango)*. "Diario Regional". Valladolid, 19-III-1975.
- DORFLES, Gillo: *Últimas tendencias del arte de hoy*. Labor, 4.^a ed. Barcelona 1973.
- FERNÁNDEZ, José Victor: *Mieres*. "El Comercio". Gijón, 5-III-75.
- F. ALVAREZ, Faustino: *Alejandro Mieres (Pintor y político)*. "La Nueva España, extra domingo. 1-V-1977.
- GÁLLEGO, Julián: *Forma y medida en el arte español actual*. D. G. P. A. Madrid 1977.
- GAMONEDA, Antonio: *"La sala provincia" de la Institución "Fray Bernardino de Sahagún" Actividad en el 2.º semestre de 1971*. "Tierras de León". León 1971.
- GAMONEDA, Antonio: *Alejandro Mieres (en la galería Maese Nicolás)*. 1977.
- HIERRO, José: *Mieres*, en "N.D", 6/CCLXXIX, 2-II-1975.
- FLÓREZ, Elena: *Oleos y tintas de Alejandro Mieres*. (Sala de la D.G. del P.A. y C.) 1975.
- IGLESIAS, José M.: *Alejandro Mieres*. (Salas de exposiciones de la D.G.P.A. y Cultura). Madrid 1975.
- MIERES, Alejandro: *Dibujo de invención*. Catálogo Primera exposición infantil de Arte Abstracto. Oviedo. Sala Caja Ahorros Asturias, 1963.
- MIERES, Alejandro: *Dibujo. I*. Gijón 1968.
- MIERES, Alejandro: *Dibujo. II*. Gijón 1969.
- POBLET, Fernando: *Las grietas de la pintura. Entrevista con Adolfo Bartolomé, Orlando Pelayo, Alejandro Mieres*. "Voluntad", domingo, 15-IX-1974. Extra.
- POBLET, Fernando: *Alejandro Mieres, materia y luz*. "Don pablo". Madrid XI/XII 1976.
- POBLET, Fernando: *Chequeo a la pintura asturiana. diálogo*. "La Voz de Asturias". 4-V-1978.
- POBLET, Fernando: *Guía indiscreta de Gijón*. Silverio Cañada Ed. Gijón 1980.
- REY, José Ramón: *Alejandro Mieres y la plástica pura*. "Lanza Dominical". Ciudad Real, 28-IX-1975.
- "TILL": *Alejandro Mieres, fiel a sí mismo*. "El Comercio". Gijón, 23-I-1975.
- SAEZ, Ramón: *Exposiciones en Madrid. Mieres*. Sala Mu. esp. A.C., "Arriba", domingo, febrero 1975.
- VV. AA: "Papeles Plástica", Casa M. Cultura, Avilés 1980.
- VILLA PASTUR, J.: *La pintura asturiana. Libro de Asturias*. P. Noroeste, Oviedo 1970.
- VILLA PASTUR, J.: *El desnudo femenino en la pintura asturiana*. G. E. Asturiana. Gijón 1972.
- VILLA PASTUR, J.: *Mieres. n.º 55 "Formas expresivas de hoy"*, C.N.E.M. Madrid 1975.
- VILLA PASTUR, J.: *Historia de las artes plásticas asturianas*. Ayalga. Salinas 1977.
- VILLA PASTUR, J.: *Pintura y escultura. El Libro de Gijón*. Ed. Naranco. Oviedo 1979.
- VILLA PASTUR, J.: *Alejandro Mieres. Ensayo crítico-biográfico*. Ayto. Luarca. C.A.A.1981.