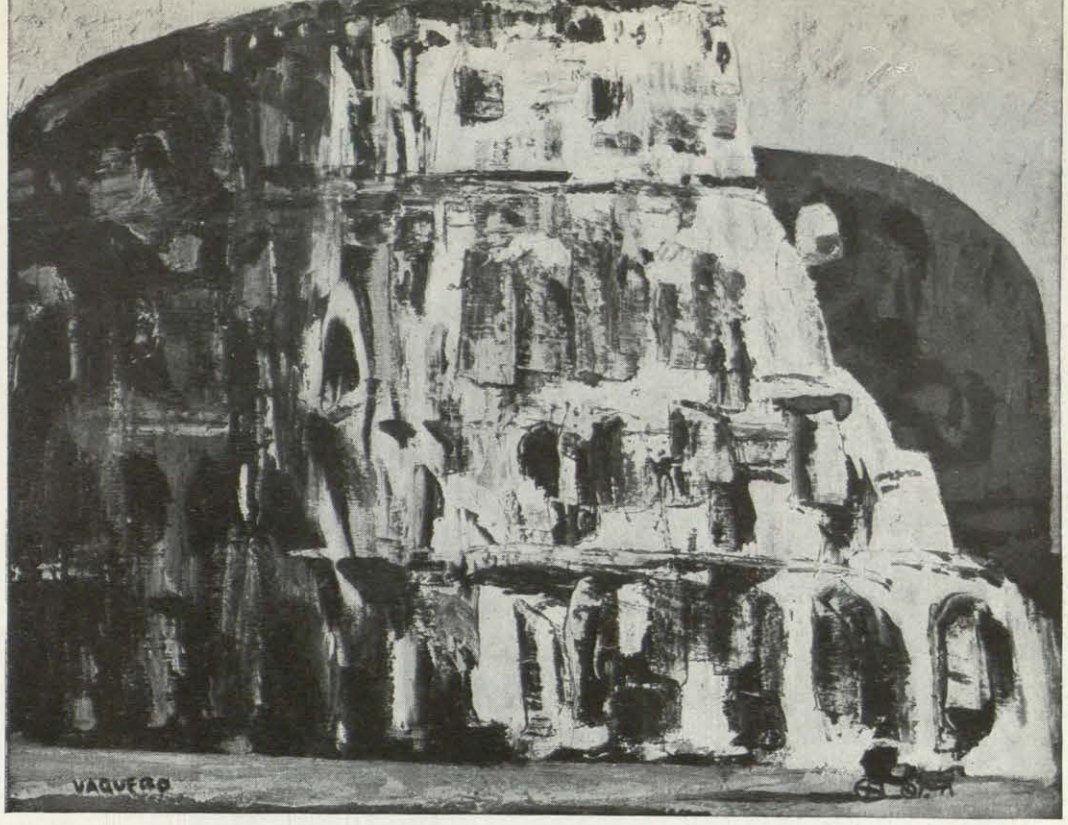



*Colosseo*
*(0,80×1,00 m)*

# La ruptura de forma en la pintura de Vaquero

Luis Felipe Vivanco, arquitecto

PRIMER ENCUENTRO
CON JOAQUÍN VAQUERO

A la mirada de pintor de Joaquín Vaquero la han llamado algunos críticos mirada de halcón, o de ave de rapiña, de ave de presa que planea poderosa sobre las soledades más absolutas de nuestro planeta. Yo diría más bien que es mirada de niño, pero de niño dentro del hombre que no se resigna a que el mundo se le quede pequeño de tamaño, ese tamaño que tenía para él cuando era niño. A todos nosotros, de mayores, se nos han achicado muchísimas cosas que nos parecían enormes de chicos. Se nos han achicado de tamaño natural y, sobre todo, de tamaño espiritual, es decir, de trascendencia y de misterio. Pero Joaquín Vaquero, como pintor, no quiere que se le empequeñezca nada de lo que veían los ojos y el corazón abiertos, muy abiertos, de su infancia.

Un pintor como Vaquero, que además es arquitecto, es decir, hombre de proporciones, quiere que entre él, ya grande, y hasta grandón o grandullón, y el mundo siga habiendo la misma proporción o proporcionalidad que entre ese mismo mundo y el niño que alguna vez ha sido. Y como él ha crecido tanto, y se ha hecho tan hombrón, el mundo también se ha puesto a crecer dentro de su mirada de pintor y dentro de sus cuadros. Tanto ha crecido el mundo, la faz de la tierra, como diría el Génesis, que ya no cabe materialmente, espacialmente, en ellos. Mientras somos niños, el mundo nos desborda por todas partes. Y cuando somos verdaderamente artistas, hombres hacia el origen, el mundo sigue desbordando nuestra conciencia o vigilia de la forma. Arte de temblar, o de estremecerse, le llamaba a esto, con expresión bodeleriana y en aforismos inolvidables, mi tío José Bergamín. "La forma se ve. La palabra se oye. La verdad se entiende. La poesía se sobreentiende", nos ha dejado dicho en uno de sus mejores aforismos de *La cabeza a pájaros*. Más adelante insistiré en lo que la pintura de Vaquero tiene de arte poético de temblar o de estremecerse, ya que en ella la forma que se ve sólo quiere ser asistida por la poesía que se sobreentiende.

Mi primer encuentro humano, circunstanciado y hasta anecdótico con Joaquín Vaquero, fué precisamente a través de la poesía. Quiero decir a través de Rosa Turcios, su mujer y sobrina carnal de nuestro gran Rubén Darío. Y en este primer encuentro, rodeados de poesía, o al menos de poetas, por todas partes, me di cuenta en seguida de que lo único que verdaderamente le interesaba a Vaquero en este mundo era pintar. Cuando yo le conocí, hace una docena de

*Tierras de labor (1,70 × 2,30 m).*

años, Joaquín Vaquero había pintado mucho —siempre independiente de unos y de otros, de los más académicos y de los más vanguardistas—y quería seguir pintando mucho más. Se dirigía, de una manera segura y reposada, hacia su consagración definitiva como pintor. No su consagración externa y oficial, que ya la había conseguido hacía tiempo, sino la otra, la íntima y entrañada que sólo puede brotar de la coincidencia plena del hombre, de todo lo que el hombre lleva dentro, con su propia obra. Cuando yo le conocí, Vaquero no había llegado a esa plena coincidencia con su obra. Los demás, y desde luego la crítica, le decían que sí, pero él se decía a sí mismo que no. No había llegado aún, pero estaba dispuesto a llegar y a dejarlo todo, si era preciso, para seguir pintando desde su nueva exigencia. Todo cuadro digno de ese nombre es siempre un primer cuadro. Para Joaquín Vaquero, en aquel momento, seguramente crucial, de su destino de pintor, seguir pintando equivalía a ponerse a pintar, con verdaderas ganas, por primera vez.

A través de Malraux, debemos considerar el arte como ruptura. "Para que nazca el arte —nos dice Malraux—es preciso que la relación entre los objetos representados y el hombre sea de otra naturaleza que la impuesta por el mundo." Tiene que haber ruptura con el mundo, pero también con las formas inmediatamente anteriores. Algunas veces, como en el caso de Vaquero, el artista o el pintor, para seguir pintando, tiene que romper con lo que había sido, hasta aquel momento, su propia forma. Existían ya muchos cuadros de Vaquero, pero no existían otros, que eran los que al pintor más le interesaba que existieran. Hace falta una gran independencia de espíritu y una gran indiferencia hacia las brillantes posiciones alcanzadas para exigirse uno a sí mismo, como ha hecho Vaquero, esta ruptura.

### LA EVOLUCIÓN EXTERNA

Joaquín Vaquero ha nacido en Oviedo con el siglo. Ha estudiado en Madrid la carrera de arquitecto, pero antes, en 1919 y en la misma Oviedo, ha celebrado ya su primera exposición individual de pintura. Y todavía tres años antes, en 1916, ha participado también en una exposición colectiva de artistas asturianos. Desde el año 19, fecha de su primera exposición individual, hasta 1959, que empieza con dos exposiciones suyas en Madrid, han pasado cuarenta años.

Nacido en Asturias y en Oviedo, Joaquín Vaquero no es pintor regional o regionalista. Su carrera de arquitecto, entre otras cosas, no le ha dejado serlo.

Miguel Moya Huertas ha sido tal vez el crítico o escritor español que ha estudiado con más detenimiento la evolución externa de la pintura de Vaquero. Pero la ha estudiado en 1945, y,

*Farallón (1,00 × 0,81 m).*

por tanto, ha quedado fuera de su estudio la ruptura de forma de estos últimos años. Según Moya Huertas, la etapa impresionista de Vaquero dura desde 1919 hasta 1926. La segunda, ya expresionista, desde 1926 hasta 1936. En esta segunda etapa, la mirada como sensación se ha convertido ya en visión imaginativa. "Es la transición—nos dice Moya—del color puro a la combinación depurada y fina de los matices. Años de viaje y de aprendizaje, de peregrinación y de emigración a climas lejanos." En vez de pureza, depuración, y en vez de conservación de lo inmediato, su transformación en valores plásticos más definitivos. Por último, la tercera etapa es la que va desde 1936 a 1945, año en que Moya escribe su estudio. En esta etapa se nos revela la plenitud del pintor. Según el mismo crítico, ahora ya "su paisajismo no es una visión de ritmos libres, sino una limitación constructiva y plástica de lo corpóreo del paisaje". Esta expresión afortunada, *lo corpóreo del paisaje,* me parece fundamental para entender la pintura de Vaquero. Hoy día contemplamos hacia atrás todo lo que ha sido su obra de pintor desde el máximo de corporeidad alcanzado. Un máximo que ha subido tanto de nivel desde el año en que Moya escribía.

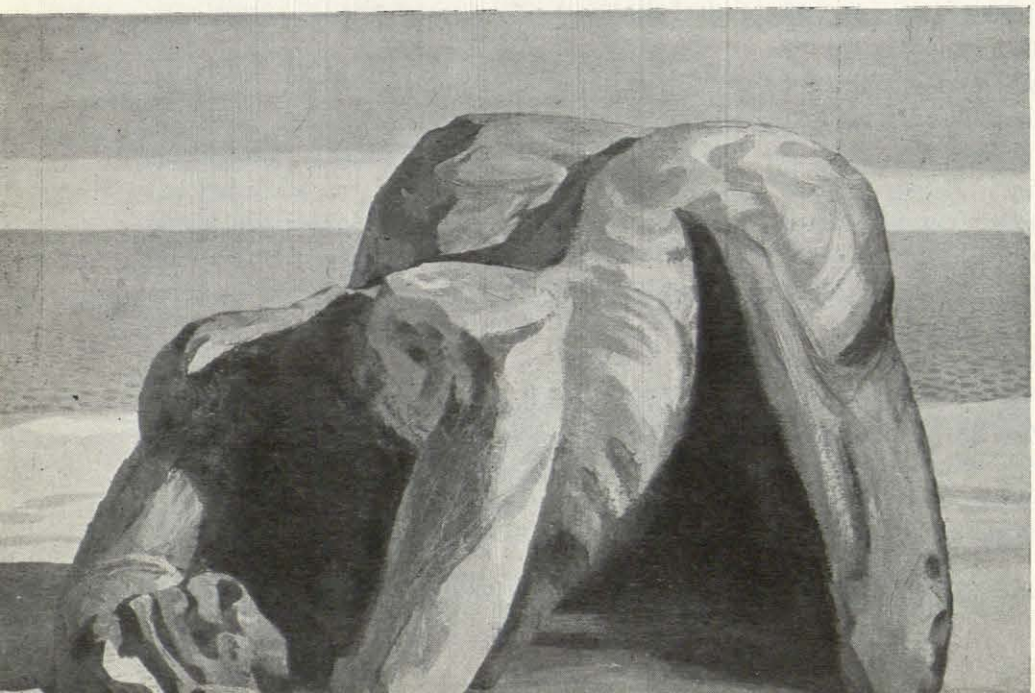
Los años de viaje son años de dispersión vital, pero son años de enriquecimiento y de adquisición de más vastas proporciones de alma. En estos años, las realidades naturales e inmediatas a las que acabo de referirme van a ser tan importantes para la continuación de su obra como las culturales: las formas de otros pintores contemporáneos—incluyendo los mejicanos—a las que él quiere oponer o añadir la suya. Pero también en estos años, y desde su afán de pintar y de ser pintor por encima de todo, Vaquero se remansa o recoge en intensos períodos discontinuos de creación unitaria. Son los períodos en que va a crecer en imaginación formal de pintor y en potenciación de la realidad como criatura

*La noche. Paisaje antropomorfo (1,80 × 2,30 m).*

pictórica. Estos períodos o pausas de creación me interesan mucho más que el proceso de evolución continua que los enlaza. Cada una de sus pausas de intensidad creadora es una invención de forma. En cada una de ellas intenta agotar un concepto y, por tanto, una posibilidad de su arte. Por eso les concedo gran importancia como preparación necesaria de lo que he llamado ya varias veces su ruptura definitiva de forma pictórica.

LAS PAUSAS DE CREACIÓN

Joaquín Vaquero va a quedar, como pintor, por su apetencia de absoluto o fuerza famélica que ninguna soledad terráquea ha logrado saciar, pero no hubiera llegado a esa apetencia y a esa fuerza de hambre de pintar sin pasar por esos otros momentos sueltos de intensidad y de concentración, de recapitulación de aciertos y fracasos, casi de borrón y cuenta nueva, es decir, de tomarse una vez más las medidas del alma. Momentos de insatisfacción, tal vez de crisis, aunque nunca de desánimo. En primer lugar, hay un período asturiano de los años 34 y 35. En este período llega a su concepto absolutista de la forma, apoyado en el contraste entre los tonos oscuros apasionados que ocupan la casi totalidad del lienzo, y los claros y fríos, que distribuye muy parca y sabiamente. En los años inmediatamente posteriores va a abandonar este concepto, pero sus consecuencias se le van a quedar germinando lentamente, oscuramente, fatalmente, en la conciencia. Joaquín Vaquero ha declarado alguna vez que "le gusta pintar lo trágico de la vida y las cosas quietas: en reposo". Y en este momento asturiano, su



*Paisaje antropomorfo (0,97 × 1,30 m).*

*Pueblo castellano (0,97 × 1,30 m).*

pintura adquiere por primera vez plenitud de dramatismo a través de una visión exclusivamente plástica del mundo.

En 1938 tenemos el período de Santiago de Compostela, donde ha sido, durante algunos años, arquitecto restaurador. Cuadros mucho más complicados de composición, barrocos e ingenuos, con abundancia de figuras humanas y un último dejo de irrealidad espectral, a la manera de Solana. Sin embargo, no son cuadros pesimistas, lo que sí hay en ellos es vocación de pintura mural, y por eso este período le va a servir de preparación para pintar, el año 43, su gran mural en la sala de actos del Instituto Nacional de Previsión, en Oviedo. Un mural del trabajo, a la manera de los grandes pintores belgas de finales del XIX, pero en el que también se han tenido en cuenta las lecciones de Arteta y de Vázquez Díaz. Y como consecuencia inmediata de este gran mural, su pintura de tema social, en cuadros como *La comida del minero,* del año 44, o *Cargadores de carbón,* del mismo año, que está en el Museo de Bilbao. Otra visión trágica y apretada de la vida y otro gran momento, esta vez peligroso, de plenitud de su pintura.

El peligro que corre es el de caer en una pintura de contenidos, incluso en una pintura de género, a pesar del sentido de monumentalidad con que organiza sus nuevas figuras plásticas. En este sentido de lo monumental—ahora a través de la figura humana—persiste su firme propósito de que el mundo no se le achique de tamaño, ni a través de su soledad ni a través de su convivencia. Pero le salva tal vez de este peligro un nuevo viaje a América. En 1943 empieza a pintar también una interesantísima serie salvadoreña. En esta serie extrema, por un lado, lo decorativo y lo folklórico, es decir, lo indigenista desde fuera—*Mural del venadito, Vendedora de iguanas* y algunos retratos femeninos—y, por otro, se pone a pintar, en cambio, la realidad nativa desde dentro: el desnudo del cuerpo femenino y la pujanza absoluta de la tierra en la espesura de la selva o en los viejos cráteres, roídos por el fuego, de los volcanes. Un poco posteriores van a ser sus primeros paisajes de los alrededores de Segovia, en los que enlaza, a través del concepto espacial, con su visión de última hora. Su mirada, a solas con la vastedad geológica, apenas vegetal, de los campos, empieza a ser mirada de visionario.

Si prescindimos de los temas y hasta de la construcción de estos cuadros para fijarnos en el color, nos daremos cuenta de que Joaquín Vaquero es un pintor de colores distanciados. Benjamín Palencia es pintor de colores abalanzados hacia afuera; Ortega Muñoz, pintor de colores quietos y resignados, y Vaquero, pintor de colores distanciados. Esa "transición del color puro a la combinación depurada y fina de los matices", de que nos habla Miguel Moya, representa su primer desdoblamiento reflexivo como colorista. Pero no le basta, y al mismo tiempo que su mirada se va haciendo más visionaria, su desdoblamiento del color se va convirtiendo en distanciamiento. En un primer momento de rapto o entusiasmo juvenil, el pintor se funde con su paleta, una paleta heredada de los maestros que admira, que son los que más pueden favorecer su libertad de pintar. Y en el momento de su primera reacción o

recapitulación, el pintor se da cuenta de que es él el que debe decidir la suerte de sus colores en vez de ser éstos los que decidan la suya. Más adelante llega el momento de la síntesis en que decidir de sus colores vuelve a ser fundirse con su paleta, pero una paleta de la que han sido eliminados todos los ingredientes que no estaban de acuerdo con la necesidad interna de la ruptura.

### UN VISIONARIO DE LA PINTURA

Pintores visionarios ha habido bastantes en el mundo. Parodiando el verso de Rubén, tendríamos que preguntarnos: ¿Quién que ve no es visionario? Porque se mira con los ojos, pero se ve con la imaginación. Sin embargo, habría que distinguir entre pintores poéticamente visionarios, nada más, y pintores plásticamente visionarios, que son los que van más lejos como inventores de mundos.

En el caso de Vaquero, su condición de visionario no le sirve de escape, sino es la que le entraña de una manera definitiva en los puros valores plásticos de su pintura. Y este entrañamiento le da toda su trascendencia. Los valores plásticos ya han aparecido en ella desde su primera reacción de juventud y han ido afirmándose a través de sus diferentes series discontinuas, españolas o americanas. Llevados al límite, estos valores son la única poesía posible y sobreentendida del cuadro. Porque son los que efectivamente han creado otro mundo. Por eso, cuando ellos prevalecen, tienen que desaparecer todas las otras cosas que sobraban. Entonces es cuando el pintor está pintando ya desde dentro de la pintura misma. Y ese interior de la pintura es lo más superficial o, como tanto me gusta decir, lo profundo del otro lado. ¡Qué diferencia entre el pintor que pasa, a través de la exigencia de esos valores plásticos, y llega a su mundo, y el que se queda sin llegar, repitiendo, al servicio de una temática más o menos interesante, las habilidades de su oficio! En el nuevo mundo, ya no pueden existir más que criaturas pictóricas. Esta es la limitación, pero también toda la grandeza del arte de la pintura como arte poético, es decir, como arte de temblar o de estremecerse. El poeta se estremece en la palabra y por la palabra, y los de palabra más desnuda son los de palabra más estremecida: el músico, en el sonido y por el sonido, y el pintor, en el color y por el color. Vivaldi o Bach, con su pureza de sonido, nos estremecen hoy día mucho más que Chopin o Beethoven, donde ya sobran tantas cosas. El estremecimiento inmóvil de la pintura no es el estremecimiento de la tierra, también inmóvil, pero mucho más vasta y dispersa. En el estremecimiento del cuadro la vastedad de la tierra ha quedado reducida a unos límites muy estrechos, y por eso puede ser tan pujante. Por otra parte, la visión de la tierra con ojos muy abiertos de hombre que quiere seguir asustado y asombrado como un niño, es la única que puede dejarnos en la orilla de ese estremecimiento. Nos entusiasmamos ante su tamaño, pero la equivalencia pictórica de ese tamaño ya no es nada extenso, sino intenso. Por eso, la tierra no sólo se agranda en los cuadros de Vaquero, sino también se ahonda. El niño quiere que se agrande poéticamente y el pintor quiere que se ahonde plásticamente.

Conviene no engañarse y no tomar el rábano por las hojas. Conviene darse cuenta de que en una pintura lo más trascendente siempre es que sea pintura. Ya sé, ya sabemos, que la pintura, como la música, tiene que ser otras muchas cosas, pero en algunos cuadros de Vaquero nos acercamos al límite en que no es más que pintura. El resto son equívocos—sin ellos no podríamos existir socialmente y, por tanto, no podría existir la crítica—, poesía que se ve, y hasta se entiende, pero no se sobreentiende. Lo sobreentendido es el estremecimiento, pero éste, en el cuadro, no viene de los abismos infernales ni de las altas regiones celestes, sino de la manera cómo una imaginación humana ha sabido entendérselas con una materia. Lo que sí es verdad es que lo mismo el cielo que el infierno caben en la imaginación del hombre, y cuando esta imaginación se enfrenta con una materia y se propone dominarla, es decir, sacar todo el partido posible de ella en tanto que materia, el resultado es lo que llamamos arte, y en el caso concreto del pintor Vaquero, pintura. El mundo de la pintura tiene que contar con la oposición de la materia o de la tierra para revelarse con mucho más pujanza y en toda su trascendencia.

Cuando su imaginación de pintor crea paisajes antropomórficos o paisajes del foro romano, paisajes de montaña o de grandes soledades de llanura, siempre está creando lo mismo, aunque en los primeros casos persista todavía un plus o, mejor aún, una grieta de fantasía extrapictórica que ya no hace falta en los segundos. Y eso mismo que está creando es un mundo aparte y autónomo de visionario plástico, una enjuta y poderosa realidad poética a través de un estremecimiento en su materia de pintor.