

Breve esquema de la pintura asturiana moderna

I. (1900 - 1936)

La cooperación de Asturias al desarrollo de la pintura española, dejando a un lado a Carreño Miranda, cuya personalidad artística se adhiere íntegramente al vespertino esplendor espiritual del siglo XVII madrileño, apenas comienza a tener realidad en la segunda mitad de la pasada centuria. Posiblemente antes, algunos pintores, merecedores de un mejor recuerdo, ahogaron sus inquietudes fabricando retablos de modestas iglesias lugareñas, o multiplicando anodinas copias de cuadros de devoción popular. De todos modos cualquier afirmación en este sentido corre el peligro de ser injusta, en tanto no se realicen serias investigaciones encaminadas a esclarecer y detallar las actividades pictóricas asturianas anteriores al último tercio del siglo XIX.

Asturias ha dado trabajo a los pintores desde los tiempos más remotos de nuestra historia. Las iglesias de San Julián de los Prados, de San Miguel de Liño, y de Valdediós, conservan aún vestigios de una actividad plástica de primer orden. Restos de pintura mural existen en algunas capillas románicas arriscadas en la frondosidad de su estupendo paisaje. No olvidemos que posiblemente fue asturiano el genial ilustrador del libro de los Testamentos, orgullo del tesoro catedralicio ovetense. Ni tampoco debemos de olvidar las iglesias y monasterios románicos, góticos, renacentistas, ba-

rococó, y *neoclásicos*, tan abundantes en todo el ámbito provincial, que tuvieron que proporcionar faena a verdaderas legiones de pintores, alguno de los cuales forzosamente rebasaría el nivel de lo discreto.

A finales del siglo XIX unos nombres asturianos comienzan a figurar en la historia de la pintura española, codeándose, en igualdad de méritos, con los más famosos de la época. Muchos de ellos remontaron el siglo presente. Pero por el carácter de su pintura, tanto en el aspecto técnico como en el temático, es preciso considerarlos, a todos los efectos, dentro de las corrientes plásticas dominantes en España, como pintores decimonónicos. Fueron: Dionisio Fierros, Luis Álvarez, José Uría, Darío Regoyos —el cual, como veremos, nos merece otra consideración—, Juan Martínez Abades, Tomás García Samp Pedro, Luis Menéndez Pidal, Ventura Álvarez Salas y Manuel Díaz, a los que se puede unir, más modesto, pero con una obra digna de respeto, sobre todo en los cuadros de pequeño formato, Junquera.

De estos pintores, Darío Regoyos ocupa el lugar más destacado, y es, posiblemente, el pintor más auténtico y revolucionario de la pintura española a comienzos de siglo. Sus estancias en Francia y en Bélgica, abrieron su capacidad receptiva a inquietudes neoimpresionistas. Más tarde su pintura se remansó, reflejando un mayor rigor constructivo. Es frecuente hablar de franciscanismo al referirse a ella. Regoyos rompió con los asuntos solemnes y las composiciones de gran formato, para ofrecernos, en sus cuadros, un trémulo trasunto de la realidad cotidiana mirada con visión casi adánica. A su humilde lenguaje plástico se deben los primeros acentos de verdad en nuestra pintura contemporánea. Con él, después de muchos años de enrarecida atmósfera, un aire sano y puro, de alta serranía, volvió a transitarla, sobreponiéndose al desprecio y a la incompresión que rodeó su vida.

Regoyos, asturiano por nacimiento y por estirpe, vivió, desde la niñez, lejos de Asturias. Pictóricamente, por lo tanto,

resulta ajeno a nuestra región. Sólo un falso orgullo regional puede buscar huellas de asturianidad en su obra, volcada hacia vivificadoras corrientes francesas. Resulta además casi imposible adscribirle un discipulado. Por otra parte su pintura no tuvo consecuencias inmediatas en el quehacer nacional. Pero es precisamente un pintor asturiano de enorme valía el que de modo más próximo, sin proponérselo y posiblemente sin conocer a fondo su obra, le sigue en tendencias decisivas y creadoras: Nicanor Piñole. Existen entre ellos afinidades de carácter, y, sobre todo, equivalencias en la concepción básica de la pintura, de tal modo que algunos apuntes de Piñole podrían pasar perfectamente por obras de Regoyos.

Al iniciarse el siglo XX casi todos los pintores citados anteriormente se encontraban en plena producción (Dionisio Fierros, el más viejo, ya había muerto, y Medina Díaz, el más joven, tenía veinte años). Pero el laborar de todos ellos, salvado, como es lógico Regoyos, se vuelca decidido, como hemos dicho, hacia las normas rectoras del siglo XIX. De ahí que sea preciso eliminarlos, incluso como antecedentes activos, de la pintura posterior. Pertenecen a un círculo perfectamente cerrado del arte español. Por otra parte, lo que pudiéramos llamar rasgo regional de esos pintores aparece, única y exclusivamente, en los temas por ellos tratados. Pero no en la forma de tratarlos.

Dos jóvenes artistas gijoneses inauguran, en los albores del siglo actual, la moderna pintura de Asturias, al mismo tiempo que la conducen hacia la genuína expresión de un carácter cromático propio y diferenciador: Evaristo Valle, nacido en 1873, y Nicanor Piñole, cinco años menor. Precedentes ambos, de una manera más o menos directa, como veremos luego, del impresionismo francés, al proponerse captar objetivamente el paisaje asturiano supieron recoger en él sus constantes ambientales, ofreciéndonos, por primera vez, su pura apariencia plástica. En los lienzos de Valle y de Piñole, la geografía astur, radicada en un elemental simbolismo artístico, aparece llena de vida y de verdad, al fundirse

en ella exactos rumores humanos y climatológicos. A partir de estos dos pintores se abandonan los secos y convencionales esquemas escenográficos, las superficiales tipificaciones, para entrar de lleno en la sincera emoción estética de la naturaleza. Por eso si de alguna forma resulta factible hablar de pintura asturiana, con cierta amplitud de concepto, sólo refiriéndose a ellos, o a sus inmediatos seguidores, se puede hacer.

Evaristo Valle siendo aún muy niño se traslada a Puerto Rico, donde reside, obligado por la profesión paterna, varios años. Sus estudios pictóricos los inicia en Madrid. París le acoge en dos épocas distintas, separadas entre sí algunos años. El resto de su vida transcurre en Gijón. En 1920 un grupo de artistas y críticos madrileños le rinden entrañado homenaje. Londres, y Nueva York conocen su pintura en 1924 y 1926, respectivamente, con sendas exposiciones, tributándole la crítica más solvente, de dichas ciudades, dilatadas y encomiásticas reseñas. También la capital francesa conoce y aprecia su arte. Posiblemente fuese en España donde más se le ignorase, hasta el extremo de que la noticia de su muerte, acaecida en Gijón, en enero de 1951, tuvo mucha más resonancia en la prensa extranjera que en la nacional.

Su biografía, como vemos, resulta bastante escueta de anécdota externa. Sin embargo, en Evaristo Valle, el hombre ofrece también perfiles singulares, llenos de atractivo y de simpatía, en los que no podemos pararnos ahora. Cultivó de un modo esporádico la literatura, dejando una obra teatral publicada, y algunas otras inéditas, entre ellas unas Memorias.

Los ingredientes visibles, mecánicos, que condicionan su pintura se pueden señalar brevemente. Hay en primer lugar en ella un sustrato de austeridad y rigor profundamente español, cuyo eslabón fundamental se entrelaza con modos zurbaranescos, a los que debe el sentido simplificado de la composición, estructurada siempre con la máxima economía de medios materiales, y con modos velazqueños, de los que sin duda se derivan las vaporosidades, tan sabiamente em-

pleadas por el pintor, en que se diluyen las lejanías de sus cuadros. Viene luego, con voz bronca y sonora, el recuerdo de Goya, presente no sólo en la dinámica de algunas composiciones, y en el grafismo abocetado de muchas de ellas, sino también en las manifestaciones de humor, tan gratas a Valle, con la diferencia de que lo que en Goya es casi siempre sarcasmo desgarrado y escéptico, en el pintor gijonés se reduce a maliciosas manifestaciones de cazurronería aldeana. Las estancias en París del pintor ofrecen dos tipos de influencias: unas próximas, y otras lejanas. De una parte, como es lógico, la actualidad, en aquellos años, de Toulouse-Lautrec, tuvo que llamarle poderosamente la atención, máxime habida cuenta de que en ambos se daba una nota común: el amor por el dibujo y la práctica asidua de la litografía. La presencia de Toulouse-Lautrec aparece clara en algunos cuadros de aquellos años, y asoma más tarde en muchas «mascaradas», y, sobre todo, en los extraños y maravillosos lienzos de asunto antillano. Otro pintor que influye también en su obra es Degas, del que toma la finura del color, tratado incluso con técnica de pastel, y ese silueteado nervioso y expresivo que recorre sus figuras. Algunas de las citadas «mascaradas» podría decirse que son como un trasunto, al paisaje asturiano, de las bailarinas del pintor francés. Las mencionadas influencias lejanas se refieren a la escuela de Barbizon, sobre todo a Rousseau, el más lírico paisajista de la pintura del siglo XIX, del que, posiblemente, aprendió la forma característica de reflejar las nieblas y los ambientes cargados de humedad. Estos ingredientes, adecuadamente asimilados por un hombre de rica vida interior, admirablemente dotado para la práctica de la pintura, conforman una de las personalidades más interesantes de toda la pintura española, y acaso el colorista más fino y más poético del siglo actual.

Si contemplamos los cuadros de nuestro pintor, haciendo abstracción del color, descubrimos en ellos una especie de delicada caligrafía lineal, dinámica y expresiva. El dibujo, visible, los recorre en toda su extensión, realzando un ara-

besco, pleno unas veces y apenas insinuado otras, orgánico siempre con la unidad cinética del asunto. Idéntica consideración se puede hacer con relación al color. Valle emplea, de preferencia, manchas de escasa modelación, conseguidas con sucesivas degradaciones del tono, sin llegar a la pincelada suelta, a no ser en las zonas de máxima iluminación. Algunas veces ni a eso recurre, limitándose a llenar las superficies acotadas por el dibujo con manchas planas de exacta subordinación a los valores rectores del conjunto.

Las figuras de Valle, al igual que las partes salientes y corpóreas de sus paisajes, jamás aparecen recortadas por la luz. En sus cuadros falta siempre el sol, y, sin embargo, lo que más nos seduce de ellos es, precisamente, esa luz vaga e indefinida que recorre todas las cosas, condicionándolas a una indisoluble unidad lumínica. La luz de Valle es algo así como una especie de mágica penumbra; una atmósfera llena de infinitos corpúsculos refulgentes, que taladran e invaden la realidad tangible de las cosas, para ofrecerlas a nuestra visión como una pura transparencia iluminada. Su pintura tiene, por eso, el aspecto sedoso de una emulsión lumínica anaranjada, o gris verdosa, o azulada, o malva, en donde cabrillean algunas notas un poco más sonoras, más elevadas de tono, que sirven para caldear la entonación fría del conjunto.

Evaristo Valle fue, además, un pintor de amplia y dilatada temática. Ningún motivo pictórico dejó de atraer su atención, y en todos mostró análogo nivel de singularidad. Pero la mayoría de sus cuadros se vuelcan hacia el costumbrismo asturiano. A excepción de los cuadros juveniles, pintados en París, y de las estampas antillanas de sus últimos años, el paisaje y los hombres de Asturias reclaman continuamente su enfebrecido quehacer. En su pintura el tema de Asturias aparece representado en tres de sus facetas más características: el campo, el mar, y la mina. En las dos primeras la visión húmeda y vaga del pintor consigue prodigios de plasti-

cidad inigualados en la moderna pintura española. En la Asturias minera, por el empleo de azules agrios y quebrados, y del negro, al que nunca renunció sistemáticamente, Valle se emparenta con algunos pintores vascos de la época.

El paisaje asturiano pocas veces aparece captado por Valle en su plena desnudez. Casi siempre figuran en él seres animados de vida: campesinos cabalgando sobre humildes asnillos, entre brumas y «orbayos»; abogados de «calelles» evacuando sus consultas en medio del campo; pastores vigilando el manso pastar de las vacas o de las ovejas; la incierta libertad de los históricos «asturcones» por las jugosas laderas del Suevo; las «quintanas» con animales domésticos y aperos de labranza; etc., etc. Otras veces esos paisajes sirven de fondo a extrañas y animadas escenas, que resumen y compendian lo más original de su pintura: las «carnavaladas», y los «vagabundos».

Las «carnavaladas» de Valle son únicas en la pintura española de todos los tiempos. No es sólo el sortilegio del color lo que en ellas nos seduce. Es, también, el misterio que las envuelve. Cinco o seis personas, cubiertas con amplios blusones y pieles, preferentemente de lobo —de ahí que se las llame, entonces, «choubadas»—, o de otro animal cualquiera, danzan, poseídas de absurdo frenesí, en solitarios descampados, o en desiertas encrucijadas de extrarradio urbano. Aparecen casi siempre sin público. Allí sólo están las máscaras y el silencio. Contemplándolas nos parece asistir a un rito extraño y arcaico, cuajado de telúricos temores. Tras esos cuadros respuntean furtivas notas de un dolor sobrehumano. En el torbellino de la luz y del color —grises de insuperable finura— adivinamos la formulación casi inconfesable de un espantoso simbolismo: la vergonzante reverencia del hombre a su propia animalidad. ¿No radica, precisamente, en ese simbolismo el empleo de disfraces de faz animal —lobos, osos, zorros...— tan abundantes en las mascaradas de nuestro pintor?

Igual se puede decir de los «vagabundos». Una larga teoría de hambres y caminos sin fin se vuelca sobre esas indigentes criaturas. Nadie sabe de donde vienen. Todos ignoran a donde pueden ir. Son como el rumor del pecado. De un pecado informe y grávido clavándose en el silencio de la carne. Por eso están siempre solas. Sin gestos retóricos. Sin remilgos sociológicos. Aparecen en grupos reducidos, y descansan a la vera de humildes poblados, como figuras eternas de un cansancio sin límites, de un sueño sin ensueños, embriagados a la vez por el amargo aroma de los crímenes más monstruosos y el regusto estremecido de los miedos más infantiles. En sus ojos se adivinan encrespados ecos de terroríficas leyendas. Pictóricamente sus harapos tienen la descomposición crepuscular y rutilante de un extraño lujo plástico, jugoso de tonos y variadísimo de matices. Y en sus actitudes descubrimos una quebradiza arquitectura de ritmos expresivos, abigarrados y escuetos a la par.

En las «mascaradas» y en los «vagabundos», retablos vivientes de humillada soledad, aparecen las notas más originales y decisivas de la pintura de Valle.

Nicanor Piñole, emparentado en muchos aspectos pictóricos y biográficos con Valle, realizó su aprendizaje en la Escuela Superior de Bellas Artes, de Madrid, y al terminar en ella los cursos reglamentarios, ingresó en el taller de Ferrán, donde completó su formación. Dos años en Roma, con las correspondientes escapadas a Florencia, y a Venecia, y dos viajes a París, a comienzos de siglo, le orientan por los nuevos derroteros del arte entonces en vigencia. El resto de su vida, salvo algunas escapadas a las principales ciudades de España, y del extranjero, transcurre en Gijón, donde, octogenario, reside actualmente, conservando todos los atributos de una maravillosa y creadora juventud.

Acaso la nota más estable, más permanente, del arte de Nicanor Piñole, radique en su carácter. Durante toda su vida conservó una especie de admirable inocencia, expresada en

signos de bondad, de desinterés, de máxima comprensión, y, sobre todo, una enorme capacidad de asombro, que le lleva a contemplar cuanto le rodea con los mágicos atributos de una visión recién inaugurada. Por eso en sus cuadros no tienen cabida los falsos convencionalismos. En ellos, desde la primera a la última pincelada, todo es verdad. Una verdad humilde, entusiasta y ascética a la vez, donde se resumen los rasgos que definen y atestiguan la autenticidad de las cosas.

La pintura de Piñole, pasadas las etapas de aprendizaje, se estrena en los cauces de lo que podríamos llamar impresionismo español, donde al lado de la paleta clara y brillante, del toque suelto, de la fragmentación de tonos, el respeto a los colores reflejos, a las sombras transparentes, y a la objetividad ante el modelo, se da, también, una solidez constructiva, y un arraigo testimonial en la realidad tangible y jerárquica del mundo, ajena por completo al impresionismo francés, volcado, únicamente, a la pura apariencia cromática de las cosas. Pero ese impresionismo comienza a desaparecer ante el paisaje asturiano, tan fino y variado de grises. No obstante su pintura, durante bastantes años, sobre todo en las composiciones de gran formato, se mantiene rica y jugosa de color, con tonos enteros, y sorprendentes hallazgos lumínicos. Sin embargo, poco a poco, a medida que se vuelve al paisaje asturiano empieza a abandonar los pigmentos brillantes, dando paso a las tierras. A partir de entonces el colorido de sus cuadros encuentra los acentos decisivos en las gamas frías y en los medios tonos, vistos siempre con prodigiosa abundancia de matiz. Estamos en la época —la más extensa de su producción— de los grises.

Piñole ha practicado todas las técnicas —óleo, acuarela, temple, pastel, etc.— con gran destreza, y con indudable carácter personal. Pero pocas veces se ha visto tentado por el deseo de las innovaciones formales. Su pintura es siempre mucho más emotiva que ideológica. Pinta por vocación, por necesidad interna, casi elemental, de expresarse. De ahí que

nunca dé descanso a su actividad. Cuando no se halla comprometido en obras de empeño, afanándose, en trozos de papel, muchas veces encontrados al azar, traza rápidas y expresivas notas de cuanto le rodea —incluso de él mismo— que repite una y otra vez en busca de simplificados rasgos de plasticidad. Y esas notas, insistentemente reelaboradas, serán luego elevadas a bocetos, y más tarde a trozos de cuadro, o a cuadros enteros. Por eso sus cuadros de grandes dimensiones, elaborados íntegramente en el taller, reflejan siempre los signos definidores de la verdad, es decir: la emoción primigenia de las vivencias plásticas adheridas a las cosas.

Esa preparación, minuciosa y detallada, le permite al pintor adentrarse por sus obras con pleno conocimiento de lo que desea hacer, confiriendo al cuadro una espontaneidad de ejecución verdaderamente sorprendente. En esos cuadros pocas veces se descubren «arrepentimientos». Son cuadros realizados con la mínima cantidad de materia, deliciosamente restregada, exacta y riquísima de matices, donde una extraordinaria capacidad de visión recoge y capta, en su justo valor, las múltiples masas coloreadas que cubren el modelo, subordinándolas en suaves contrastes a la unidad luminosa requerida por el conjunto. Pocos pintores llegan a conseguir, con la finura y con el rigor con que lo consigue Piñole, una degradación tan precisa y extensa de tonos. Por otra parte lo ceñido del dibujo, ágil y nervioso, realizado con la pasta, y la mencionada fluidez de factura, confieren a sus cuadros caracteres de sinfonías cromáticas de extrema belleza, en las que destaca el poético halo que, como una melancólica penumbra emulsionada de luz, circunscribe sus ambientes. Piñole rehuyendo, en todo momento, lo anecdótico literario —la ganga extrapictórica yacente en las cosas—, ha sabido recoger en sus lienzos las más puras resonancias de poesía disueltas en la realidad.

Su obra, extensísima, abarca todo el repertorio de la pintura moderna: paisajes, composiciones de muy variada tendencia, escenas costumbristas, motivos populares, retratos,

bodegones, estampas animalísticas, etc. Y en todos esos géneros demuestra idéntica maestría. Su fama descansa hoy en los paisajes, y en las acuarelas de animales. Son la parte de su pintura que más fácilmente llega al público. Los paisajes de Piñole resultan únicos en la pintura asturiana —superiores en pareza plástica a los de Valle—, ya que en ellos la belleza de la región, lo mismo en sus días de tenue esplendor y limpidez atmosférica, que en sus instantes de luminosa humedad, o en los largos períodos de incesante bruma, aparece captada en su desnuda verdad con un poder de visión, y de simplificación, extraordinario. Por otra parte sus acuarelas de animales —gatos, palomas, gallos, conejos, etc.—, donde el contenido lúdico se conjuga con la destreza profesional, son un estupendo espectáculo para el contemplador por la agilidad con que aparecen representados esos animalitos, y por la finura de las calidades en ellos conseguidas. En este aspecto nada hay parecido en toda la pintura española contemporánea. La ternura y la gracia, alada y sutil, del pintor se vuelca en esas acuarelas con un encantador bullicio ingenuo y persuasivo, en el que nos parece escuchar los ecos de la mejor pintura japonesa. Pero ni los paisajes, ni las acuarelas zoológicas, con las bondades reseñadas, deben hacernos olvidar otros menesteres del artista: sus grandes composiciones, y, sobre todo, sus retratos. Piñole pintó algunas de las escenas más cargadas de humanidad de la vida diaria de Asturias, tanto en sus facetas festivas como en sus perfiles dramáticos. «Cogedores de carbón», «Concierto», o el «Cristo de Candás», son cuadros capitales de la pintura moderna, por la excelencia pictórica que muestran, y por la escueta y definidora caracteriología de los personajes que conforman y dan vida a la escena representada. Y hemos citado, al azar, los tres primeros cuadros que vinieron a nuestra memoria. En cuanto a sus retratos no resulta aventurado afirmar que casi todos ellos se encuentran en ese inefable lindero que separa el arte del prodigio. No se puede dar mayor consistencia fáctica y artística con tan menguado empleo de recursos como los empleados

por el pintor. En vez de «pintar» al personaje con su externa biografía, Piñole, alude, sirviéndose apenas del color, a su etopeya espiritual. Si es cierto que el hombre está condenado a vivir en angustiada soledad, el pintor ha tenido el acierto de recoger en cada uno de sus retratos todos los atributos que expresan la soledad peculiar de los modelos. En esos retratos, con la efigie actual del retratado, está, unificada, la efigie del niño que fue el personaje, y la efigie del ser caduco que llegará a ser mañana. Retratos como los de Manuel Prendes, como el de la Señora de Lueje, como los de la madre del pintor, serán siempre piezas ejemplares y destacadas de cualquier antología del retrato de todos los tiempos.

El primer tercio del siglo XX acoge la producción de José Ramón Zaragoza y Fernández Pando, nacido en Cangas de Onís en 1874, un año más joven que Valle, y cuatro mayor que Piñole. Zaragoza, dibujante de extraordinarias aptitudes, fue un triunfador precoz en la pintura. Encontrándose aún en el segundo curso de la Escuela de Bellas Artes, de Madrid, consiguió una segunda medalla, en la Nacional, por su cuadro «Niño enfermo». Durante algunos años residió —becado por el Gobierno— en Italia, estudiando a fondo la pintura renacentista, lo que sin duda acentuó su innato academicismo. Su estilo se caracteriza, en líneas generales, por el dibujo sólido y ceñido, la corporeidad de las figuras, y un colorido seco, y poco feliz en muchas ocasiones. Sus cuadros figuraron en los más importantes certámenes de comienzo de siglo, tanto en España como en el extranjero, y entre la multitud de galardones obtenidos por el pintor destacan una Medalla de Oro, obtenida en Munich, en 1913, y una Primera Medalla de la Exposición Nacional de 1915.

Hoy, enormemente alejados de la pintura de Zaragoza, y de lo que ésta representa en el campo del arte, sólo podemos ver en ella el testimonio plástico de una época poco venturosa. Fue un pintor que vivió íntegramente en su tiempo, limitándose a transitar las sendas de un tradicionalismo ya entonces

caduco, del que no pudo o no quiso salir. Sin embargo su figura resultará siempre importante en la crónica de la pintura española, por ser uno de sus mejores dibujantes, y un estupendo profesor de dibujo. En 1928, cuando su pintura comenzaba a ser ajena al gusto del público, obtuvo, por oposición, la cátedra de Dibujo Artístico de la Escuela de Artes y Oficios, de Madrid.

Militando en el impresionismo español, tipo Beruete, tenemos al mierense Sócrates Quintana, con una producción no muy extensa, de excelente calidad artística. Su inclinación al dibujo le llevó a practicar el grabado, logrando, en esta modalidad resonantes triunfos, y sitándose a la cabeza de los grabadores españoles. Las notas que definen su pintura son la frescura del toque, la limpieza del color, y el acabado estudio de los valores.

Mariano Moré, gijonés, ha seguido, de una forma ecléctica, las huellas de Valle, y de Piñole, haciendo una pintura inclinada a temas populares, clara, limpia, y sólida, pero excesivamente blanda y dulce. Algunas de sus pequeñas composiciones tienen verdadero encanto por la riqueza cromática y el sentido evocador de la escena representada.

En Cuevas, pintor que está pidiendo a gritos una revisión de su obra, encontramos un artista autodidacta, admirablemente dotado para representar el húmedo paisaje asturiano. Los cuadros que de él conocemos son muy desiguales, y al lado de verdaderos aciertos expresivos, hallamos torpezas y apresuramientos impropios de un buen pintor. Posiblemente su vida bohemia, y la falta de una sólida preparación, le inclinaron, en determinadas circunstancias, a soluciones desmayadas, toscas, y poco felices. No obstante, cuando acierta, su pintura refleja, con gran propiedad, y justa entonación, el ambiente asturiano, tan difícil de captar pictóricamente. De Cuevas se puede decir, para resumir en una sola frase el juicio crítico que su obra nos merece, que fue el pintor de

la «tierrina», realzando todo el sustrato popular que esta palabra contiene.

En la segunda decena del siglo comienzan a pintar, en Oviedo, Francisco Casariego, y Eugenio Tamayo. Ambos exponen, por primera vez, en 1916. Pronto se unen a ellos, tentados por idéntica inquietud, Paulino Vicente, y Joaquín Vaquero. Los cuatro merecen hoy la más alta consideración en la historia de la pintura asturiana. Francisco Casariego, y Joaquín Vaquero, triunfaron, también, como arquitectos, y aunque esta profesión entra de lleno en los menesteres plásticos, nos limitaremos, únicamente, a hablar de ellos como pintores. Casariego, y Tamayo, se dedicaron casi exclusivamente al paisaje. Paulino Vicente, en su juventud se enfrentó con los diversos asuntos pictóricos entonces en boga, para limitar pronto sus actividades a la práctica del retrato. Joaquín Vaquero, con indudables preferencias paisajísticas, alterna el paisaje con los temas de composición.

Francisco Casariego, tras los primeros tanteos, de tendencia libre y espontánea, inaugura su obra acogándose a tendencias impresionistas, de matiz casi puntillista, debido, acaso, a su amistad con García Martínez. Luego su factura se hace más fluida, de pinceladas amplias y planas, dispuestas en rectángulos casi uniformes, con escaso empleo de medias tintas, y sombras transparentes de tonalidad violeta. Esta modalidad técnica se mantiene en sus cuadros durante muchos años, consiguiendo con ella, ayudado por su agudeza visual para el color, tan complicado en el paisaje asturiano, siempre incierto, movido y agrisado, cuadros equivalentes a los mejores pintados en nuestra patria durante la preponderancia impresionista. Alrededor de 1940, el pintor aligera su técnica, simplificándola, y dotándola de mayor libertad. Con lo que llega a la maestría. Sus últimos cuadros se caracterizan, precisamente, por la frescura y la amplitud del trazo, por la limpieza de la materia, y por el dibujo abreviado y dinámico, conseguido siempre a plena pasta. Son cuadros de expresivo y elegante

arabesco, que traducen a un lenguaje claro y concreto, la honda y cálida emoción plástica del paisaje asturiano.

La pintura de Eugenio Tamayo se apoya en una extraordinaria solidez de dibujo, de tendencia academicista, y en un dominio completo de todos los procedimientos pictóricos. Pintura seria, sin concesiones, hecha con auténtica honradez artesana. Su obra es ya muy extensa. Ha recorrido varias veces la región asturiana, y en todos sus rincones encontró motivos para llevar a los lienzos. El campo, la montaña, el mar, y la mina, son asuntos de ella. Su inclinación le lleva a pintar directamente del natural, pero ha realizado, también, paisajes compuestos, ayudándose de notas breves, y de su gran experiencia y conocimiento de la geografía astur. Su obra se vuelca, de preferencia, hacia los temas rústicos, no obstante lo cual, abundan en ella los temas urbanos, sobre todo rincones pintorescos de humildes poblados marineros. Posiblemente sea, dadas sus excelentes dotes de dibujante, en este aspecto donde obtiene mejores triunfos, así como en los paisajes castellanos, más rotundos y recortados por la luz que los asturianos, a los que se muestra muy aficionado. Su técnica actual se puede adscribir al realismo de influjo impresionista.

Durante algunas épocas, Tamayo, sintió placer en pintar sobre soportes magros, para que la pasta, al ser absorbido su vehículo graso, muestre su mate y exacta calidad. Por este mismo motivo, y por lo que encarna de dificultad profesional, suele hacer muchos de sus paisajes al temple. En ocasiones practica, con verdadero acierto técnico, la litografía y el grabado, deleitándose más en la preparación artesana que en el logro final, siempre conseguido.

Francisco Casariego, y Eugenio Tamayo, han creado escuela en Oviedo, derivándose de ellos un grupo de jóvenes pintores, próximos ya a la madurez profesional, entre los que destacan, Magín Berenguer, César Pola, y Ruperto Caravia, de los que nos ocuparemos en la segunda parte de este ensayo.

Así como Casariego, y Tamayo, ponen en el paisaje el contenido de su obra total, Paulino Vicente, formado pictóricamente en la Escuela Superior de Bellas Artes, de Madrid, prendió a sus pinceles, en los primeros años de ejercicio profesional, la composición, el retrato, y el paisaje, sobre todo en su aspecto urbano, donde ha logrado cuadros de indudable mérito por la bondad plástica que encierran. Son paisajes sentidos con afilada emoción, limpios de color, transparentes, exactos de entonación, sobrios de dibujo, y enormemente depurados de apoyaturas extrapictóricas. Desgraciadamente este género lo abandonó demasiado pronto, acuciado, sin duda, por necesidades materiales, para entregarse, casi con exclusividad, a la profesión de «retratista». Y el retrato, en la pintura, cuando no se practica un poco deportivamente, resulta una rémora para el pintor por la ineludible servidumbre que es preciso rendir al modelo, ya que le obliga a deponer sus gustos personales, su entrañada concepción de la pintura, en beneficio del mal gusto corriente, y de la gratuita vanidad del retratado. Paulino Vicente ha triunfado en su «profesión» de retratista, logrando obras de admirable perfección formal, pero ese triunfo le ha privado de asistir, con la holgura necesaria, a la cita que la fama le reservaba. En él existe uno de los pintores mejor dotados que ha tenido Asturias en todos los tiempos, como se puede descubrir por algunos de sus apuntes, por los paisajes citados, y por los trozos de buena pintura que aparecen siempre, acaso subrepticamente, en sus retratos, incluso en los ejecutados de manera más mecánica. Entre esos retratos debe citarse, sin embargo, con encomiástica excepción —extensiva a algunos otros— por haber sido pintado sin imposiciones externas, el de su madre, propiedad del pintor, que por sí solo confirma las anteriores aseveraciones.

De sus primeros tiempos de pintor existen cuadros emparentados, por afinidades de formación profesional, y coincidencia temporal, con la pintura vasca entonces en vigor. Son cuadros que pueden figurar, en igualdad de mérito por lo

menos, con los mejores de Arteta, Salaverría, Maeztu, los Zubiaurre, etc., etc. A Paulino Vicente le debemos algunas decoraciones murales de gran garbo y reposada belleza plástica.

Joaquín Vaquero ha realizado casi toda su obra, prescindiendo de la que se ampara en sus años mozos, fuera de Asturias. Actualmente es uno de los pintores españoles de más alta cotización, con prestigio que hace ya mucho tiempo rebasó los linderos nacionales. De su primera época se conservan paisajes montañosos, de Pola de Somiedo, y marinos, de Salinas, realizados con una técnica impresionista impecable, frescos de color y sueltos de factura, de encanto casi sensual por la forma en que aparece tratada la materia. En ellos se adivina la sabiduría plástica de sus épocas posteriores, tendentes al empleo de los grises, y a aducias simplificadoras. Ha ensayado, también, con resultados felices, la gran composición, usando en ellas gamas sordas, de belleza persuasiva y atractiva, caracterizando a sus personajes, y a sus ambientes, de modo genuino y singular.

Su obra es ya muy extensa y muy rica de temas. Sin embargo su afición se inclina de preferencia hacia el paisaje, llegando en algunos momentos, sobre todo en los dedicados a representar agrupaciones urbanas, a excelentes soluciones de entronque cubista, de sobria monumentalidad. Desde hace años sus paisajes tienden a una sorprendente desnudez, como si en ellos el propósito del pintor se encaminase únicamente a destacar, y realizar con el máximo expresionismo, la estructura pétrea que los soporta, apoyándose, para conseguir su deseo, en el empleo de grises ligeramente coloreados, compuestos en la paleta, de claras tonalidades fulgurantes y sedosas, elegidas con acierto de máximo colorista. En ocasiones también le gusta jugar con los contrastes violentos, usando los tonos enteros con la fuerza y la intención cromática de los fovistas.

Tras los pintores hasta aquí estudiados, alines entre sí por el entronque que, de una manera o de otra, todos ellos tienen

en ciertas formas, o en ciertas tendencias, impresionistas, considerando el impresionismo en sus dos acepciones más corrientes, la derivada de la «escuela impresionista» francesa, o la que se origina en una forma peculiar de mirar y sentir lo que se mira, vamos a enfrentarnos ahora con un rebelde de fuertes convicciones personales, extraño y desconcertante unas veces, y genial otras, al que todavía no se le hizo —o no dejó él que le hicieran— la justicia que merece. Nos referimos a Aurelio Suárez, arisco y solitario en su Gijón natal como una roca de la Providencia, con fantasía y obra suficiente para llenar los capítulos más sorprendentes y originales de la historia de nuestra pintura. Aurelio Suárez, insobornable a todo lo que él no considere como su verdad, vive única y exclusivamente para su pintura. Una pintura que podrá gustar o no al contemplador, pero en la que no caben subterfugios extraartísticos de ninguna especie.

En la fabulosa obra de Aurelio Suárez puede encontrarse un resumen completo de las tendencias más avanzadas de la pintura representativa europea durante los últimos años. Todo lo que sea inquietud artística nueva aparece captado de un modo peculiar en sus largas series de cuadros. En esas series —el pintor concibe siempre su obra en extensos conjuntos temáticos, que vienen a ser algo así como variaciones armónicas de un mismo asunto central—, en esas series, decimos, hay de todo: cubismo, expresionismo, fovismo, dadaísmo, futurismo, surrealismo, neorealismo, etc. Pero acaso las notas más constantes, más caracterizadoras de su obra, radiquen en el correlato expresionismo-surrealismo, teñido por auténticos contenidos oníricos. A veces aparecen en ella tonos lúgubres y crueles, lastrados por resonancias fisiológicas, de extraño simbolismo. Otras, en cambio, son ingredientes lúdicos, exultantes y retozones, que le confieren un encanto sorprendente.

La pintura de Aurelio Suárez puede situarse, en líneas generales, en la corriente que va de Chirico, a Max Ernst, y

a Tanguy. Pero no debe olvidarse, por ello, que ecos más antiguos acompañan el momento de su creación. Ecos que se originan, acaso en el Bosco, y afloran en el extraño y sugestivo pintor manierista, hoy en vías de total revalorización, Arcimboldi, hasta llegar a Odilon Redon, con los que nuestro pintor tiene indudables afinidades.

Su obra es extensísima, la mayoría en su poder. El propósito de reseñarla, aun someramente, rebasaría, con mucho, el espacio de que disponemos. Baste decir que el pintor ha tocado todos los temas, siempre de modo personal, lleno de sugerencias y atisbos novedosos, y que domina, con técnica que podríamos calificar de exhaustiva, el óleo, el guache, y la acuarela. Aurelio Suárez es, al mismo tiempo, un excepcional dibujante, pródigo de intenciones expresivas, inclinadas a menudo hacia la sátira y el sarcasmo.

Bataller es el único acuarelista de cierta importancia, prescindiendo, naturalmente, de Piñole, que aparece en la pintura asturiana durante el primer tercio de siglo. No son, desde luego, muchos los acuarelistas que ha dado Asturias a la pintura española, y casi podríamos afirmar que con anterioridad, sólo José Uría destaca con personalidad propia en este género. Bataller ha practicado su arte medio en plan deportista, medio en plan profesional. Su obra, de un tradicionalismo excesivamente pasado, resultaría impecable, por su limpieza y seguridad de procedimiento, en el siglo anterior. En ella, monótona como conjunto, nos ofrece una Asturias convencional, alegre y radiante de luz, con algodinosas nubes blancas flotando sobre tersos cielos azules, donde la parte mecánica, perfectamente dominada, se sobrepone al sentimiento. Nos encontramos con un pintor discreto y amable, conocedor de los secretos del género, y acaso en ello radique su mayor virtud, que tendrá siempre buena acogida en los hogares burgueses.

II. (1940 - 1960)

Al terminar nuestra guerra civil, Asturias contaba con unos cuantos pintores consagrados en el ámbito artístico nacional, a la cabeza de los cuales figuraban, en plena producción, Evaristo Valle y Nicanor Piñole. Otros, tras las primeras escaramuzas con la profesión, emprendían sus carreras ascendentes. Y otros inauguraban, estremecidos por el misterio vocacional, el trato asiduo con los pinceles y con el color, coleccionando esperanzadas sorpresas y pasajeros desengaños. Entre estos últimos, por la importancia que actualmente tienen en la pintura española, y por las sendas transitables que con sus esfuerzos han abierto para posteriores promociones pictóricas de la región, se destacan Antonio Suárez y Joaquín Rubio Camín.

El comienzo de estos dos pintores fue difícil y tesonero. Las brumas luctuosas de la contienda fratricida, con su profundo significado, celaban, insistentes, horizontes de novedad, rindiendo pleitesía a los resucitados frutos de un clasicismo inerte y formal. Posiblemente la presencia agobiante de la muerte, su ineludible horror, nos llevó, con irreflexivo afán escapista, a deleitarnos en la contemplación —elevada a beatería— de veneradas momias, sin reparar que todo lo egregio que pudo tener un personaje, su grandeza espiritual, o sus jugosos veneros de vida, jamás queda lastrando el macabro fantasma de su pasado. La momia es precisamente lo que permanece muerto del personaje, lo que ya no puede resucitar. Cuando Suárez y Rubio Camín se lanzaron al incierto menester pictórico, el arte, en España, sesteaba al conjuro de los tópicos más manidos del pasado; un pasado paradójicamente mutilado de sus esplendores próximos. Por

arte de birlibirloque el hombre español había olvidado de pronto todo el siglo diecinueve, y los siete primeros lustros del siglo veinte, que son, sin duda, los lustros más encendidos de celo creador que conoce la historia de nuestra pintura tras el brote esplendoroso del siglo XVII.

Suárez y Rubio Camín, jugándose a cara o cruz las comodidades materiales inherentes a su quehacer, ante la indiferencia general del público, comenzaron a trabajar sobre presupuestos novedosos, probablemente poco conocidos por ellos, pero adivinados, en cambio, con fina intuición artística. Sus primeras exposiciones no fueron, desde luego, demasiado halagüeñas, lo que, indudablemente, les encorajinó más, animándoles a la aventura en tierras alejadas de la ciudad natal —Gijón—. Una ciudad —sonroja tener que decirlo— que aún desconoce los méritos de Valle y de Piñole.

La obra inicial de estos dos pintores tiene, como es lógico, bastantes similitudes, por el dibujo escueto, de intención únicamente alusiva, y la valentía del color, titubeante pero sentido con auténtico rigor plástico. Sus temas se ciñen al paisaje urbano del extrarradio gijonés, con sus fondos fabriles y sus desoladas escombreras. Estos temas, como veremos más adelante, subsisten aún en la obra reciente de Rubio Camín. Hay otra nota común, de raigambre personal, en ambos: la exquisita y afilada sensibilidad que aparece siempre en sus cuadros, y el profundo —y espontáneo— sentido poético que los envuelve.

Antonio Suárez emprendió pronto la ruta de París. Durante dos largos años conoce la áspera senda, y la inicial servidumbre, que la capital francesa impone a los aprendices de pintor. Privaciones e incomodidades ponen un telón angustiado a sus anhelos. Pero en él están patentes todas las posibilidades del triunfo, y, poco a poco, va abriéndose camino. Y en ese momento, cuando parecen ya salvadas las más duras etapas, quebrantos de salud le obligan a volver a España. De la aventura trae un arte más depurado, más sencillo, inclinado hacia

un delicioso expresionismo «naïf», lleno de calidades plásticas. Los cuadros de esa época se caracterizan por lo somero del dibujo, de trazo seguro y ágil, y por la riqueza matizada de la materia, untuosa, donde algunas notas de color —verdes, rojos, o azules— equilibran y confieren vigor a una extensa armonía de finísimos grises. Los motivos de esos cuadros siguen siendo paisajes urbanos, o niños de inocente y asombrado mirar, con jaulas en las manos, o tiosvivos de suburbio, etc. Tras la estancia en París, el pintor inicia, con pleno acierto, la pintura de tema religioso, realizada, sobre todo, en murales, y modernos mosaicos de gres.

La práctica del monotipo, trabajando en sucesivas impresiones, ha tenido para Antonio Suárez unas consecuencias insospechadas. Las manchas de color enriquecidas por la superposición de tonos, en una especie de originales veladuras, le descubrieron la belleza de la materia por sí sola, y el poder de la expresión artística que esas manchas son capaces de soportar. De ahí que esos monotipos fuesen perdiendo poco a poco el grafismo representativo, para apoyarse únicamente en someras alusiones aparentiales de los objetos representados, y terminar, por último, rehuyendo dichas alusiones, para quedar reducidas a puros estremecimientos emotivos de color. Esa búsqueda de calidades, el halago sensual que encierran, y el valor simbólico que recogen, le llevó a la «pintura pura».

Actualmente Antonio Suárez es uno de los pintores abstractos más importantes de la joven pintura española, con acusada personalidad dentro del informalismo colorista, preocupado por problemas espaciales y compositivos, en los que asoma, dada su peculiar forma de armonizar las manchas, y el acabado uso que hace de las veladuras, un decidido arraigo técnico con los grandes maestros de nuestro siglo XVII.

Joaquín Rubio Camín sigue fiel a la temática de los primeros cuadros, que ha enriquecido considerablemente, tanto en extensión como en profundidad, dando entrada en su obra

al bodegón de tendencia plana y acusada riqueza de medios tonos. Una sensibilidad exquisita aparece siempre en este pintor, que se traduce, a veces, en notas de estremecida tristeza prendida a la desolación captada en muchos de sus cuadros. Cuadros que, por otra parte, cualquiera que sea su asunto, delatan siempre un entrañado sentimiento religioso.

Rubio Camín busca su inspiración, de preferencia, en las desiertas plazuelas del extrarradio urbano, y en los descampados próximos a los barrios fabriles, donde parecen reflejarse los últimos acordes de la miseria oculta en los aparentes triunfos de la civilización, lugares de cita de heteróclitos y extraños objetos abandonados a su final acabamiento. En el fondo de muchos de sus cuadros la roñosa silueta de enormes gasógenos, con su gran masa de opaca tonalidad terrosa, ponen una nota singular y característica. Al pintor le gusta especular cromáticamente con grandes superficies planas, muy matizadas de grises sordos y refulgentes, creando con ellas ambientes de muda soledad, donde aparecen, en algunas ocasiones, figuras humanas —de preferencia mujeres— con personalidad genérica y presencia exclusivamente pictórica por su marcada arquitectura piramidal. En esos cuadros, el dibujo, de línea escueta, y de contenida fuerza, se reduce a la necesaria e imprescindible alusión expresiva.

Los bodegones de Rubio Camín resultan siempre llenos de maravillosa sugerencia por la depuración formalista —justa y apretada a la vez— que presentan, donde los objetos, desprovistos de accesorios anecdóticos, y referencias geométricas de profundidad espacial, aparecen como puras constancias plásticas de resumido y exacto arabesco. Por ellos pasan a menudo, a pesar de la modernidad que exhiben, remansadas resonancias zurbaranescas y, por su empleo del color, la realidad de los mejores triunfos de la pintura veneta. Rubio Camín ha llegado en algunos de estos bodegones a una extraordinaria maestría, pocas veces igualada en la pintura española contemporánea.

Antonio Suárez y Joaquín Rubio Camín cultivan, además, las modernas tendencias decorativas basadas en las nuevas técnicas musivas, en las que ambos son consumados maestros, con obra abundante distribuída por toda la península. Suárez ha construído, también, bastantes vidrieras de composición abstracta, con soportes de hormigón armado, y Rubio Camín trabaja el hierro, realizando con él bodegones espaciales o figuras decorativas de singular belleza. Esta preocupación es la que actualmente predomina en el artista hasta el punto de que su carrera está a punto de dar un viraje para inclinarse preferentemente a la escultura. Si esto ocurre España tendrá en él uno de sus mejores escultores, capaz de hacer llegar a la escultura en hierro un hondo y sentido estremecimiento religioso.

Próxima a Rubio Camín por vínculos familiares, y por dependencia inicial en el estilo, tenemos a Trinidad Fernández, nacida en Avilés, criada en Cataluña, y formada pictóricamente en Gijón. Sus primeros cuadros se caracterizan por la sencillez compositiva y la tendencia a las entonaciones grises. Por ellos corre siempre un estremecido hálito de humanidad, que se traduce en una suave y delicada poesía plástica. En esa época los recuerdos de Rubio Camín, dentro de la independencia propia de la pintora, son frecuentes.

Las preocupaciones de Trinidad Fernández derivaron pronto hacia dos conceptos distintos de la pintura, originado uno en la resolución de los problemas espaciales, y adherido el otro a representaciones caractereológicas determinadas. Esas tendencias se manifiestan, naturalmente, de conformidad con el asunto de los cuadros, apareciendo la primera en los temas paisajísticos, y la segunda en los dedicados a la representación humana. Sus paisajes rehuyen, cada vez con más rigor, la profundidad geométrica, con su fuga de líneas, tratando de captarla, únicamente, en funciones de color, es decir: en las subordinaciones tonales de los diversos planos que informan la composición, coadyuvándose, para conseguirlo,

con extremas simplificaciones de dibujo. Sus figuras, por otra parte, siguiendo algunas de las direcciones actuales de la pintura social, acusan siempre los expresivos rasgos que definen los íntimos e inconfesados fermentos de la angustiada tarea del vivir cotidiano, sin dejarse seducir, no obstante, por la retórica peculiar de este tipo de pintura. Sus últimas obras parecen ensayar nuevos rumbos, afines con algunas de las tendencias más recientes del neofiguratismo.

Con fluctuaciones entre el menester profesional, y el pasatiempo del aficionado, se nos presenta el gijonés José Luis Suareztorga, uno de los jóvenes asturianos mejor dotados para la práctica de la pintura, al que sólo le falta, para llegar al triunfo consagratorio, mayor fe en su capacidad, y más sostenida constancia en el trabajo. La obra que de él conocemos, variada de temas y de procedimientos, definen un excelente dibujante, y un estupendo colorista de gran fuerza expresiva.

Suareztorga propende, en ocasiones, a realizar un arte de arraigo literario, sobre todo en la intención ilustrativa, componiendo escenas de manifiesto contenido humanitario, en las que la fuerza dramática se apoya más en mensajes caritativos que en proclamas sociales. Por eso en muchos de sus cuadros aparecen bastantes elementos narrativos prendidos a las actitudes y al empaque de las figuras. La áspera y azarosa vida de los marineros, o de los humildes trabajadores industriales, se describe en ellos con indudables acentos de compasión, honda y sentida, sin que el ropaje pictórico se resienta demasiado por las imposiciones anecdóticas del asunto. Suareztorga, aun haciendo literatura, es un excelente pintor que no rehuye, en ningún momento, las exigentes normas de la plástica pura. En sus cuadros descubrimos extensas y enfebrecidas gamas de color, untuosas de materia, sueltas y espontáneas de factura, de ritmo equilibrado entre los contrastes tonales y la disposición espacial de las masas.

Suareztorga cultiva con el mismo feliz resultado el óleo,

la cera, el guache, y el aguatinta. Su dibujo, sintético y ágil, le permite llegar a simplificaciones expresivas de elevada tensión pictórica, y represada carga emotiva, donde el color zigzaguea en jugosos reflejos, abundantes de matices y calidades. Algunos de sus paisajes al guache son insuperables por el sensualismo colorístico que encierran, y por las sugerencias de misterio que suscitan. Son también dignos de citarse sus cuadros pintados a la cera, de dramática expresión, ensordecidos de color, donde aparecen posiblemente de modo más categórico, sus innegables condiciones de gran pintor.

En un plano más modesto, por el marcado carácter de «diletantismo» que imprimen a su obra, tenemos que citar a continuación, como epígonos de la gran «escuela gijonesa» de la postguerra, a Fernando Magdaleno, y a Francisco Blanco, con probada disposición para el ejercicio de la pintura. Es lástima que otras ocupaciones, más perentorias para ellos, les alejen del trato asiduo con los pinceles y el color. En la obra que hasta ahora ambos pueden mostrar es necesario tener en cuenta el carácter esporádico con que fue realizada.

Fernando Magdaleno se encuentra próximo, por su temática, y por los procedimientos empleados, a la pintura inicial de Antonio Suárez, y de Rubio Camín, pero con una mayor preocupación por las calidades ricas de materia, y con cierta tendencia a llenar de misterio los fondos de sus cuadros valiéndose de luces esquivas y parpadeantes de gran fuerza expresiva y sugeridora.

Francisco Blanco aparece como un fino y delicado colorista, inclinado a la degradación tonal de los planos, y a los contrastes de color. Ante algunas de sus obras sentimos la impresión de que el pintor se propuso captar el esquema plástico del silencio. Su grafía es siempre sosegada, sencilla, y llena de claridad. Ha ensayado un peculiar informalismo de tendencia decorativa, agradable, pero excesivamente superficial.

En Gijón tenemos, también, a un pintor dado a conocer después de nuestra guerra, pero ajeno totalmente al grupo que acabamos de citar. Se trata de Pascual Sánchez Tejerina, retratista profesional, preocupado, únicamente por el aspecto comercial de la pintura. Sus retratos son halagadores para el modelo, y superficiales, cosa que agrada a gran número de clientes, ayunos, sin duda, de inquietud artística. De ahí el éxito momentáneo que obtiene este pintor. Tejerina es un mal retratista de la pintura. Sus retratos son halagadores para el modelo, y superficiales, cosa que agrada a gran número de clientes, ayunos, sin duda, de inquietud artística. De ahí el éxito momentáneo que triunfa, aunque parezca una blasfemia, en la ciudad donde reside Nicanor Piñole, y donde pintó Evaristo Valle.

En las proximidades de Llanes vive, y realiza su obra, Purón Sotres, pintor de concepción tosca, y rebuscada reciedumbre con fuertes empastes de tonalidades sucias y poco acordes. En sus cuadros propende a reflejar temas regionales de tipismo populachero, inmersos en un realismo caducado hace ya mucho tiempo. Este pintor, con bastantes partidarios entre sus paisanos —lo confesamos con toda lealtad— se halla totalmente alejado de la idea que nosotros tenemos de la pintura.

Poco antes de nuestra guerra civil comenzaron a pintar en Oviedo dos jóvenes excelentemente dotados, que por diversas circunstancias no han conseguido, hasta ahora, la madurez que de ellos cabía esperar. Nos referimos a Vidau, y a Magín Berenguer. El primero sintió pronto las persuasiones de la pintura moderna, frecuentando tendencias dispares. Su romanticismo innato, donde se mezclan el desorden, la bohemia, y la abulia, se refleja en sus cuadros, desiguales y poco cuidados. Posiblemente haya sido para él un lastre su admiración por el Greco, visible en la pincelada larga, jugosa de pasta, pero poco matizada, y en las sordas entonaciones derivadas del verde y del azul. Algunos de sus paisajes del Aramo tienen, sin embargo, indudable mérito.

Magín Berenguer, dibujante vigoroso y fácil, se ha dedicado

a menesteres de matiz arqueológico, bastante alejados de la pintura, que practica de un modo esporádico. Esta falta de asiduidad hace que su obra reciente, apoyada casi exclusivamente en el dibujo, no muestre la consistencia plástica que, a juzgar por su labor primeriza, cabía esperar de él. Hay, no obstante, en su faceta artística, algo de extraordinario valor: sus minuciosas y exactas copias de la pintura aún existente en las viejas iglesias ramirenses. Magín Berenguer ha reconquistado para el estudioso un instrumento valiosísimo, y lo ha reconquistado con una honradez poco frecuente actualmente en esta clase de trabajos. Gracias a él sabemos ya con detalle cómo fue el primer brote plástico en el rumoroso amanecer de nuestra historia nacional independiente.

En Oviedo los pintores nacidos al arte después de 1939, a excepción de Paulino Vicente, el joven, y de Amparo Cores, de los que hablaremos más adelante, muestran, de manera clara, su dependencia, y su acatamiento, por el modo de hacer de Eugenio Tamayo, y de Francisco Casariego. En torno a estos dos maestros se ha creado una especie de escuela de paisajistas, de la que sobresalen César Pola, Ruperto Caravia, Francisco Coronado, Jacinto Melcón, y Angel Enrique. Incursos en la misma concepción de la pintura se encuentran algunos acuarelistas, tales como Pedro A. Miranda, y Fermín Pedrosa. Francisco Coronado, unido por lazos de próximo parentesco con Casariego, practica la pintura únicamente como aficionado, rehuyendo, sistemáticamente, al igual que Pedro A. Miranda, toda clase de exhibiciones. Hay, empero, en su obra, casi toda ella pintada al óleo valores suficientes para desear que desista de tal actitud.

Los paisajes de César Pola se aproximan más al modo de hacer de Francisco Casariego que al de Eugenio Tamayo. Son paisajes amables limpios y claros de color, con tendencia a la simplificación de elementos, y no exentos de «manera». Este pintor, joven aún, puede, dedicando mayor atención a su obra, conseguir cuadros de positivo valor, sobre todo en

la captación real del paisaje asturiano: para ello se halla suficientemente dotado.

Ruperto A. Caravia es un claro ejemplo de vocación pictórica y de entusiasmo artístico. A las citadas influencias iniciales de Tamayo —más patentes en sus primeros cuadros— y de Casariego, se une actualmente la de Piñole, en un eclecticismo aún titubeante que trata de superar entregándose voluntarioso a la búsqueda de su auténtico camino, sin prisas pero sin piasas. Sus anotaciones pictóricas actuales del paisaje asturiano acogen ya rasgos genuínos de verdad. Al igual que en el caso de Pola, se puede esperar bastante de su juventud.

Melcón, adherido plenamente al estilo de Tamayo, se orienta en la actualidad hacia el campo de la decoración, terreno abonado para él por su extremado sentido del arabesco gracioso, su fina sensibilidad para el color, y sus excelentes condiciones de dibujante.

Ángel Enrique comenzó su aprendizaje de pintor a la vera de Francisco Casariego, y durante algunos años exhibió en sus cuadros, de indudable sentido plástico, las muestras de tal discipulado, consiguiendo un oficio seguro, y un exacto dominio de sus medios expresivos. Ultimamente su pintura se ha hecho más vaporosa, entrando en ella una estremecida emoción poética ante la movilidad lumínica de nuestro húmedo paisaje, captado con exacta sencillez y justeza ambiental. Su obra más reciente nos ofrece ya la constancia de un excelente paisajista dueño de un lenguaje pictórico original y sugestivo.

Entroncados en otras tendencias, la pintura asturiana actual encontró en Oviedo dos cultivadores de indiscutible mérito, fallecido uno prematuramente, y el otro en plena línea ascendente. Esta breve nómina —apenas apostillada— de pintores astures, tiene, también, su recodo funeral. Y precisamente en ese recodo se alberga el recuerdo doloroso de una juventud truncada en las veredas iniciales del triunfo. La negra orla de luto ampara aquí el nombre de Paulino Vicente,

el joven, uno de esos escasos seres que llegan al mundo con la misión de poner en él jalones de belleza y rumores de poesía. Paulino Vicente, hijo del pintor de igual nombre, mencionado páginas atrás, abandonó este valle de lágrimas dejando, para su perenne memoria en la pintura asturiana, unas cuantas notas donde se encierran auténticos prodigios de arte.

Su vida no fue placentera en ningún momento. Al abandonar la niñez una cruel enfermedad se apoderó de él. Y ya para siempre necesitó luchar, día a día, con el destino adverso. La Universidad de Oviedo acogió su primera exposición: una serie de dibujos realizados en el sanatorio donde intentaba restaurar su precaria salud. Unos dibujos espontáneos, sin tendencia estilística marcada, llenos de seguridad, y sentidamente emocionados, de extraordinaria belleza, exponentes de un franciscano amor por cuanto le rodeaba; unos dibujos en que había conseguido transmutar en elevada poesía su indigente realidad. Pocas veces el afán de vivir fue pintado con tan contrito acento lírico. Años después, una segunda exposición, delató ya la presencia de un pintor dueño de sus medios expresivos, pero incierto aún ante los distintos caminos que la fama abría engañosamente a su porvenir. Y en esa exposición se dio un hecho curioso: que la crítica, y el público en general, rindió pleitesía a lo que era menos personal en su obra. Afortunadamente el pintor rechazó el éxito para buscarse a sí mismo, zambulléndose en la musicalidad lineal de la pintura italiana del cuatrocientos. Y la aventura resultó provechosa. Paulino Vicente regresó de ella con unas cuantas notas de alado arabesco, exquisitas de color, que encerrarán para siempre, con laudo inmarchitable, la exigua historia de uno de los más finos y sensitivos pintores que tuvo Asturias.

El otro pintor mencionado hace unos momentos, en plena línea ascendente, es una mujer: Amparo Cores Uría, a la que debe, la pintura asturiana, una suave y delicada nota de feminidad. De Amparo Cores se puede decir, con toda justeza,

que es pintora por la gracia de Dios, y se puede añadir, además, que es pintora con duende. Su obra, hasta el momento actual, resulta zigzagueante, por los períodos de intermitencia con que es realizada, pero la clara visión del color que refleja, la gracia del dibujo, y la ternura que la transpasa en todo momento, la salva siempre, incluso a veces, contra la misma desidia de la pintora.

Amparo Cores ha ensayado el paisaje, la composición, y el retrato. En todas esas facetas campea de modo permanente su aguzada sensibilidad, consiguiendo obras de gran belleza y solidez, con una especial y genuína economía de recursos, habiendo asimilado provechosamente las lecciones de André Lhote, del que fue discípula durante sus estancias en París. En el retrato —sobre todo en el retrato de niños— alcanza plenitudes pictóricas, a la par que logra caracterizar las peculiares psicologías infantiles con sorprendente acierto. Últimamente cultiva algunas modalidades de artesanía abstracta, triunfando en ellas por su honda intuición colorista.

En las más recientes promociones de pintores ovetenses, ricas de nombres, de los que recordamos los de Javier Uría, Juan Quirós, Cárcava —dedicado exclusivamente a la acuarela—, y Alvaro Entrialgo, todos ellos de positivo valor en sus inicios, destaca Mercedes Gómez Morán, con oficio y experiencia suficientes para poder predecir su éxito, condicionado a su mayor asiduidad en el trabajo. Como discípula de Jacques Villon, en cuyo taller parisino trabajó algunas temporadas, su pintura se inclina a un cubismo luminoso de gran riqueza de color. En posición diametralmente opuesta encontramos a Carmina Casal, con sus bodegones de flores de tendencia academicista, que trata de paliar con fuertes empastes de escasa eficacia plástica.

Refiriéndonos aún a esas recientes promociones, y volviendo de nuevo nuestra mirada hacia la villa de Jovellanos, debemos de citar a Armando Suárez, a Pepa Osorio —llegada tarde a

la pintura, pero con arrestos suficientes para recorrer con urgencia el camino perdido—, y, sobre todo, a Bartolomé. Este último, muy joven aún, por su desmedida afición, por el denuedo que pone en el trabajo, y por sus indiscutibles condiciones para el ejercicio de la pintura, tiene abierto ante sí un halagüeño porvenir. En él vemos el legítimo heredero de las glorias de Valle, Piñole, Suárez, y Rubio Camín.

En Pola de Siero, de donde es natural, trabaja con fervor y asiduidad Casimiro Baragaña, pintor de amplio aliento y sólido oficio. Cultiva todas las modalidades técnicas de la pintura, y su temática va del paisaje, a la pintura religiosa, pasando por el retrato y el cuadro costumbrista. Su delicadeza, y su fina visión del color, le sitúan entre los pintores jóvenes de Asturias llamados a conseguir pronto renombre en el arte nacional.

Oriundo de Vizcaya, y criado en Sama de Langreo, Eduardo Urculo ha realizado estudios en Madrid, y en París, ciudades donde residió largas temporadas. Para él, desde la niñez, la pintura es una necesidad primordial a la que sacrifica todos sus desvelos. Hasta ahora la mayoría de su obra se puede calificar de expresionismo ingenuo, con ciertos contactos con la tendencia social en boga. Sus guaches, de tema preferentemente urbano, por el brillo del color, por el uso de tonos enteros admirablemente contrastados, y por la simplificación de los elementos representados, poseen verdadero encanto, a la vez que un hondo sentido decorativo. Igual se puede afirmar de sus óleos inclinados hacia la representación de la angustia humana, donde el vivir de la gente humilde se define en estáticas actitudes de resignado sufrimiento. Su inquietud por los actuales problemas plásticos, y su inclinación por las armonías cromáticas y la búsqueda de calidades, le llevó, últimamente, al trato con la pintura informalista. Dada su extrema juventud es difícil predecir el rumbo que su obra seguirá en el futuro, pero, en cambio, cualquiera que sea ese rumbo, resulta fácil augurarle el triunfo. Eduardo Urculo es,

sin duda de ninguna clase, uno de los más positivos valores de la joven pintura asturiana.

Con oficio aprendido en Rusia, y con unas condiciones materiales excepcionales para la pintura, Jesús Díaz dubita aún sobre sus preferencias estilísticas. Es un pintor de gran capacidad de trabajo y excelente mano, al que es preciso concederle un gran margen de confianza. Sólo le falta encontrar su verdadero camino para triunfar definitivamente en la profesión.

Antes de cerrar esta breve reseña de la pintura asturiana del siglo xx, debemos citar a un gran pintor nacido en Gijón, cuyo aprendizaje, y cuya obra, se ha realizado íntegramente fuera de España, situado actualmente entre los grandes maestros de la moderna escuela de París. Nos referimos a Orlando Pelayo, pintor de enorme prestigio en los centros mundiales del arte. Su pintura de extraordinaria limpidez y belleza colorista es apenas conocida en España. En la actualidad milita en el arte abstracto. Sus cuadros ofrecen, cualquiera que sea sin embargo su tendencia estilística, enorme persuasión sugeridora, dejando adivinar tras su abigarrado esquema de color una honda emoción poética. A la vera de Orlando Pelayo, por el entronque que tienen con Asturias, o con las cosas asturianas, debemos de citar también a otros pintores: Joaquín Vaquero Turcios, hijo del gran pintor estudiado páginas atrás, en vísperas ya de escalar los primeros puestos del renombre internacional; a José María Bárcena, nacido en Santander, y residente en Oviedo, el acuarelista de más fuste con que cuenta hoy la pintura asturiana; a Liliane Rance, francesa de origen, llegada a Gijón con seguro dominio del oficio, que ha sabido captar con su pintura, de fuerte arraigo cromático, las esquivas condiciones atmosféricas de nuestra tierra, y a la que a juzgar por sus recientes cuadros se le puede ya considerar como una de las realidades más auténticas de nuestra pintura. Liliane es, además, dibujante de gran fuerza expresiva y arraigadas secuencias líricas, capaz

de dar en todo momento al arabesco de sus cuadros armónicos contrapuntos de estremecida belleza. Y por último a Alvaro Delgado, el gran maestro de la escuela madrileña, que ha dedicado sostenida atención al paisaje asturiano, logrando que el pintoresco esquema de nuestros pueblos costeros sea actualmente uno de los motivos pictóricos más cotizados dentro del paisaje español contemporáneo. A él se le deben las interpretaciones más modernas del mismo, interpretaciones, por otra parte, exactas de verismo estructural y atmosférico, dentro de un expresionismo esquemático de gran vigor representativo. En sus cuadros la geografía asturiana habla, con elevado lenguaje artístico, en sincopadas convulsiones de color, desnudándose de toda anécdota localista, para ofrecer al espectador su verdad sobria y dramática a la vez. Alvaro Delgado, asturiano de adopción, ha sabido captar en su obra el rumor radical, áspero y contrito, de nuestra región dejándose prender únicamente por la vaguedad emulsionada de su luz y el ritmo atormentado de su geología, es decir: por lo que tiene de auténtico para la mirada experimentada de un gran pintor.

Y con esto damos por terminada esta breve excursión por la pintura asturiana actual. Posiblemente en ella existen muchas omisiones, originadas unas por falta de información, que somos los primeros en lamentar, y otras derivadas de nuestro personal concepto de la pintura. Algunos nombres vienen ahora a los puntos de nuestra pluma: Alfredo Truan, Espolita, González Garrido, Alvarez Borbolla, Antonio García Miñor, Alvarez Folgueira —estos dos últimos con más personalidad como grabadores—, los Soria, etc. Pero por algunas de las dos causas expuestas nos resulta imposible referirnos a ellos. Seríamos injustos de cualquier manera, y no deseamos serlo. Acaso resulte caprichosa la exclusión de Manuel Medina Díaz, relegándolo al siglo XIX, cuando en realidad toda su obra se pintó en el siglo actual. Circunstancias especiales aconsejaron nuestro proceder. La primera, el escaso conocimiento que tenemos de este pintor, respetable, sin embargo,

por todos los conceptos, a juzgar por los pocos cuadros que de él pudimos ver. Y en segundo lugar por parecernos que esos cuadros lo sitúan entre los epígonos de la pintura decimonónica, y su estudio resultará más acertado si se hace desde esa centuria.

J. VILLA PASTUR