

## Crítica de Arte

### EL PINTOR DANIEL VAZQUEZ DIAZ

Recientemente se ha celebrado en Buenos Aires una exposición de arte contemporáneo español. Llamaron la atención los envíos de Gutiérrez Solana y de Vázquez Díaz. Hablemos algo del segundo.

En la ideal geografía pictórica que hemos señalado alguna vez y en su metafórica rosa de los vientos colocamos, en un Sur de rigurosa plasticidad, a Daniel Vázquez Díaz.

El ardiente *sirocco* meridional puede producir mirajes de fantasía, levantar volúmenes en donde sólo hay cielo y tierra. Pero esos volúmenes aparecen en todo caso con sus perfiles definidos con nitidez. El Norte deforma y presta a las cosas una retórica que viene del fondo anímico de artista (Zuloaga, Rubens, Rembrandt). El Sur da su esencia y su verdadero peso específico.

Vázquez Díaz ha sentido siempre la atracción de los volúmenes sustantivos, de la esencialidad limpia de cualquier aportación allegadiza y espuria. Es en la pintura española contemporánea el epígono de quien quiso captar la sustancia fundamental de los objetos plásticos a través del cilindro, el cono y la esfera.

Y al decir esto no deseamos insistir mucho sobre el influjo que el francés Cézanne haya marcado en el pintor andaluz.

Sin embargo, Vázquez Díaz ha sabido asimilar sabiamente la lección magistral.

Más que influencia directa, más que aprendizaje y transmisión de conocimientos y experiencias técnicas, lo que nuestro pintor recibe del maestro de Aix es una actitud espiritual, un modo ético de concebir el hacer estético. Es el influjo de ese magisterio el que permite a Vázquez Díaz desoír los estímulos que le llegan permanentemente de sus vivencias juveniles, del cromatismo encendido que envuelve y adormece esas vivencias. En este sentido el contacto con las obras de Pablo Cézanne fué— a mi entender—decisivo e importante para el desarrollo posterior.

Pero no debemos mencionar únicamente a ese maestro. Es él, desde luego, en quien la plasticidad meridional halla su mejor posibilidad de desenvolvimiento. Mas al ambiente de París y a la inteligente asimilación de las corrientes pictóricas—Manet y los post-impresionistas—se debe la posición estética más importante de Daniel Vázquez Díaz.

Puestos ya en el terreno de los influjos posibles—aspecto éste de gran interés en un pintor que rompe en cierto modo los caracteres españolistas—no podemos desconocer que al dirigir sus miradas a Cézanne y a lo que éste tiene de apasionado buscador de estructuraciones, Vázquez Díaz vuelve a una lejana tradición de su tierra natal. Nos referimos, claro es, a Zurbarán.

Una obra reciente del pintor, *Santa Rosa de Lima* nos da la clave de esa proximidad ideal y figurativa de dos espíritus fraternos. Tres siglos separan a las obras de ambos pintores, pero la posición ante las artes figurativas es muy semejante. Cualquiera que sea el sentimiento religioso y espiritual en la pintura zurbaranesca, lo primordial es la fuerte inclinación que en ella se advierte hacia la conquista de los valores plásticos en su estricta esencialidad. Ved la geometría estilizada de las arrugas de los ropajes y la eliminación de todo aquello que no contribuye a señalar la pura valorización de los volúmenes.

Y lo mismo puede decirse de la Santa pintada por Vázquez

Díaz. La mancha blanca de la túnica domina la totalidad del conjunto. En la albura se destaca enérgicamente el modelado constructivo, pero aquí ese modelado no es el suave claroscuro de Zurbarán, sino un enérgico estriado, hecho mediante la *modulación cromática* evocadora del procedimiento cézanniano.

También conviene decir algo con relación a Zuloaga. El pintor vasco modela con energía. Su preocupación es, no obstante, la de acentuar el carácter y la de penetrar en la escrutación psicológica del modelo. Por idéntico camino Vázquez Díaz persigue los valores plásticos. El *retrato del pintor José Gutiérrez Solana* (Exposición de Buenos Aires, 1948) señala el extremo límite de esta tendencia, hasta el punto de situarse plenamente en un cubismo moderado. A idéntico estímulo estilístico y a la misma extremosidad de lo estructural responde el *retrato del pintor Ignacio Zuloaga* (reproducido en el libro de Manuel Obril, *De la naturaleza al espíritu*).

\* \* \*

A ese límite no se ha llegado por azar. El camino seguido por el artista responde a una idea preconcebida, a una permanente liberación de elementos marginales. Sobre todo a un sentimiento que corregido y enmendado por una voluntad de estilo conoce la meta propuesta.

¿Arte de renunciación el suyo? Sí, arte de renunciación. Pero, a la vez, arte de vuelta a la tradición pictórica más pura. Por eso no es extraño que, cualesquiera que sean las diferencias que establezcamos, estas obras y, en cierto modo, los *frescos* de la Rébida, nos recuerden, además de a Cézanne y a Zurbarán, a Piero de la Francesca.

En la oscilación de las artes Daniel Vázquez Díaz ha ido de la expresividad a lo táctil y escultórico. Ha seguido una dirección en buena cuenta opuesta a la seguida por muchos grandes maestros—Velázquez, Rembrandt, entre otros—que comenzaron

pintando duro, apretado, para terminar en un estilo expresivo y musical. También en esto el artista andaluz sigue a Cézanne, quien de una primera época impresionista se transforma paulatinamente en precursor del cubismo.

Cuando Vázquez Díaz marcha a Francia en los primeros años de siglo XX su pintura es un producto amorfo de enseñanzas elementales y de la contemplación del ambiente. Todavía sigue aferrado al dominio del tema. Busca lo patético, los tipos cargados de fuerte psicología: acentúa el *pathos* y el contenido íntimo del modelo. Una de las obras que señalan el final de este período es su cabeza al carbón, *Bohemio*, en la cual, más que la preocupación de definir volúmenes de un modo pictórico, señala valores humanos.

El contacto con lo mejor de la pintura francesa le hace pronto renunciar a los resabios de la estética decimonónica. Viene enseguida un paso que no sería justo ni exacto llamar de transición. Es más bien una etapa más en la evolución de su carrera. Rompe el pintor con aquella manera preliminar, necesaria, no obstante, pues ella le permitió la captación del lenguaje gráfico.

Recorre a los temas en los cuales domina la figura humana. Unas veces hay en ellos reminiscencias de un españolismo sublimado en el desdén por lo pintoresco: *Juventud*. O cierta suavidad sentimental: *La madre, Maternidad* (tríptico). O el dramatismo derivado de la utilización de medios puramente plásticos: *Rincón de Montmartre*. Todavía no se advierte una extremada acentuación constructivista. Lo decorativo, la busca del arabesco, la monumentalidad, dominan en estas obras, algunas de las cuales están realizadas a la ténpera, procedimiento que le permite llegar con mayor soltura a la síntesis figurativa.

En los paisajes de este período (*Las barcas blancas, Atardecer en el canal*) puede columbrarse ya una fuerte inclinación a la esencialidad morfológica. El paisaje aparece lejos de cualquier influjo sentimental. A veces, empero, el juego riquísimo de los

grises y la suavidad de los acordes cromáticos ponen en estas telas un hondo lirismo poemático, y un temblor de belleza las traspasa y estremece. Esa belleza, sin embargo, es asentimental, desgajada de lo literario y emotivo. Nunca, como aquí, estuvo el paisaje más lejos de ser un estado de alma. Es una fórmula plástica, un ejercicio pictórico. No más, pero suficiente en el orden de la significación artística.

Vázquez Díaz muestra en ellos su posición estética de modo evidentísimo. Sé bien que el retrato se ha llevado sus preferencias. No importa. La visión de la naturaleza, la captación de un matiz, el afán de dar perennidad a un acorde fugitivo, el ansia de fijar en un cifra estilística y figurativa el rumbo de las apariencias, nos muestran al hombre sensitivo y al mismo tiempo razonador que es Daniel Vázquez Díaz. Su pasión constructiva y su poder de síntesis triunfan en estas telas, que exhiben, al mismo tiempo, un admirable equilibrio compositivo. Por donde se ve que el artista no pinta lo que tiene ante los ojos, sino que lo arregla, lo selecciona. En una palabra, lo recrea.

En este período el cromatismo es de una gran delicadeza. Abundan los grises coloreados. «Los tonos—escribe un crítico—se sutilizan hasta matices que apenas percibe la pupila ajena a la que supo arrebatarse su secreto».

Esa sobriedad colorista corresponde a su modo de concebir la función específica del estilo. Se logra así la adecuación entre el fondo y la forma.

\* \* \*

La evolución se ha producido lentamente y sin grandes saltos. Si nos fuera posible contemplar un repertorio fotográfico de sus telas en orden cronológico, veríamos que esa evolución es una lenta conquista de la perfección. Tanto más perfecta y segura, cuanto más lenta. En una palabra: amor por la obra

conscientemente realizada. Amor por la artesanía. Conquista plena de la técnica.

Y la escasa presencia de sorpresas y de grandes saltos depende de esa disciplina artesanal, pero también—no lo olvidemos—de la época. Vázquez Díaz recoge la inspiración de los maestros que, cansados de las delicuescencias del impresionismo quieren restaurar la forma. Su punto de partida es éste. De modo que el pintor andaluz no hizo otra cosa que seguir un ideal estético concretamente enunciado desde sus comienzos. Hay otra razón. La obra se produce también en una época poco diversificada por impulsos opuestos. No es igual el caso—por ejemplo—de Sorolla. El gran luminista valenciano es atravesado en su juventud por ideales contrarios. Su obra refleja así un impulso crucial. Las de la primera juventud—*Boulevard*, *El dos de mayo*, *Trata de blancas*—nada tienen que ver con las de madurez plena.

Por el contrario, en los primeros esbozos de Daniel Vázquez Díaz, por mucho que se alejen técnicamente de su acentuado constructivismo actual, están ya potencialmente contenidas todas las obras posteriores.

Desde el primer momento hay una aspiración superior: la de llegar a la pintura por el camino de la plástica pura. En la imperfección y torpeza de las primeras telas se advierte esto en forma ostensible.

Por eso da de lado Vázquez Díaz al tipismo, librándose de un peligro que atosiga las obras de algunos maestros coetáneos. En este sentido el pintor de *Los ídolos* está junto a Juan de Echeverría, Arteta y al José Pinazo de la última época—la de *Nosotros*—. La evasión étnica da a todos ellos, como anteriormente a Darío de Regoyos y a Isidro Nonell, una dimensión universal. Cualquiera que sean las diferencias que podamos ver, es indudable que tienen de común la aspiración a superar las fronteras del localismo, buscando en el arte los elementos que lo hacen permanente.

En su época parisiense no renuncia a la temática «espa-

ñolista». *Juventud*, por ejemplo, posee elementos típicos suficientes para señalar una inspiración vernacular. Pero esas alusiones son tan discretas, están tan sabiamente dosificadas, que no logran empañar el predominio plástico.

La fiesta nacional ha servido con frecuencia, dentro de la temática que podríamos llamar étnica, de impulso creador. En esto ha seguido el ejemplo de Ignacio Zuloaga y de José Gutiérrez Solana. Serias diferencias los separan, sin embargo.

El primero es el más inconsistente. Zuloaga ha pintado el dramatismo externo y los oropeles con defectos en la calidad de la materia. Las obras del segundo reflejan un atormentado espíritu que busca en lo plástico lo humano y en el cromatismo el pretexto de sutiles armonías.

En Vázquez Díaz el tema taurino es motivo de serios propósitos constructivos; pero, a la vez, la conquista plena del colorido suntuoso y bien orquestado. Dos telas podemos citar: *Los ídolos y cuadrillas de Lagartijo, Frascuelo y Mazantini*. En la primera destaca el sometimiento riguroso a esos dos principios. La riqueza cromática del traje de luces, sus sorprendentes armonías, en rojos, verdes, azules, amarillos, oro y plata, son un acucioso estímulo para sus pinceles. En la otra tela el colorido está en buena forma apagado por los grises. Vázquez Díaz ha obrado inteligentemente al poner en este cuadro esa pátina grisca de antigüedad. En ella los valores psicológicos, sin drama, sin patetismo, pero de una gran riqueza espiritual, añaden una nueva dimensión.

Su última manera es, pues, la etapa de la depuración y la de una magistral sobriedad estilística. Busca por eso en la actividad iconográfica la eclosión depurada de ese estilo sólido y volumétrico final. «Obra de medida e inteligencia—escribe Jorge Larco— de equilibrio y serenidad. Vázquez Díaz sabe bien que el arte es renunciación. Así puede llegar a sus depuradas formas y gamas de color».

*Las cuadrillas de Lagartijo, Frascuelo y Mazantini es un*

retrato múltiple, más, en el fondo, se trata, como en *El cartujo*; en *Santa Rosa de Lima*, en *Retrato de Rubén Darío*, en *Un picador*, de llegar al límite de perennidad que hay en toda forma. Debajo de la superficie colorida se advierte la dureza ósea. Y así en todos los retratos. Incluso en la serie al carbón publicada en *Mundial Magazine* y en *ABC* hacia la segunda década de siglo, y, sobre todo, en el *Retrato del escultor Bourdelle*, construido con planos geométricos. Para Eugenio D'Ors el retrato de Vázquez Díaz no es la reproducción de la naturaleza, sino una fórmula de lo que el hombre es para toda una vida y hasta más allá de la vida.

En ese aspecto la serie iconográfica de nuestro pintor ha superado—nos referimos al aspecto plástico—a las anteriores, admirables por otros motivos, de Federico de Madrazo y de Ramón Casas.

Un retrato es el recuerdo de un rostro, la figuración de unas formas, la escrutación de un espíritu. De la ensambladura de esas tres condiciones surge la obra ideal. Vázquez Díaz la ha buscado, aun cuando se inclina, como Cézanne—para quien un retrato era como una *naturaleza muerta*—hacia la solidez contextual.

\* \* \*

En la pintura española contemporánea, Daniel Vázquez Díaz ha perseguido con ahinco la vuelta a lo pictórico. Lejos de cualquier contacto impuro con factores extraplásticos, su obra es ejemplo de probidad artesanal y la expresión de un espíritu delicado y sensible a la belleza.—ANTONIO R. ROMERA.