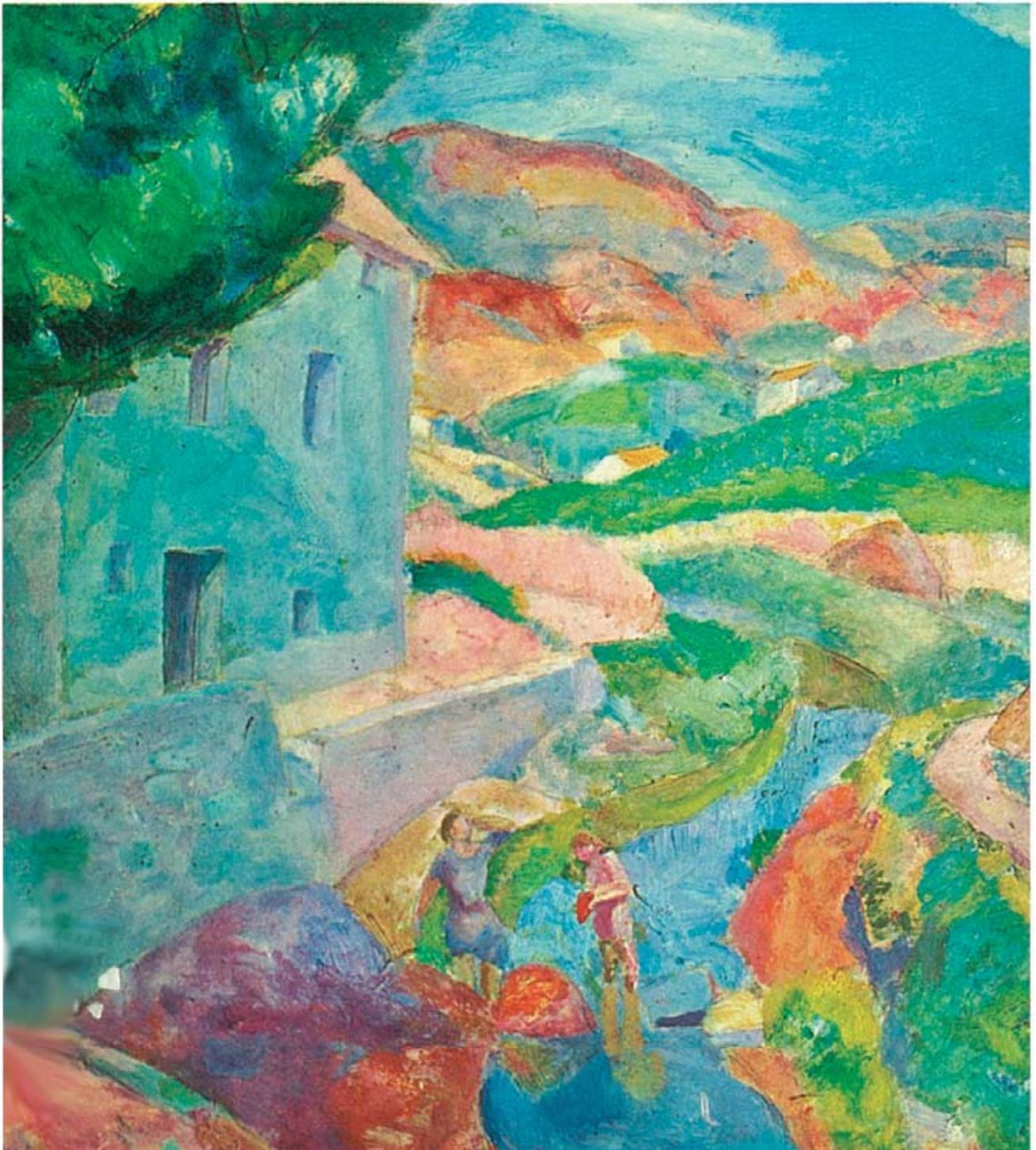




MANUEL GARCIA VIÑO

Vaqueo

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





Vázquez Díaz no es sólo un gran pintor que llena un extenso capítulo de la historia de la pintura española contemporánea, sino que lo llena con una especial significación. Ha sido un maestro casi diríamos que imprescindible de las generaciones posteriores (imprescindible en el sentido de que muchos aspectos y caminos de la pintura española de los años medios del siglo XX no se entenderían sin él) y ha sido uno de los protagonistas, con Solana, Pancho Cossío, Mateos, Palencia y algunos otros, del puente cultural que oxigena una España retrasada y empeñada a veces en llevar los Pirineos a una altura mayor de la que naturalmente tienen. No se quiere aludir con esto a tal o cual *ismo*, que esto es algo anecdótico, sino a todo un concepto de arte moderno, arte de la época, en la época y para la época, que es lo que realmente penetra en nuestro país a través de ese grupo de artistas en el que Vázquez Díaz, por su magisterio

Varnes dia

MANUEL GARCIA VIÑO

Escritor
Miembro Fundador de la Asociación Española
de Críticos de Arte.
Miembro de la Association Internationale
des Critiques Littéraires.

Vapne dia

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Imprime: GRUPO, AS. Gráf. - San Delfin, 4 - Madrid-19.

Depósito legal: M-16709-1978

I.S.B.N.: 84-369-0593-8

Impreso en España. Printed in Spain.

INTRODUCCION

EL PUESTO DE VAZQUEZ DIAZ EN LA PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

Aunque el tema de que se va a tratar en esta introducción —un tema con doble vertiente, como vamos a ver en seguida— podría haberse repartido entre los dos grandes temas de que se trata en el conjunto de la monografía —la vida del pintor y el comentario acerca de su obra— he querido llamar la atención sobre él, ya desde el pórtico, porque me parece fundamental para la comprensión de la figura de Vázquez Díaz, que no es sólo un gran pintor que llena un gran capítulo de la historia de la pintura española contemporánea, sino que lo llena con una especial significación. Vázquez Díaz ha sido —y ahora, la formulación escueta de la doble cara del tema enunciado en el título de esta introducción— un maestro, casi diría imprescindible, de las generaciones posteriores (imprescindible en el sentido de que muchos aspectos y caminos de la pintura española de los años medios del siglo XX no se entenderían sin él); maestro, digo, de una generación desnortada por tantos con-

ceptos, la de los hijos de la guerra, que sin él quién sabe si se hubiera convertido en una «generación perdida», y ha sido —lo que es algo distinto, aunque parezca lo mismo— uno de los protagonistas —con Solana, Pancho Cossío, Mateos, Palencia y algunos otros; no con Dalí, Miró, Blanchard, Gris ni Picasso, que no pertenecen a la pintura española en el sentido en que pertencen los nombrados, sino a la universal—, uno de los protagonistas, digo, del puente cultural que oxigena una España retrasada y empeñada a veces en llevar los Pirineos a una altura mayor de la que naturalmente tienen. No diría yo tal o cual *ismo*, que esto es algo anecdótico, sino todo un concepto de arte moderno, arte de la época, en la época y para la época es lo que penetra en nuestro país a través de ese grupo de artistas en el que destaca Vázquez Díaz.

Una pléyade de pintores, que han desembocado con el tiempo en las tendencias más diversas, desde Cristino de Vera hasta Canogar, desde José Caballero hasta Caneja, recuerdan, entre sus experiencias más fructíferas, su paso como alumnos por el taller de Vázquez Díaz. Fructíferas para su formación y también enriquecedoras desde el punto de vista humano; porque la personalidad de Vázquez Díaz es de esas capaces de llenar un anecdotario con sucesos, ocurrencias y frases que pueden pasar por proverbiales. Quienes le conocieron y trataron recuerdan su enorme simpatía, su genuina gracia, aumentada en el decir sentencioso e ingenioso por un acento andaluz que, en el hablar de las personas cultas, como era don Daniel, alcanza sus más altas calidades de belleza y armonía; su hombría de bien, su carácter

abierto, su buena disposición para el consejo, especialmente a los jóvenes. Muchas veces, la pedagogía del maestro desbordaba los límites del estudio y alcanzaba la vida cotidiana: el paseo, la tasca, la visita dominguera, rodeado de discípulos, al Rastro madrileño. Nosotros, que no tuvimos la fortuna de tratarle, le recordamos prácticamente en todas las inauguraciones de exposiciones a las que asistimos durante los años que fueron los últimos de su vida y los primeros de nuestra estancia madrileña: 1958 a 1969.

Respecto a la otra vertiente que configura su puesto en la pintura española contemporánea hay que decir que, pese a su «deserción», como la llama Antonio M. Campoy, de la Escuela de París, después de una estancia en la capital de Francia, que era entonces también la capital del arte, la que formulaba recetas para la fama —deserción que, ciertamente, como también apunta el citado crítico, nunca le fuera perdonada—, pese a ello, Daniel Vázquez Díaz muestra en todo momento una permanente adhesión a la *unidad del espíritu europeo*, como escribió Eduardo Lloset Marañón; adhesión que es, precisamente, «lo que le distingue de otros pintores de su misma generación, que, a pesar de su calidad técnica, viven y producen como desentendidos de esa unidad espiritual». Es interesante esta idea, que encontramos en un viejo texto de nuestro amigo Eduardo Lloset, que explica sin duda cuanto decíamos al principio respecto a ciertas actitudes españolas de autoextrañamiento y que, sin duda también, da razón de muchos de los males que acontecen a nuestra cultura en sus andanzas, si llegan a

tales, por el mundo. Por eso merece la pena que nos detengamos en ella. Parte Lloent de una definición de Luis Felipe Vivanco, para quien hablar de «unidad de Europa», en un caso como el que nos ocupa, no exige referencia a un concepto político, ni siquiera estrictamente cultural, sino al «espíritu europeo de creación artística y la valoración del hombre que dicho espíritu supone e implica». En realidad, escribía Vivanco, «no existen *arte de vanguardia* y *arte académico*, sino, sencillamente, arte y no arte. Ahora bien: El espíritu europeo, agotado en muchas de sus formas culturales, sigue manteniendo en el mundo la vigencia de sus formas artísticas y sigue exigiéndole al hombre una vida superior en la contemplación estética de esas formas. La forma artística, auténtica y autónoma es siempre algo nuevo, lo mismo frente a la forma natural que frente a las formas artísticas anteriores. Sin la vigencia de este principio no hubieran existido el Giotto ni Velázquez, pero tampoco las grandes personalidades del arte actual. Y no se trata —decía— de la transmisión de un sistema de fórmulas externas, como en el caso del academicismo, sino del acceso a un Misterio, de una verdadera comunión o comunicación de sustancias, que es la que decide, a través del entusiasmo creador, sobre el contenido espiritual de las nuevas formas. El arte vivo de nuestra época parte de una situación de crisis para llegar a unos resultados de vigencia universal en el orden del espíritu. Por eso hay en él, al mismo tiempo, la aceptación y la superación de esa crisis».

Para Eduardo Lloent, Vázquez Díaz fue siempre fiel a esa unidad, y no dejó en ningún momento de

participar en esa comunión o comunicación de sustancias, de las que se surtió la viva emanación de su arte y a través de las cuales adquirió su pintura esa virtual trascendencia de actualidad y universalidad a la vez. «Su adhesión — escribe Lloset — al *espíritu europeo*, a la *unidad* de ese espíritu, implica un rigor estético, una constante vigilancia para descubrir y desentrañar, aceptándolas o no, toda nueva experiencia; en suma, una activa curiosidad por la creación auténtica ajena, una depuración activa y continua de la creación propia y, sobre todo, la facultad de asimilar lo que la aduana estrechísima de su sensibilidad considera fecundo para su obra, bien llegue para enriquecer su concepto o su técnica.»

Sin embargo, esa «activa curiosidad por la creación auténtica ajena», esa «constante vigilancia para descubrir y desentrañar, aceptándolas o no, toda nueva experiencia», hay que aceptarlas más bien, a mi manera de ver, dentro de un ámbito existencial, psicológico, cultural, pero más difícilmente en un ámbito estilístico, dentro del cual Vázquez Díaz, luego de aceptar las líneas maestras del cubismo, en una dirección que proviene inmediatamente de Cézanne y mediatamente de Zurbarán, se fabrica su propia sintaxis, sus propias caligrafía y ortografía, su propio lenguaje en suma, a través del cual expresa una personal visión del mundo y de la pintura, que le lleva a resultados prácticos que le pertenecen por derecho de conquista. Es historia sin duda que Vázquez Díaz se acercó un cierto momento a una cierta ala del cubismo. Pero ¿se puede decir que el Vázquez Díaz granado, consumado, llegado al límite de sus búsquedas es una cubista? Yo pienso que no. Su

camino quedó configurado por aportaciones que le llegan de las fuentes que, limitadas a un par de nombres, hemos señalado y de otras muchas más, como le ocurre a todo artista. Pero estas aportaciones, decantadas después en su espíritu, se convierten en estilo, es decir, en manera de hacer que reflejan una auténtica personalidad.

Volveremos después sobre este problema, así como sobre otro, directamente relacionado con el que se plantea en esta introducción, y que es el de la ya aludida «deserción» de la Escuela de París. Como se verá en su lugar, nosotros no aceptamos ese sentido casi misional que han querido ver algunos comentaristas en el regreso del maestro. Como si Vázquez Díaz hubiese sido consciente desde ya del papel que iba a representar en la historia de la pintura española del período y que nosotros pretendemos resaltar. No. Las razones por las que Vázquez Díaz regresó hubieron de ser estrictamente personales. Pero de ellas se valió la providencia del arte, si la tiene, para orear el panorama artístico español con un aire de modernidad que los hechos acaecidos hasta entonces demuestran a todas luces que estaba necesitando. Sin Vázquez Díaz en España —es lo que queremos que quede claro— el discurrir de nuestra pintura hubiese sido muy otro. No pretendemos negar toda posibilidad de que, al final, hubiese alcanzado las cotas que ha alcanzado; pero creemos muy de veras que las habría alcanzado más tarde, y sin duda por otro camino.

VIDA Y OBRA DE UN PINTOR

Primeros años, primeros colores

Nació Daniel Vázquez Díaz el 15 de enero de 1882 en la localidad onubense de Aldea de Río Tinto, hoy Nerva, enclavada en una amplia zona minera, recorrida por dos ríos, el Tinto y el Odiel, cuyas aguas rojas serpean y se encabritan por entre rocas que semejan esqueletos de animales antediluvianos. Sierra Morena, el mayor jaral de Europa, se pela hasta del bajo matorral en aquella zona, que a la sazón dependía administrativamente de Zalamea la Real. Como describe el geógrafo Jean Sermet, no hay allí apenas suelo superficial; solamente sílice puro, filones de cuarzo, muros verdosos de cuarcitas, o bien, marcando el paso de los ríos, una película de aluviones, una raña de gruesos pedruscos redondeados. En lugar de las margas calcáreas fértiles de las campiñas, en lugar de las tierras rojas de la Mancha, en lugar de los sedimentos lacustres de las llanuras del Guadiana, aflora en ella el corazón mismo de la base rocosa sobre la que descansa España.

Nosotros, que hemos recorrido aquellos parajes en todas direcciones en plena ca-

nícula, queremos evocarlas ahora como lugar de nacimiento de un pintor. Aun hoy, a estas alturas de la civilización, en que la mano del hombre se ha asentado ya —pueblos, caminos, canalizaciones, pantanos, repoblaciones forestales— en los puntos más recónditos, impresiona grandemente encontrarse con aquellas soledades planetarias, aplastadas bajo un sol implacable, silenciosas, perfumadas, donde el puro mineral no aflora, por una gama variadísima de matorrales que se agarran inverosímilmente a los menores intersticios de las rocas. En los alrededores de Nerva, el manto rojizo que tiende sobre la tierra y el agua el polvo de las piritas contrasta duramente, a la luz estallante y cegadora, con los grises azulados de las escorias. ¿Hay árboles allí? ¿Los hubo alguna vez? Al poeta Francisco Garfías le habló don Daniel del suyo como de un pueblo sin paisaje, sin campo, porque todo lo había cegado la mina. «Tierras ásperas, pizarrosas, lunáticas, que me hacían soñar verdaderos imposibles. Mis primeros años transcurren en un paisaje sin color. Recuerdo sólo una planta que llamaban *carminera*; una mata de verde oscuro que daba un fruto extraño que, al apretarlo, soltaba un jugo carmín. Aquel rojo intenso es el único color que aparece en mis recuerdos de entonces...» Ya en otra ocasión había reconocido Vázquez Díaz, que solía hablar de su pueblo «seco y duro», como un «hueso incorrupto de capitán antiguo», en el que «no había ni una sola brizna de hierba, ni un charco de agua casi», pero «abundaba en minerales, piedras de todo color», había reconocido, digo, que «ese color que algunos han dicho que es sordo, por lo menos los de

mi comienzo, sale de ahí, del ambiente de mi infancia.»

En su lugar nos referiremos a las relaciones de Vázquez Díaz con el cubismo. Pero ahora, el calor de las frases transcritas, de la descripción hecha, y teniendo en la mente esas obras de Vázquez Díaz donde árboles y casas, frailes y toreros, majestuosas figuras femeninas y dulces estampas de niños parecen escultóricamente plasmadas para la eternidad en un estatismo, no diría que inhumano, pero sí que medularmente plástico, quisiera recordar unas palabras de Gertrude Stein, escritas a propósito del más grande de nuestros pintores contemporáneos: «Es natural que un español haya comprendido que una cosa sin movimiento es más espléndida que una cosa en marcha. A los españoles les piace subir una cuesta a toda velocidad, pero les gusta bajarla lentamente; eran los únicos capaces de crear la pintura del siglo XX. Lo han hecho. Picasso lo ha hecho.» Y Vázquez Díaz, pensamos nosotros, en la medida de sus posibilidades, que no eran pocas, contribuyó también a esa creación. Quizá porque de su Andalucía natal, aquel rincón onubense que, aun dentro sólo de los límites de la provincia, tanto contraste ofrece con el paraíso inquietante de las marismas; la luminosidad azulmarina de las playas Arenas Gordas, entre las desembocaduras del Guadiana y el Guadalquivir; los viñedos del Condado y de la zona de Moguer; los huertos, los maizales, los olivares cercanos al oeste de la provincia de Sevilla, supo extraer la quintaesencia telúrica que aflora, más que en los fáciles folklores, en los desgarrros jondos de los cantos del Andévalo. No es un andaluz auténtico el

que sólo es alegre, simpático, ruidoso y bromista; el que no sabe, como don Daniel —que se echaba la capa sobre los hombros con aire de ir a hacer el paseillo—, ponerse serio para enfrentarse cuando hace falta con esa cúspide existencial, que no es vida ni es muerte, que participa de ambas, y que lo mismo se dibuja en el acecho de un toro a la hora de la verdad, que en la blancura de un lienzo que aguarda la siembra de los pinceles.

Aprendizaje

Tanto la de su padre como la de su madre, son familias acomodadas que proceden de Campofrío, localidad cercana a Aracena, donde Sierra Morena se cubre en gran medida de monte alto —castaños, nogales, alcornoques— y hacia abril o mayo se convierte en efímero vergel con motivo de la floración de los matorrales. En Campofrío, donde va a parar muchas temporadas, especialmente en las vacaciones, hay, tanto en el paisaje de los alrededores como en el jardín de la casona de la abuela, más colores que el de la carminera. Hay flores abundantes en el jardín, sobre todo geráneos, y, en los alrededores del pueblo, árboles y «triángulos verdes cortando el fondo de plata del paisaje serrano, jirones de cielo azul y limpio, hasta agua clara sin tinte metálico en las albercas».

Muy niño aún, la vocación le llega imperativa. Asiste a la escuela primaria, naturalmente, pero,

sobre todo, pinta. Pasea por el campo, observa los objetos y siente un deseo irrefrenable de traducirlos a formas y colores pasados por el tamiz de su interpretación. Encuentra más comprensión en su madre, mujer sensible, que en su padre, para quien, como ha ocurrido y ocurre con tantos padres de futuros artistas durante la infancia y adolescencia de éstos, la de pintor no es una profesión seria. Digno de nota es el hecho, que contradice, como en tantísimos casos, el puro autodidactismo, de que don José Blanco, el maestro de su escuela, es pintor aficionado y el pequeño Daniel tiene ocasión de verle emplear los colores al pintar bodegones e imágenes religiosas. Por otro lado, durante algún tiempo recibió clases, si así pueden llamarse, de un delineante de las minas de Río Tinto, también aficionado a la pintura, que le enseñó a colorear.

A los diez años le llevan al colegio de los padres salesianos de Utrera, en la campiña sevillana. El padre, primero comerciante viajero por la comarca, y ahora ya establecido en Nerva, quiere prepararle para seguir su derrotero. Aquí interesa hacer constar que, en aquel colegio, donde cursó los cuatro primeros cursos del bachillerato, tuvo un profesor de dibujo, con el que, como escribe Angel Benito, se cierra la breve lista de sus preceptores de pintura. El resto de su aprendizaje lo obtendrá de la observación de los grandes maestros —El Greco y Zurbarán en los primeros tramos— y de su propio interior de artista nato. Como dice el biógrafo hace unas líneas mencionado, «tienen más valor que la pura anécdota los pequeños hallazgos técnicos de su niñez, cuando a falta de pastas sintéticas y demás preparados

inventó los colores a base de tierra y piedras, la pintura al óleo con aceite doméstico y hasta unos rudimentarios procedimientos para fijar colores y preparar el papel y el cartón, impermeabilizándolos previamente». Y tienen más valor que la pura anécdota estos detalles, porque nos llevan a ratificar la autenticidad de una vocación, sentida en un medio sociocultural nada favorable y respondida en una edad en que ni la reflexión, ni el cálculo, ni el sentido práctico, ni siquiera la consciencia de unas dotes naturales la hacen explicables. Aunque nunca fue eso que se llama un niño raro, Daniel prefería estar solo, pasear por el campo para observar la naturaleza, sus formas, sus colores... «Todo el tiempo —contó él a Angel Benito— me parecía poco para ir trasladando al papel aquellas cosas que veían mis ojos o las que adivinaba envueltas en aquellos celajes grises de mi pueblo.»

Ha nacido pintor y ni las circunstancias ni la oposición paterna podrán impedir su realización como tal. La pintura se convierte, desde su infancia, en el eje de su vida, y así, cuando, de paso para Utrera, se detienen en Sevilla, mientras el padre arregla unos asuntos de su negocio, él se va al Museo de Bellas Artes, donde le llama la atención un retrato de joven, que aún no se sabía que era del El Greco, y los monjes de Zurbarán. Por cierto que esta visita decisiva a la preciosa pinacoteca sevillana, algunos biógrafos, como Francisco Garfías, que asegura haber tomado el dato del propio artista, lo sitúan en la época, cinco años posterior, en que Vázquez Díaz estudia en la ciudad de la Giralda la carrera mercantil. Ello parece más lógico por la edad y por las

explicaciones que siempre dio de aquella visita al pintor.

Los años de internado no son alegres. La disciplina, el encierro, no encajan con el carácter de quien ama el aire puro, en contacto con la naturaleza, la libertad. Pero pasa por todo ello, por dar gusto a sus padres y, sin duda, porque, a aquella edad, no tenía elección.

Termina el bachillerato en el colegio del Carmen, en Sevilla, ciudad en la que a continuación, como ya hemos apuntado, estudia la carrera mercantil e incluso hace un año de prácticas en una firma comercial.

Pero esto es lo anecdótico en su carrera. Lo esencial está en las visitas al Museo, en sus andanzas por una ciudad que transpira historia y arte por las piedras de sus numerosos monumentos, en la concurrencia a las clases nocturnas de dibujo y pintura que se imparten en el Ateneo, su relación con poetas y pintores sevillanos, o que a la sazón viven en Sevilla, y entre los que se cuentan nada menos que Juan Ramón Jiménez, Francisco Iturrino, Ignacio Zuloaga, Javier de Winthuysen y Ricardo Canals. Pero su gran amigo, su camarada, aquel con quien comparte inquietudes y sueños es, por esta época, José Arizmendi, compañero suyo en la Escuela de Comercio y, como él, aspirante a pintor. Con él y con un pintor mejicano comparte Vázquez Díaz un estudio en el convento de los Remedios, entonces, como ahora, deshabitado, a orillas del Guadalquivir. Parece una constante en la vida de los artistas el tener que padecer las consecuencias anímicas de las sólemnes profecías. Ignacio Zuloaga visita el conventual estudio para ver las pinturas de

Daniel, que si algo necesita en aquel momento es orientación y ánimos. Pero el joven maestro, ya bien introducido en los ambientes parisinos, sentencia, a la vista de las telas que le muestra: «Usted no será nunca pintor.»

Segunda etapa

Pero Daniel Vázquez Díaz está decidido a ser pintor y nada más que pintor. Abandona las prácticas mercantiles y se traslada a Madrid, donde se repite la historia sevillana, pero ahora ya sin interferencias extraartísticas. Visitas al Museo del Prado, amistad con los artistas —Regoyos, Solana y Juan Gris, principalmente—, relación con los ambientes culturales de la capital, especialmente con el teatral, llevado por su afición al género... Frecuenta el trato con autores, como Echegaray y Benavente, y con actores y actrices, como Fernando Díaz de Mendoza y María Guerrero, que posa para él. Pero, sobre todo, el Prado. Como ha escrito Luis Ignacio Seco, el Prado es su Universidad. «Sus ojos, ansiosos, mastican con fruición los lienzos de Velázquez, de Goya y de El Greco, y muchas veces su mano, desprendida casi de la voluntad, copia los cuadros de estos maestros. Son los días en que el autor del *Entierro del conde de Orgaz* manda en él, y este dominio lo mantendrá sobre el alma de Vázquez Díaz durante toda su vida. El misticismo español, suavizador de la rudeza y alentador de la expresión, pervivirá siempre

en la pintura de este muchacho de veintin años que está dispuesto a andar el camino que sea para realizar su obra.» Etapa de este camino, además de la contemplación de las obras maestras del Prado y de su copia, además de las prácticas de taller, podría ser la asistencia a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Vázquez Díaz lo intenta, pero —nuevo eslabón que unir al representado por la «profecía» de Ignacio Zuloaga— es rechazado.

En 1904 concurre por primera vez a la Exposición Nacional de Bellas Artes, a la que envía dos cuadros que ha traído consigo de Nerva y que —un eslabón más— son colgados en la «sala del crimen», junto con los de Regoyos y Solana. Es así como empieza su gran amistad con estos dos artistas, empeñados, como él, no en renovar la pintura —que esto es algo que se dará por añadidura—, sino en ser fieles a sí mismos y, en consecuencia, a la propia época.

Por aquel entonces, los nombres que mandan en la pintura española son los de Eugenio Hermoso, Benedito, Sotomayor, Rodríguez Acosta, Eliseo Meifrén, Cecilio Pla, Joaquín Mir, Gonzalo Bilbao y un largo etcétera. La temática preferida es la histórica. A los jóvenes se les exige pagar tributo a aquellas grandes composiciones de guardorropía y cartón piedra, y Vázquez Díaz no está dispuesto a pagarlo. Decide marcharse a París, pero aguarda para hacerlo la celebración de otra Exposición Nacional, la de 1906, a la que concurre con los mismos resultados.

Cuando emprende la marcha, deseoso de alcanzar la capital francesa, no sabe él la sorpresa que le reserva el paisaje vasco. El tránsito se convierte en estancia de unos meses que han de ser decisivos

para su arte. «Al llegar a San Sebastián y ver el mar, que él sólo presentía en sueños — escribe Gil Filloi—, quedó paralizado, como preso en las rédes del oleaje. El ansia de París se dejó ganar por la atracción de la costa. Entre San Sebastián y Fuenterrabía, Daniel pasó unos meses. Se había olvidado ya de Francia, de la pintura nueva, de Nerva, de Sevilla, de Madrid, de los museos.» En San Sebastián entra en contacto con los círculos artísticos y literarios, como si aquella fuera la meta de su viaje, e incluso celebra su primera exposición personal en los salones de «El pueblo español». Es apenas medio año —entre mayo y septiembre—, pero tan decisivo en la formación de su sensibilidad, en su visión del color que, cómo ha escrito Angel Benito, «a la hora de estudiar sus cuadros de paisaje, la evolución en el trato de la luz, desde unos tonos mates a las luminosidades metálicas de sus «instantes» vascos, ha de tenerse presente este primer contacto con el norte, que durante lustros quedará afincado en su vida y en su obra».

El propio pintor se ha referido a la importancia decisiva que tuvo en su obra la visión del paisaje vasco, en las conversaciones que tuvo con Francisco Garfias, con vistas al libro que éste le dedicó: «Yo dividiría mi obra en dos grandes paisajes, en dos grandes climas pictóricos: el Norte de España y, más concretamente, el incomparable estuario del Bidasoa, y el paisaje colombino de La Rábida. Las medallas y honores recibidos en mi carrera de pintor no fueron recibidos con tanta emoción como cuando el Ayuntamiento de Fuenterrabía me nombraba hijo adoptivo de la amada ciudad norteña, cuya luz tanto iluminó mi obra, nutriéndola de los profundos colo-

res de aquellos campos que yo considero como míos. Desde el Jaizquibel, ese majestuoso monte forrado del terciopelo de sus abetos, se contempla toda la curva del Bidasoa y, al otro-lado, el mar, el mar cántabro, a veces terrible, pero otras tan plácido que imaginaba que aquella masa era casi pétrea y que podríamos marchar sobre ella como Jesús de Galilea en el milagro que narra el Evangelio. Mucho me inspiraron también aquellos grupos de casitas de Hendaya que parecen ponerse de puntillas para mirar a España. Como aquellas cajitas de música que teníamos cuando niño, suenan en mí todavía las notas de aquel paisaje sonoro que parecían hablarme de París, de mi admirado París. Pero si el norte me embrujó con sus verdes, mi sur natal representa lo más logrado de mi labor pictórica. Mi obra de La Rábida tiene de gesta casi toda mi vida y fue como una ilusión amorosa que me acompañó siempre. Mi padre era socio fundador de la Real Sociedad Colombina Onubense y me hablaba mucho del Descubrimiento. Tendría yo diez años cuando mi padre, junto a las mismas riberas del Tinto, me descubrió el hecho cumbre de la historia de España. Aquel lugar geográfico —Moguer, Palos y La Rábida— me despertó un sueño que no me abandonaría jamás. En los primeros años del novecientos visité por vez primera el monasterio rabideño. Tocando sus muros, respirando su ambiente, surgió mi deseo de pintar un gran poema. Pero este sueño no se realizó sino mucho después y ya hablaremos de ello.»

Nosotros también dejaremos para más adelante hablar de los frescos de La Rábida. Por el momento, señalemos que uno y otro paisaje de los nombrados

por el artista tienen distinta significación; entre otras razones, porque el encuentro con el mar de San Sebastián y, sobre todo, de Fuenterrabía se produce en su época de maduración y le marca indeleblemente hasta el punto de que se puede decir de Vázquez Díaz, como lo hizo Juan Antonio Gaya Nuño, que es un gran pintor vasco. Ese estatismo pétreo que tienen las casas, los pescadores, las barcas, las montañas y hasta las olas en los cuadros de los pintores vascos se introduce también en los cuadros del onubense, los cuales comienzan a perder el aire impresionista que tenían los pintados en Nerva y en Sevilla y comienzan a tener un aire cubista *avant la lettre*, lo cual es muy de tener en cuenta a la hora de aludir a la polémica aún no resuelta de la afiliación o no de nuestro artista a la escuela en que militan tres españoles eminentes, como Picasso, María Blanchard y Juan Gris. Ciertamente, para completar el contexto, no debemos olvidar sus encuentros previos con El Greco y Zurbarán, sus estancias, ya en su primera etapa madrileña, en la ciudad de Toledo, que es en sí una composición cubista. ¿Es a partir de ese prólogo guipuzcoano a su larga estancia en París cuando Vázquez Díaz empieza a usar boina? Es posible, y ello sería sintomático. Como lo es el hecho de que siempre la llevó luego con aires de sombrero de ala ancha, como puede verse en tantas fotografías en que el maestro posa con planta torera, como diciendo «aquí estoy yo». Las mezclas de sangres, como las mezclas de culturas, suelen dar buenos resultados estéticos. Quizá, también, las mezclas de luces en la retina de quien sabe ver, como fue el caso de don Daniel.

París, capital del arte

Para septiembre de 1906 ya está en París, donde conoce, la primera mañana, a Amadeo Modigliani, a quien retrata pocos días después y quien le introduce en los ambientes artísticos de Montmartre y Montparnase. Pronto entra en contacto con los españoles residentes en la ciudad del Sena y pronto está en disposición de ser él quien introduzca a algún recién llegado, como es el caso de Juan Gris.

Como ha hecho notar Angel Benito, ni en Sevilla, ni en Madrid, ni en París fue Vázquez Díaz el clásico pintor bohemio que, resuelto a abandonar de una vez para siempre su pueblo natal, se ve obligado a pasar mil calamidades, a realizar mil heroicidades, para poder subsistir. En todo momento contó con la ayuda familiar y, si algunos apuros pasó, no tienen, como apunta el citado biógrafo, «más valor que el de la pura anécdota; responden a incidentes pasajeros de fortuna que le hicieron vivir más auténticamente el ritmo de la vida corriente entre muchos de los amigos artistas y que él gustaba de evocar desde la altura de su fama».

Conocer el París que conoció Vázquez Díaz a su llegada y en los años subsiguientes debe considerarse un privilegio para un pintor. Ciertamente que ni Matisse, ni Vlaminck, ni Rouault, ni Derain, los *fauves* que habían irrumpido un año antes en el ambiente artístico con gran escándalo de la crítica académica, ni los cubistas que, como Picasso y Braque, se disponían a irrumpir un año más tarde con los primeros tanteos de la nueva vanguardia, eran mucho más que unos

desconocidos que intentaban, como Modigliani, como Rousseau, como Signac, como Bonnard, como Marquet o Denis, abrirse paso. Pero en todos late un ansia revolucionaria, que dejará atrás la consumada por los impresionistas, y esto sabe verlo el muchacho que llega con las mismas ansias y que encuentra parte de lo que busca, y que ya vislumbraba desde España, a través de reproducciones, en la obra de Degas, Renoir, Monet, aún vivos, y en la de los ya fallecidos Gauguin, Toulouse-Lautrec y Fantin Latour, Pissarro y, sobre todo, Cézanne.

Es, quizá, ésta la vanguardia por antonomasia, que se había de prolongar durante los años siguientes, y hasta los felices veinte, con la serie de ismos que agitarían, que imprimirían velocidad de vértigo a la sucesión de estilos artísticos. Entre aquellos grandes nombres —y no decimos grandes pintores porque no todos lo fueron en un sentido propio; muchos deben su fama, tal vez imperecedera, a la circunstancia de haber militado en ese vanguardismo heroico— se abre paso también el pintor de Nerva, ayudado al principio por Modigliani y Ricardo Canals, luego por el *marchand* holandés M. Calisk, que en Sevilla había comprado el primer cuadro que vendiera el pintor en toda su vida y le había prometido su ayuda; por Ambroise Vollard, por el escritor y diplomático argentino Gómez Carrillo, por Rubén Darío... En el escultor Emilio Bourdelle encuentra no sólo a un gran amigo, sino a un maestro que había de dejar una impronta decisiva en su obra posterior.

En París están ya otros artistas españoles —el citado Canals, Winthuysen, Iturrino, Zuloaga, Anglada Camarasa, Clará, Durrio, Echevarría—, a varios

de los cuales los había conocido ya en España. Con algunos de ellos, con los franceses y con otros llegados de otras partes participa varias veces en el Salón de los Independientes. En algún artículo ha evocado el pintor aquel Salón que cada primavera se instalaba en la *rive gauche*: «Un enorme barracón de madera y lonas desmontables, que todos los años abría sus puertas en las primeras mañanas del mes de mayo. Era siempre el primer salón de pintura, y su inauguración, esperada por la juventud artística del París de principios de siglo, el grito de los *fauves*, cubistas constructores y expresionistas, cuando aún no eran estimados Cézanne, Gauguin o Matisse.» Metido de lleno, profesionalmente, en el ambiente artístico parisino, participa en el Salón de Otoño, expone con Picasso y Juan Gris y luego individualmente.

En 1908 conoce a la artista danesa Eva Aggerholm, que habría que llegar a ser su mujer, su compañera inseparable. Eva, dudosa entre la pintura y la escultura, se decide por esta última, reconociendo, quizá, mediante esta elección, la superioridad de Daniel. La boda tiene lugar en Copenhague, en 1910, y este mismo año realiza Vázquez Díaz la exposición que habría de significar su consagración. La celebra en la Galería Chevalier y es presentado por uno de los más respetados críticos del momento, Henri Barbusse. «La importante floración que nos presenta —escribe Barbusse— atestigua magníficamente un virtuosismo ya considerable y que, fatalmente, se irá enriqueciendo. La sinceridad grave y ardiente del pintor es una garantía y una promesa de vastas eclosiones futuras; pero hoy ya ha conquistado su rango.»

Para entonces ya ha tenido lugar un viaje a Dinamarca, para ir a conocer el país de Eva, y la instalación en la Ville des Arts, precisamente en el antiguo estudio de Benjamín Constant. La Ville des Arts, situada en el pintoresco barrio de Montmartre, contiene casi un centenar de estudios, donde laboran pintores y escultores procedentes de todos los rincones de la tierra.

Comienza la etapa más fructífera de la estancia parisina de Vázquez Díaz, en la que, aparte de Eva, que se constituye, y no es una frase, en parte integrante no sólo de su existir, sino también de su ser; aparte de ella, íbamos a decir, dos personas tienen una influencia decisiva en la carrera del pintor: el escultor Bourdelle, a quien Vázquez Díaz reconoció siempre como su verdadero y único maestro, y Gómez Carrillo, que le abrió las puertas del gran París. Como escribe Angel Benito, el magisterio de Bourdelle es el único localizable en la obra de Vázquez Díaz, «no sólo porque el pintor de Nerva así lo reconociera, lo que ya sería un testimonio suficiente, sino por la presencia manifiesta de la obra del escultor en la de su discípulo pintor, acompañada de una notable conformación de la mentalidad y del carácter de nuestro maestro durante los años de convivencia con el autor del monumento a Alvear». Pero las relaciones de Vázquez Díaz con Bourdelle van más allá de las simples relaciones de maestro a discípulo. Las relaciones son de amistad también y, por eso, más fructíferas. Cuando recibe el encargo de pintar los frescos para el teatro de los Campos Elíseos, el escultor pide a su joven amigo que le ayude, y esto le sirve para aprender la técnica que más tarde habría

de utilizar para hacer los frescos de La Rábida; pero es a través de un contacto continuo, de conversaciones no sólo sobre el oficio, no sólo siquiera sobre el arte; sino inclusive sobre el ser y el estar del artista en el mundo, como se produce la auténtica influencia, de índole espiritual, que Vázquez Díaz recordó siempre con agradecimiento. Y puede hablarse también de afinidades electivas, porque, si hemos de ser exactos, en obras de Vázquez Díaz anteriores a la época en que frecuentó el trato del gran maestro de la estatuaria francesa postrodiniana ya encontramos los rasgos de lo que podríamos llamar una pintura escultórica, una pintura que, como diría el propio Bourdelle ante uno de los primeros retratos hechos por su discípulo, parecía hecha con un hacha. Cuando se habla de integración de las artes, se suele aludir a la incorporación de la escultura y la pintura a la arquitectura, por ejemplo, o a la fusión en una pieza de un texto literario y una partitura musical. Pero hay otro tipo de integración de artes más sutil, que se produce cuando las características propias de un arte, las constitutivas de valores, es decir, de su esencia, pasan a formar parte de otro, a través de lo que podríamos considerar un cambio de dimensión: lo musical o lo plástico formando parte de un poema, lo literario o lo arquitectónico impreso en un cuadro, etc. Pues bien, es en este sentido en el que se puede decir que, en la pintura más personal de Vázquez Díaz, hay un elemento escultórico que casi exige la contemplación en tres dimensiones de lo que, más que pintado, parece modelado o esculpido. Es en este sentido en el que hay que explicar, nos parece, la presencia de un escultor en

la etapa más decisiva de la formación de don Daniel.

Pero la carrera de un artista no se desarrolla únicamente a través del estudio, la reflexión, la contemplación de las obras maestras y el aprendizaje; tiene también una parte importante que es la de la proyección social, especialmente por lo que ella pueda tener de estímulo. Por eso es importante el papel representado por Gómez Carrillo en la vida de Vázquez Díaz. En su casa conoció, además de a otros que, si hoy suenan menos, entonces eran personalidades de primera fila, a Rubén Darío, Amado Nervo, Manuel Machado, Leopoldo Lugones, Enrique Larreta, Victoriano García Martí, Bonafoux, Colette, Francis de Miomandre, Berstein, Rubinstein, Sacha Guitry, Maurice Maeterlinck, Edgar Degas y un largo etcétera. Con Rubén Darío inicia inclusive una intensa colaboración, que habría de llevarle a convertirse en el dibujante titular de la revista «Mundial». Es por entonces cuando el pintor inicia su famosa serie de retratos que tituló *Hombres de mi tiempo*, que testifican que Vázquez Díaz formó parte de la plana mayor del arte europeo —y, al decir arte, no nos referimos sólo a la pintura y la escultura—, que a la sazón bullía en la efervescencia de los ismos, las escuelas, los movimientos más o menos experimentales. «Yo no pertenezco a ninguno de estos grupos —dijo don Daniel a Francisco Garfias— y contemplo la sucesión de modas sin inmutarme, recogiendo para mi arte lo que de verdad me emocionaba de todo aquello y lo que más se ajustaba a mi manera intuitiva. Y es que a mí, más que los grupos, me interesaban las individualidades: Cézanne, Bourdelle...»

Corre el año 1913. Vázquez Díaz —él no puede saberlo, claro— está a la mitad de su estancia parisina. En esta circunstancia, su exposición en la Ville des Arts, en la que figuran cuadros pintados en Sevilla, en Madrid, en Toledo, en Fuenterrabía y en París, es decir, en todos los lugares que han constituido etapas de su periplo existencial menos Copenhague («Yo no he nacido para esto. Cada artista tiene una misión; la de los pintores escandinavos es la nieve», había dicho el pintor ante el paisaje nórdico); su exposición en la Ville des Arts, íbamos a decir, constituye como un balance, un alto en el camino para echar cuentas y planear el futuro. Los comentaristas de aquella magna muestra —cincuenta obras— señalaban una característica que es, a nuestro juicio, uno de los pilares en que se asienta la categoría de su obra: su españolismo irrenunciable, sin mezcla de tipismos falsos ni superficialidades costumbristas. Los críticos franceses señalan su gusto intenso por la realidad y su temperamento de colorista sin igual; por lo que respecta a los españoles, con más elementos de juicio para establecer las justas comparaciones, dan fe de su elegancia al no recurrir, para dejar constancia de su estirpe, a facilones recursos de guardarropía. «En cuanto a Vázquez Díaz —escribe, por ejemplo, Félix de Amador—, es un español, un sevillano de la buena cepa. Su pintura es de una luminosidad sonora y alegre, como el repiqueteo frenético de las castañuelas... ¡Cuán lejos está Vázquez Díaz de las brumas soporíferas de este París de leyendas! Es que Vázquez Díaz trae a Sévilla en el corazón, y Sevilla es un talismán y un tesoro.» Por su parte, Gómez Carrillo

escribe en el mismo sentido: «Es uno de los que más talento tienen hoy tras los montes. Sus cuadros de toros y toreros nos alejan de la eterna escena de pandereta con sus mantillas blancas y sus trajes de luces, con su alegría ficticia y su falsa risa. Porque este pintor no es un superficial, como lo son casi todos los aficionados a la pintura taurina... Es un realista, a la manera de los maestros del Renacimiento... ¡Qué bella lección la que da ese joven pintor a nuestros fabricantes de españolerías parisiñas!»

El regreso de un «pintor moderno»

En una ocasión, viviendo todavía en París, dijo Vázquez Díaz al periodista Ramírez Angel: «Dos afanes me impulsan a trabajar contento y animoso: el ser sincero, honradísimo, y el continuar haciendo mis visitas anuales a España, para pintar la obra última, personal, que siento, y exhibirla en París.» Efectivamente, cada año, al menos durante el verano, Vázquez Díaz bajaba a Fuenterrabía o Irún, cuando no llegaba hasta Madrid o Andalucía. Aunque expone en París y en Londres y sus lienzos, adquiridos, salen hacia Nueva York, Boston y algunas capitales hispanoamericanas, no deja de concurrir a la Exposición Nacional de Bellas Artes. Es evidente que en ningún momento olvidó su condición de español y que necesitó, tanto como el reconocimiento internacional, el reconocimiento de su patria. Ahora bien, ¿justifica esto su regreso?

Para dar idea de la estimación que había llegado a merecer el pintor de Nerva, baste citar dos textos de Paul Brulat, pertenecientes a artículos publicados en 1911 y 1912: «Este pintor —dice el primero— no sale de una escuela; ha surgido grande, solo, libremente; desnudo de dogmas y sugerencias, no escuchando más que su instinto, no obedeciendo más que su temperamento y encontrando su originalidad en su profunda sinceridad. En su taller, ninguna clase de influencia. No es un discípulo impresionado y que imita o copia; es un maestro que se afirma con una naturaleza primigenia y en el que los mismos defectos llevan la impronta de una personalidad intrépida y poderosa.» Y el segundo: «Un talento tal no necesita explicación; es evidente, salta a los ojos con toda su franqueza, su audacia, su independencia, su clara y vigorosa simplicidad, su abundante y soberbia espontaneidad; yo diría que casi con brutalidad, que indica un temperamento lleno de fuertes realidades y que busca la belleza en la verdad.»

Nadie que esté un poco familiarizado con el ambiente pictórico de los últimos cincuenta años puede poner en duda que el reconocimiento actual —digo actual— de la obra de Vázquez Díaz en el mundo sería muy distinto si hubiera permanecido en Francia. Yo no me atrevería a decir que idéntico al de Juan Gris, pero sí que muy parecido al de María Blanchard. Pero Vázquez Díaz no figura ni siquiera en el *Nouveau Dictionnaire de la Peinture Moderne* de Fernand Hazan, en el que la santanderina sí figura, entre la apenas media docena de españoles a los que se presta atención en la citada obra, poblada de franceses de segunda fila. Pero así han marchado las

cosas, y sobre todo desde que el consumismo, la publicidad, los *mass-media*, la economía de mercados, todas las secuelas, en fin, del materialismo exacerbado de la sociedad neocapitalista hicieran presa en el arte, las injusticias han estado a la orden del día.

En un artículo sobre los frescos de La Rábida, publicado en 1935, E. Estévez Ortega se refiere a «los días tristes de la guerra, cuando las circunstancias obligaron a Vázquez Díaz a abandonar París y a refugiarse en España». Pero el caso es que Vázquez Díaz pasa toda la guerra en Francia, que regresa en 1918 y que, dos meses después de su regreso, finaliza el conflicto. ¿Por qué no volvió a París? Es para extrañarse, ciertamente, porque, primero, en París le iban las cosas muy favorablemente; segundo, en España no es bien acogido, y tercero, según Francisco Garfias, en sus primeros tiempos, y quizá por lo dicho con anterioridad, sufrió una aguda crisis de desaliento. No hemos encontrado respuesta para este enigma en ninguno de los numerosos trabajos que se han escrito sobre la vida del maestro. Cierto que lo que perdió Vázquez Díaz en reconocimiento internacional, o quizá más, lo ganasen muchos jóvenes pintores españoles, discípulos suyos o no, con su presencia, su magisterio y su ejemplo; pero esta es cuestión aparte, porque yo me niego a creer que en las motivaciones del regreso se diera ese ingrediente casi misional que parece querer verle Angel Benito. «Desde un ángulo puramente humano — escribe este biógrafo —, que es el que ahora nos ocupa, este Vázquez Díaz ya maduro — libre, instintivo, sincero y temperamental — acomete una empresa

que sin duda fue intrépida —por usar un calificativo que también le aplica Brulat—: la empresa de plantar sus redes en Madrid, apenas conocido y tratando de imponer un arte formalmente nuevo,—que él mismo no había acabado de digerir. Tal empeño, que como veremos llena cumplidamente un fecundo período de su vida, no hubiera llegado a su meta sin otra característica del Vázquez Díaz de la madurez: un desarrollo progresivo de su sensibilidad humana y estética, enriquecida en los años parisinos.» No, las causas tuvieron que ser otras, y yo no digo que por fuerza psicológica o existencialmente complicadas. Si por un clavo se pierde una batalla, por algo menos consistente aún puede cambiarse el rumbo de una vida. El de la de Vázquez Díaz cambió en bastantes grados con su regreso a Madrid y, con él —y esta es una de las razones de la importancia de este hombre, de este artista, que hemos querido resaltar en la introducción—, con él, digo —y con Solana, y con Pancho Cossío y con Mateos; pero de Vázquez Díaz hay que resaltar, además de su ejemplo, su magisterio directo—, el rumbo de la pintura española contemporánea. Vázquez Díaz vivió en París una de las etapas más fecundas, más plenas, más interesantes del arte de todos los tiempos; y la vivió no sólo como espectador, sino, en buena medida, también como protagonista. Cierto que no fundó ningún ismo —¿ha pagado, quizá, también tributo por ello?—, pero estuvo en la vanguardia y, sin extremismos desintegradores, que no se compaginaban con su amor por la realidad, hizo lo que se ha llamado durante mucho tiempo pintura moderna.

Si algo caracteriza esa «pintura moderna» es su

claro propósito transfigurador de la realidad en arte; su intención de crear un segundo mundo, inspirado en el primero, pero distinto. La «pintura moderna» no quiere imitar los brillos de los cacharros, ni las perspectivas de los caminos, ni la sombra de los árboles, ni las transparencias de las gasas o los cristales, ni la vaporosidad de las nubes; no quiere repetir la triple dimensión de las cosas. La pintura moderna sabe que actúa en dos dimensiones y sobre ellas, y con elementos plásticos puros, sin disfraces, crea los valores estéticos que, en definitiva, dan el ser a las obras de arte. Con total independencia de la anécdota o del tema —que, sin embargo, necesitaba como punto de partida—, los cuadros de Vázquez Díaz son mensurables estéticamente por su combinación armónica de colores, planos, líneas, volúmenes y texturas. Pero combinación armónica respecto a unas leyes combinatorias y de la armonía creadas por el propio pintor para cada obra o, si se quiere, para todo su mundo pictórico del que cada cuadro representa un fragmento. ¿Podemos hablar seriamente, ante cualquiera de sus cuadros, de paisaje de Fuenterrabía o de cualquier otro sitio? No por cierto. La contemplación de Fuenterrabía fue un componente del mundo interior del artista como pudieron serlo sus lecturas, sus reflexiones, su estudio de los maestros y el amor de su esposa. Todo ello, y muchas cosas más, algunas inclusive subconscientes —entre ellas, sin la menor duda, sus sueños, sus anhelos—, todo ello compuso su visión del mundo, del mundo que era y del mundo como él hubiese querido que fuese; y esa visión del mundo que él, como pintor nato, se veía impulsado a expresar en

formas coloreadas, compuestas con un cierto orden dentro de los límites del lienzo, tenían que manifestarse de aquella manera y no de otra. Leyendo el completísimo informe que sobre el particular hace Angel Benito, resulta increíble que un buen número de críticos de los años veinte —y quizá, la mayoría de ellos, de buena fe— dijese que Vázquez Díaz pintaba como pintaba —esos colores tan de fuera de lo cotidiano, esas geometrificaciones de los rostros, en los cuerpos, en las cosas— para llamar la atención.

No se arredra el pintor ante tanta incompreensión, que, según él contó muchas veces y han repetido sus biógrafos, llegó hasta la burla. El trabaja, pinta y celebra numerosas exposiciones en Madrid, en Bilbao, en Barcelona y algunas ciudades extranjeras. Y concurre puntualmente a las Nacionales de Bellas Artes, en las que, poco a poco, va consiguiendo imponerse. Pero ha de ser muchas veces postergado a la mediocridad triunfante antes de obtener segunda medalla en 1925 y primera en 1934. La de Honor no le llega hasta 1953. Podría decirse que las etapas del reconocimiento de Vázquez Díaz como maestro indiscutible son también las etapas de la conquista del gusto español por parte del arte de la época. Digamos, para hacerlo notar más claramente, que en 1925 tiene lugar la famosa «Exposición de Artistas Ibéricos», a la que concurrieron Solana, Salvador Dalí, Torres García, Barradas, Bores, Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, Angel Ferrant, Caneja, Caballero... y Vázquez Díaz. En 1953, el no menos famoso curso sobre «El arte abstracto y sus problemas», celebrado en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander.

Los frescos de La Rábida

Ya hablamos con anterioridad de que Vázquez Díaz consideraba la ría de Huelva como uno de sus «dos paisajes». A la vista de sus propias palabras, hemos de pensar que no se trató sólo de un paisaje físico, sino también de un paisaje espiritual. Junto a la ría de Huelva se levanta el monasterio de La Rábida, que no es ninguna maravilla arquitectónica, pero que resplandece con la cal de sus muros al toque de una luz diáfana y casi milagrosa. Si no importante por su arte, lo es por su historia, y es ésta la que atrae al pintor, a quien sobrecoge la gesta que allí comenzara a tomar cuerpo, «la locura de descubrir un mundo».

En 1927 tiene el encargo de pintar dos retratos del rey Alfonso XIII, uno para el Ayuntamiento de Nerva, su pueblo natal, y otro para el de Fuenterrabía, su pueblo de adopción. El rey posa algunos ratos y, quizá por esta relación con el pintor, se siente obligado a visitar la exposición que celebra en el Palacio de Bibliotecas y Museos, en la que figuran expuestos algunos dibujos pertenecientes a la serie de lo que aquél desea se convierta en el «Poema del Descubrimiento». Un poema plástico, que relate las etapas principales de la hazaña, y cuyo soporte no puede ser otro que las propias paredes del monasterio rabideño. Logró Vázquez Díaz interesar al monarca, quien le invita a que acuda a Palacio para hablar del asunto. El ministro de Instrucción Pública presenta el proyecto al Consejo, junto con algunos bocetos y el presupuesto. Pero ha de contarse con el visto bueno

de las Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia, y ambas se oponen. Habrá de acceder al poder el general Primo de Rivera para que sean vencidas las dificultades y la obra se emprenda.

Mucho se ha escrito sobre los murales de La Rábida, que, aunque no signifiquen el do de pecho artístico de su autor, representan sin duda su mayor empeño. A mi juicio, son importantes en el contexto de la obra de Vázquez Díaz y en el de la pintura española contemporánea por tres razones. Primera: la magnitud del empeño que representa; si nos enfrentamos no sólo con los cinco paramentos, sino también con la cantidad de estudios, proyectos, bocetos que el pintor llevó a cabo para darles cima, hemos de convenir en que se trata de algo verdaderamente excepcional en una época tan dada a las improvisaciones y las ligerezas. Segunda: con los frescos de La Rábida se inician, como señaló Gaya Nuño, nuevos rumbos para la pintura mural española. Tercero, y principal desde el punto de vista de este estudio, en esta obra lejanamente soñada, profundamente madurada, se produce el maridaje de clasicismo y modernidad que ha de caracterizar la obra de madurez del autor y que ha de asentarse definitivamente en la Historia de la pintura. Sin negarse a su tiempo, sin hacer dejación de ese constructivismo, ese geometrismo tan novecentista, que le había procurado no pocas incomprendiones, Vázquez Díaz logra en los frescos de La Rábida una obra intemporal que ha de satisfacer tanto al entendido como al profano. Como *poema* concibió desde el primer momento el artista su secuencia de escenas, no como ilustración de historia. De ahí que lo artís-

tico prive en tan gran medida sobre lo documental o lo anecdótico. No faltan en las composiciones ninguno de los elementos *reales* que estuvieron o pudieron estar en el momento en que se produjeron las escenas aludidas; pero la organización de las masas y los volúmenes, los ritmos lineales hablan del espíritu de la historia más, mucho más, que los personajes y los objetos que constituyen su circunstancia. Vázquez Díaz no reniega de la realidad ni de la historia; pero ¿quién llamaría a esta pintura realista ni, mucho menos, pintura de historia? Tampoco literaria, ciertamente, pese a la presencia de lo poemático, que es indudable, pero que patentiza, no el préstamo de un arte del tiempo a un arte del espacio, sino la esencia misma de lo estético.

Un maestro consagrado

Los frescos de La Rábida quedan conclusos en 1930, fecha en torno a la cual se produce una serie de acontecimientos que significan su consagración oficial y social. Ya hemos mencionado la primera medalla que obtuvo en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934; señalemos ahora que, un año antes, había obtenido la cátedra de Pintura y Composición Decorativa de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, lo que, por cierto, no llegó sin el fracaso previo en su aspiración a la de Ropaje. Pero ello tuvo el contrapunto positivo de una gran polémica, que trascendió a la prensa y que puso a su

favor al ministro de Instrucción Pública, que suspendió la oposición. La historia del percance, minuciosamente detallada por Angel Benito en su completísima biografía, deja ver la consideración que Vázquez Díaz merecía a la sazón, tanto entre los artistas que se acercaban a la consagración, o estaban ya en ella, como por parte de los entonces estudiantes de la escuela, que llegarían a alcanzarla. Entre quienes se pusieron a favor de Vázquez Díaz —rechazado en el tercer ejercicio: un dibujo a lápiz de la Victoria de Samotracia que, en señal de desagravio, fue adquirido por el Museo de Arte Moderno—; entre quienes se pusieron a su favor, íbamos a decir, y publicaron cartas de protesta en los periódicos, estaban Rafael Zabaleta, Pedro Bueno, José Clará, Juan Cristóbal, José Aguiar, Pérez Comendador, Juan de la Encina, Victorio Macho, Solana, los hermanos Zubiaurre, Winthuysen, Capuz, José Planes y Eugenio Hermoso.

Son numerosas y fecundas las actividades de Vázquez Díaz durante este período y hasta 1936. Aparte de la cátedra, regenta un estudio-escuela al que acuden numerosos discípulos; participa en iniciativas teatrales, haciendo los bocetos de los decorados; colabora en periódicos como dibujante y, sobre todo, celebra numerosas exposiciones, tanto en España como en el extranjero.

Los años de la guerra los pasa en Madrid. Pinta poco, pero intenta, mediante la reflexión, madurar su estilo. Se trata de algo así como de un crecimiento interior que ha de dar su fruto en la obra que realiza más tarde. Tiene un ofrecimiento del Gobierno de la República para trasladarse a Valencia, donde

se ha fundado una Casa de la Cultura, pero él prefiere quedarse en su domicilio, como él mismo afirmó, custodiando su obra. De la consideración que había llegado a merecer es buena prueba el hecho de que en ningún momento llegara a ser molestado por los republicanos ni por los vencedores.

Terminada la guerra española, comienza la mundial. Ello prolonga el aislamiento de nuestra cultura, agravado por el exilio de tantos artistas e intelectuales que, en los años anteriores al conflicto, habían iniciado el despegue de nuestro arte por las sendas de la modernidad. Da la impresión de que hay que reemprender la tarea, partiendo casi de cero, y es en este punto en el que la presencia de Vázquez Díaz posee una importancia capital. Hay que reactivar la vida cultural del país y Vázquez Díaz contribuye a ello poderosamente, mediante la celebración de exposiciones personales, la organización de exposiciones para otros artistas, la fundación de revistas culturales, como «Santo y Seña», la preparación de discípulos, algunos de los cuales se sitúan pronto en primera línea de nuestra pintura. «De 1940 a 1952 —escribe Angel Benito—, la pintura de Vázquez Díaz, y con ella el eco de su magisterio general, se extiende masivamente por todo el país, y se exporta fuera, como debida a uno de los grandes nombres de la pintura española de siempre. Este nuevo período de su vida se cierra con ocasión del homenaje a sus sesenta años —1953—, uno antes de recibir la medalla de Honor de la Exposición Nacional de Bellas Artes, instante en el que comienza el último capítulo de su producción.» Para completar la lista

de honores a que se refiere esta cita, sólo nos quedaría añadir el Gran Premio a la Obra de un Pintor, que se le concede en la primera Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Madrid, en 1951, y su ingreso tardío —un año antes de su muerte— en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Por lo demás, su vida de estos años se funde de tal modo con su pintura que, salvo la muerte de su esposa, acaecida en 1959, apenas habría que reseñar otras cosas que sus numerosas exposiciones y el crecimiento de su producción. Y aludir a esa eterna juventud, ese carácter animoso que biógrafos y amigos han señalado como una de las características de la personalidad de don Daniel, junto con su independencia, su temple ingobernable y su pasión por la pintura, de la que necesita tanto como del aire. «¿Qué vicio tengo, me preguntan? —escribió en un artículo—. Y, bien pensado, tengo que contestar que mi mayor vicio es la pintura, y, sobre todo, el vicio de empezar cuadros. Por eso trabajo siempre en varias telas al mismo tiempo. Vicio que no he podido corregirme. Tengo también el de coleccionar cuadros y dibujos.»

En 1963, cuando ya el maestro ha traspasado la barrera de los ochenta años, escribía Antonio M. Campoy: «Hoy miembro de Academias, del Instituto de Francia, verídica "gloria nacional", don Daniel siente los mismos entusiasmos que sentía a principios de siglo. Pinta y hace proyectos como cualquiera de los muchachos que estimula; quiere figurar, demostrar, junto a los más jóvenes, que él sigue siendo más joven que ninguno. Y lo es.» Puede decirse que esta opinión es unánime. Por otra parte,

varias docenas de exposiciones, la mayoría de ellas monográficas, en España y fuera de España, entre 1954 y 1969, año de su muerte, constituyen, como dice Angel Benito, una demostración incuestionable de cómo en los últimos años el maestro estuvo presente en todas partes, alentado por el impulso de su juventud vital.

Ahora bien, esa vitalidad, ese carácter juvenil que unánimemente se le reconoce, ¿hubiera tenido que traducirse forzosamente en una evolución perceptible, en un cambio de estilo? Pienso que no forzosamente. Sin embargo, quizá se insistió más de la cuenta, al final de su vida, sobre que se había parado en el tiempo, convertido casi en discípulo de sí mismo, repitiendo una obra que ya estaba madura hacía veinte años. ¿Pretendían quienes así opinaban que el pintor hubiera pagado tributo a su longevidad dejando de pintar? Es una constante en la vida de los artistas que no mueren, como le ocurrió a Juan Gris, en plena madurez, la servidumbre del declive. En toda vida creadora —en toda vida en general, pero el fenómeno es particularmente perceptible en el caso de los artistas y los científicos— hay un momento culminante, después del cual sólo puede venir la fidelidad a sí mismo, el aprovechamiento, inclusive —¿y por qué no?—, de los propios logros, o el grotesco desconcierto de quien, a costa de lo que sea, pretende estar siempre en el candelero. El propio artista reconocía, en una entrevista que le hicieron en 1962, que la plenitud de un pintor está entre los cincuenta y los sesenta años. Sin duda pensaba en sí mismo, como también cuando añadía: «Pero puede prolongarse, según la naturaleza y las ilusio-

nes que se tengan.» Sin embargo, cinco años antes, en 1957, ya había confesado a otro periodista: «En la fecha en que me llamaban vanguardista, sí lo era. Ahora mi tiempo pasó, soy hombre de antes. El vanguardismo se ha convertido en clasicismo. Tienen razón los críticos.» Postura sincera y sensata en quien, con toda honestidad, confesó en otra ocasión: «Soy enormemente respetuoso para la pintura clásica, pero el sentimiento moderno de la pintura del mundo me preocupa en extremo. Soy un viejo en edad —tenía setenta años cuando así se expresaba—, pero mi corazón y mi inteligencia no se quedaron atrás. Siento y pienso al compás de mi tiempo, y el fuego del arte moderno me hace vivir apasionadamente. Lo que yo no puedo hacer ya quiero que lo hagan mis discípulos, transmitiéndoles ese fuego, esa pasión que a mí me ha hecho vibrar.» Repárese en la última frase. Ella sí que, más que un esnobista y desacompasado chaqueteo, traduce un espíritu juvenil, un modernismo de buena ley.

Para completar la semblanza que sólo a grandes rasgos ha podido quedar delineada en este breve esbozo biográfico, queremos transcribir un par de opiniones de personas que le conocieron bien, las cuales puede completar el lector interesado con la de Enrique Azcoaga, que ofrecemos en otro apartado de esta monografía. La primera es de don Enrique Lafuente Ferrari, quien escribía, con motivo de los ochenta años del pintor: «Vivió entre huracanes de efímeras tendencias, entre estéticas pasajeras. Cuando comenzó a pintar reinaban entre nosotros Sorolla y en Francia los impresionistas; después pasaron los modernistas, el cubismo, los expresionistas, y así

hasta el informal arte de los tachistas de hoy. No se ha enrolado en ningún bando, ni se ha comprometido con marchantes, ni ha halagado a los críticos, ni se ha puesto etiquetas. Sólo, como un bloque, ha resistido a todas las tentaciones sin esfuerzo.» Y más adelante, en el mismo artículo: «Lo más admirable de Vázquez Díaz, porque es lo más raro y lo más difícil en nuestro tiempo, es su independencia. Todas las fuerzas erosionantes de nuestra sociedad actual tratan de corroer la independencia del hombre; pocos resisten, porque en nuestros días la independencia se paga cara. Daniel pagó sin aspavientos... Su impavidez fue ejemplar. Haz lo que debes y sé quien eres, fue su norma de conducta.» En cuanto a la segunda opinión, es de Campoy y dice así: «Hay casi una disociación entre el hombre y el artista. Don Daniel, por una parte, es el ejemplo más consecuente que tenemos de una trayectoria fiel a sus orígenes. Su arte, en los últimos cincuenta años es el mismo, enriquecido, claro está, pero idéntico. Es un artista insobornable. Pero luego tenemos la paradoja de que don Daniel, para vender su maravillosa mercancía, recurre a todas las industrias del calé. ¿No es paradójico ver a don Daniel arrumacando al cliente, llegando hasta la trampa infantil para cambiar un cuadro estupendo por unos cuantos efímeros billetes de banco...? Don Daniel, según se dice, ha pintado quince o veinte retratos de Rubén Darío, de Unamuno, Baroja, Falla, Azorín, Juan Ramón, y siempre que vende una de esas prodigiosas efigiaciones, a instancia del gitano que lleva dentro, asegura vender "el" retrato de Rubén, "el" retrato de Juan Ramón, "el" retrato de Baroja, en singular, como si esa

réplica que acaba de salir de sus manos no tuviese bastante entidad para convertirse en singularísima y fabulosa mercancía.»

Tuvo sin duda Vázquez Díaz una poderosa y atractiva personalidad. Sin duda, también una firmeza de carácter que le permitió resistir ataques e incomprendimientos, si no impávido, al menos con entereza y buen humor. Por otro lado, de muchas anécdotas que cuentan sus biógrafos, y que no es posible trasladar aquí, se desprende no sólo que él supo defenderse, sino también organizar defensas a su favor. No caprichosamente Enrique Azcoaga, que le trató mucho, le comparó con un torero.

Tuvo biznietos en la familia y en el arte. Cultivó los afectos a todos los niveles. Pero su gran pasión fue sin duda la pintura. Rodeado de cuadros vivió los últimos años de su vida. Como siempre, pero quizá más aún desde que le faltara su esposa. Murió el 17 de marzo de 1969.



Adolescente. Madrid, 1920.

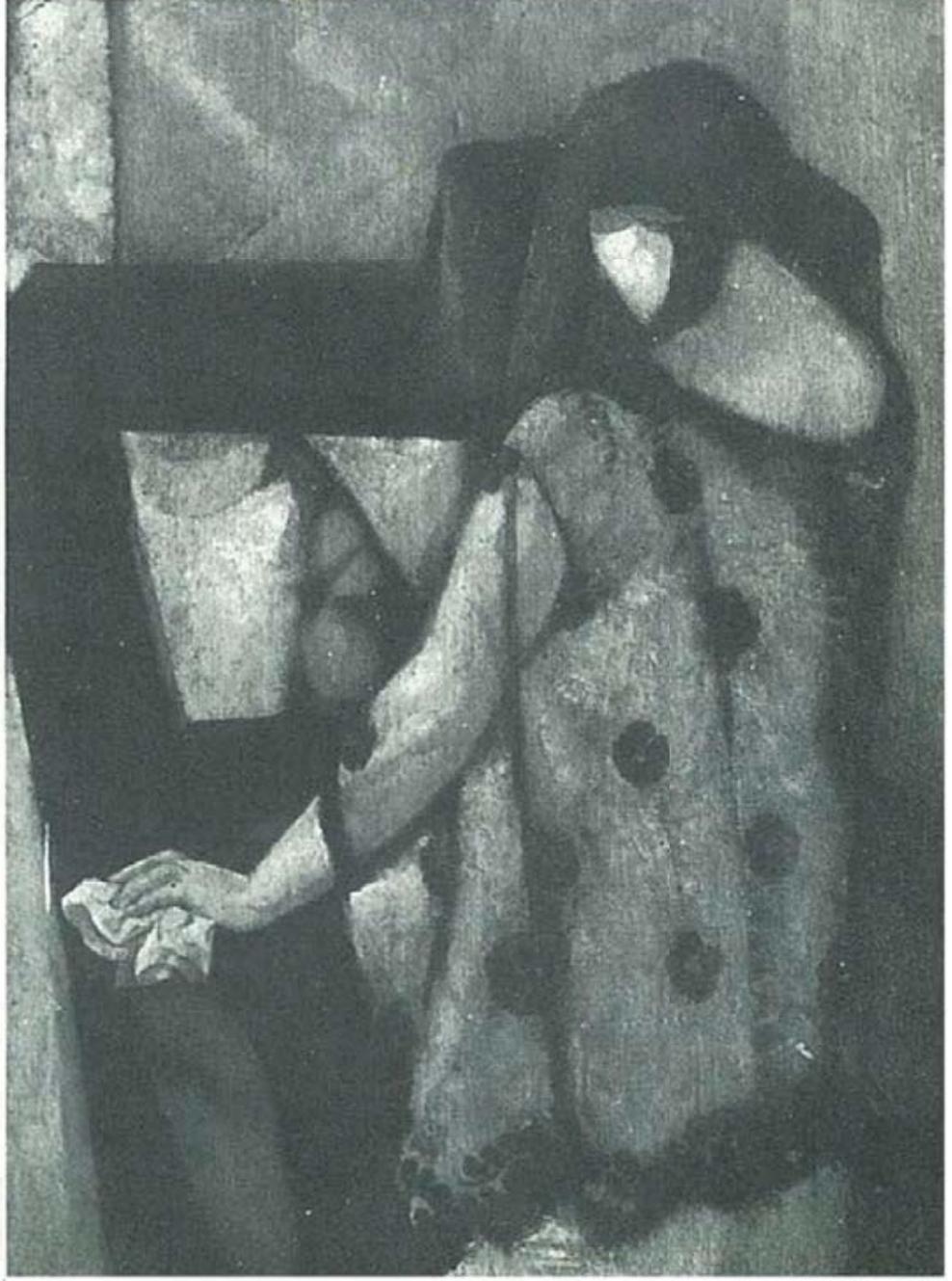
Joven danesa con pecera, 1919.





Rubén Darío. París, 1912.

Dama en gris. Madrid, 1923.

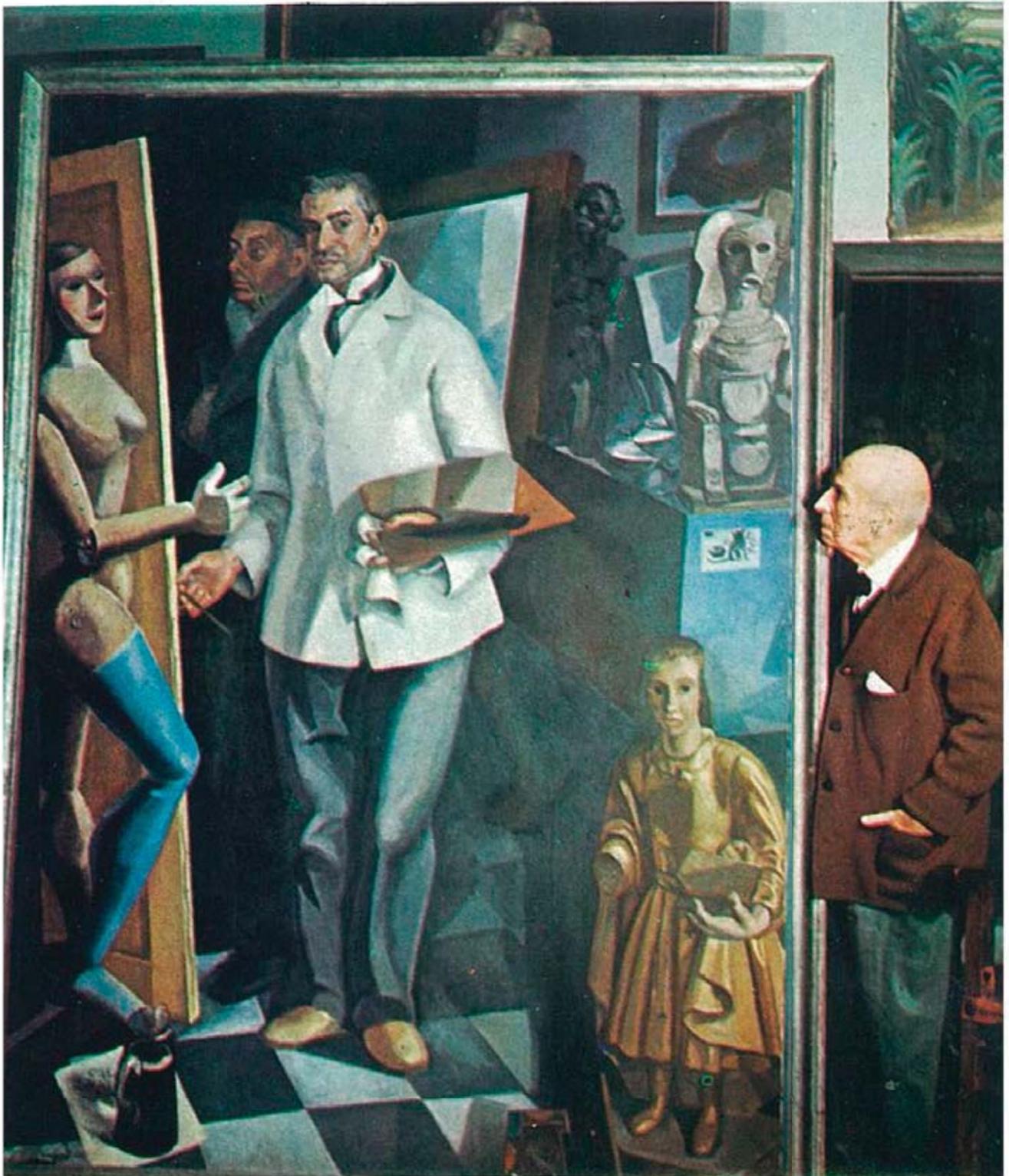


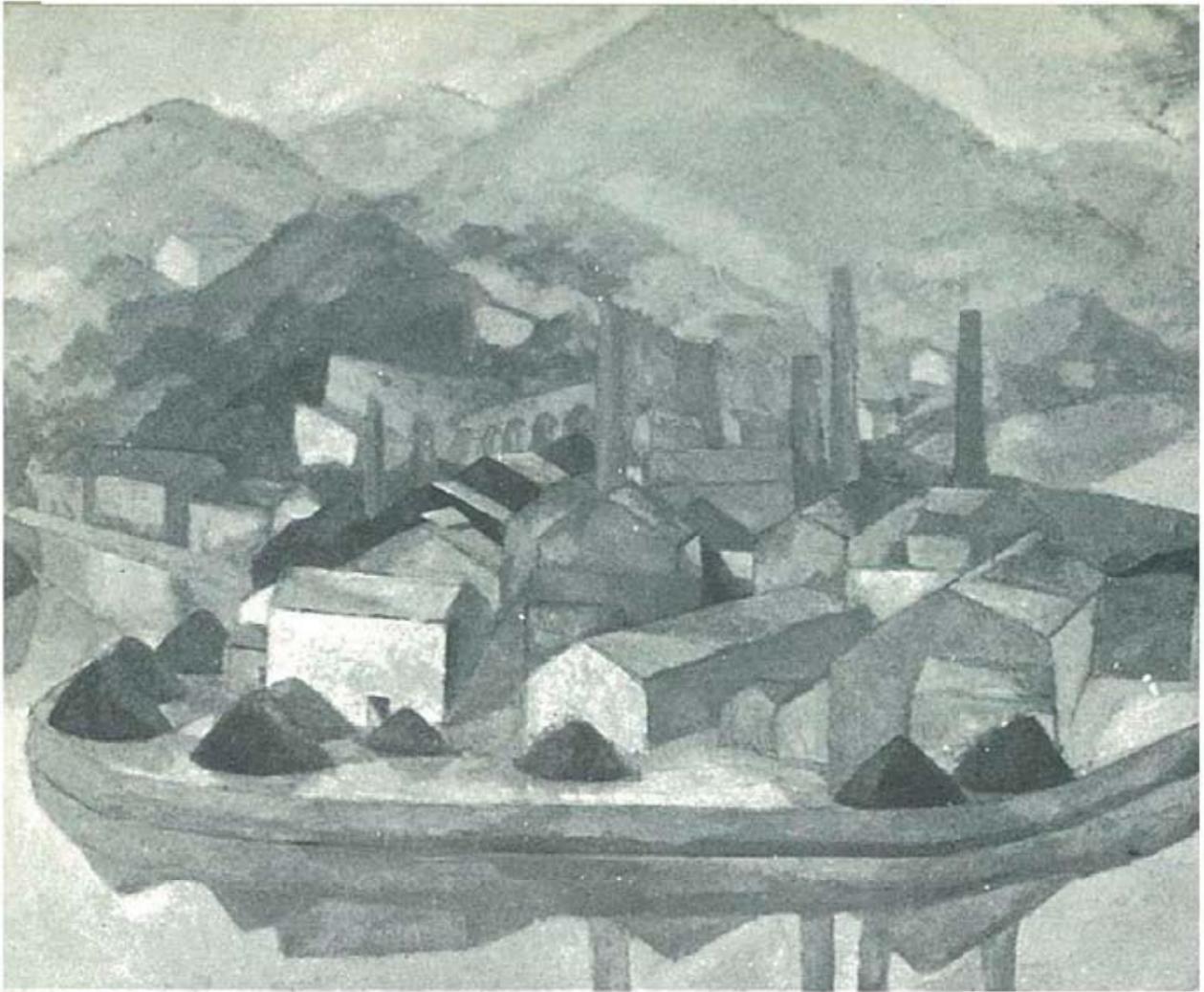
Retrato de polaco. Madrid, 1921.



Torero del 28, José Cantares. Madrid, 1928.

Retrato de los hermanos Solana. Madrid, 1930.





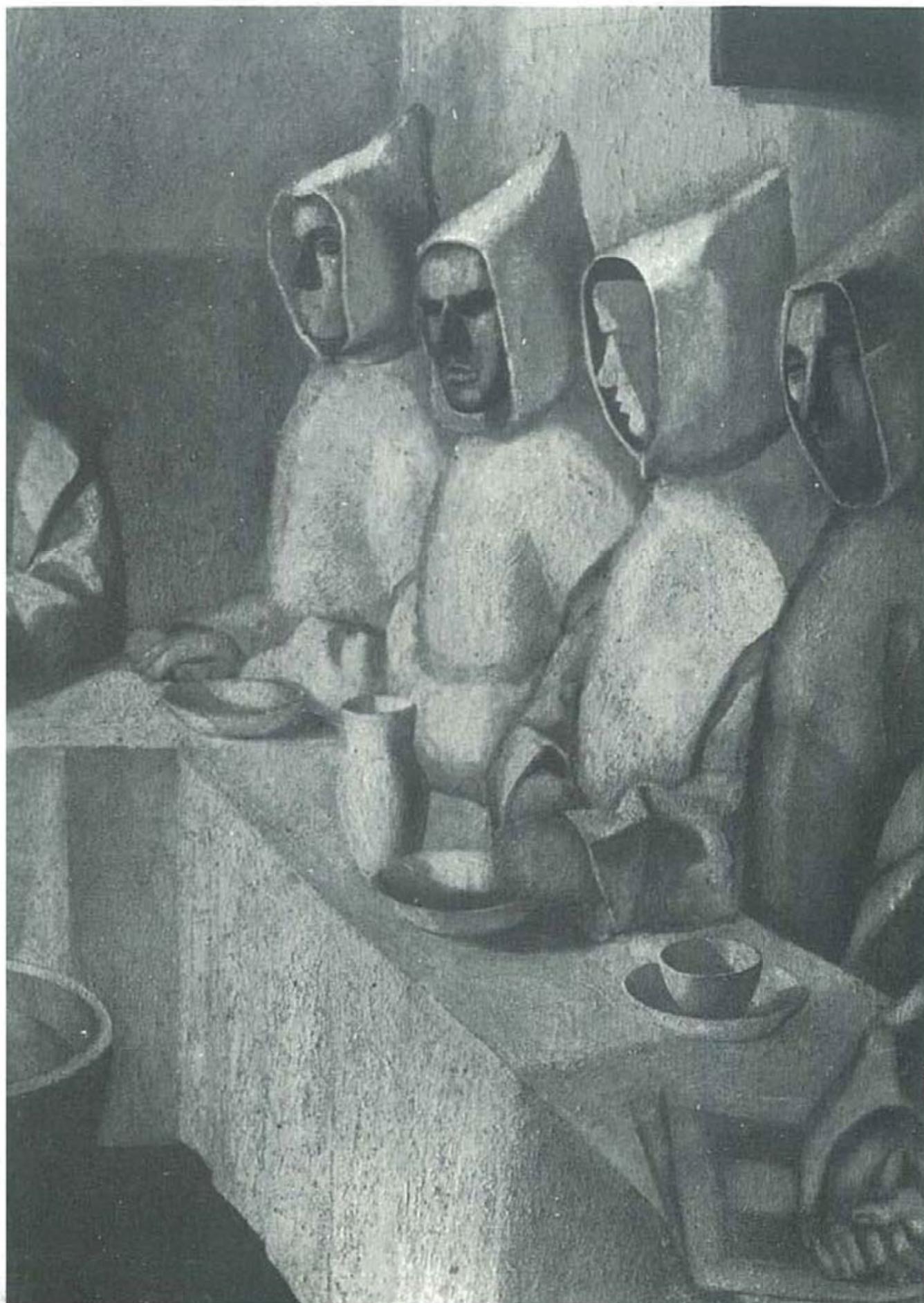
El pintor Juan Echevarría.
San Sebastián, 1928.



Ignacio Zuloaga.
Madrid, 1932.

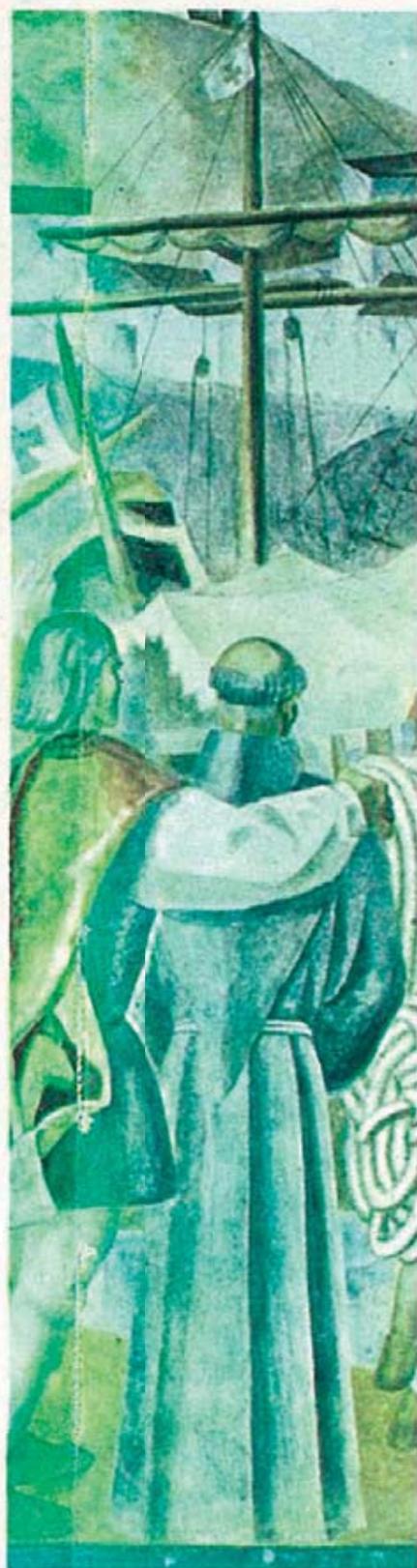
fábrica dormida, 1925.

El Refectorio. Madrid, 1931.



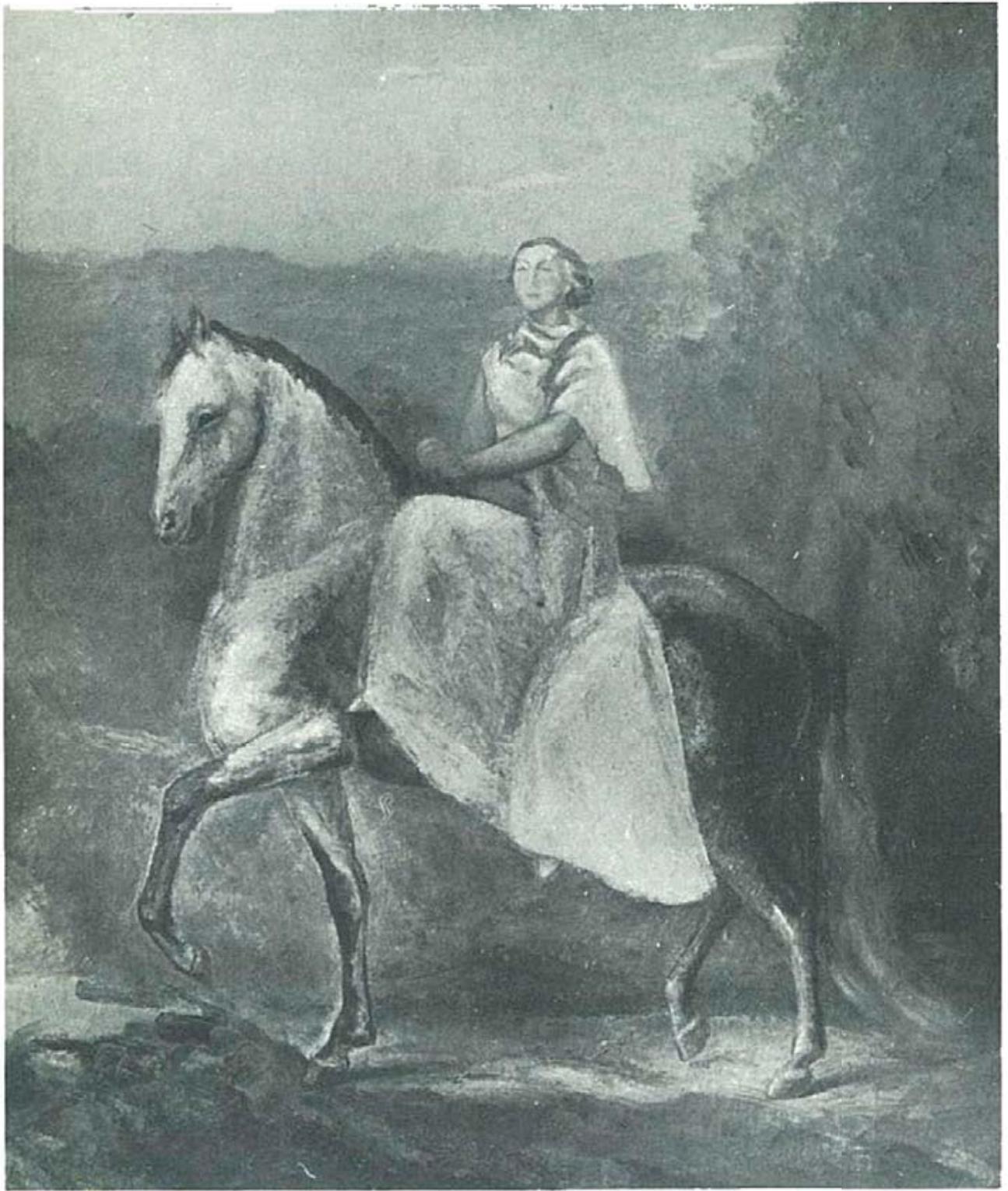


Detalle del panel
Las Conferencias
«Poema del Descubrimien
La Rábida, 1930.



Detalle del panel Las Naves.
«Poema del Descubrimiento».
La Rábida, 1930.





Eva en el caballo blanco. Madrid, 1937.

Las cuadrillas de Lagartijo, Frascuelo y Mazzantini.
Madrid, 1936-1938.



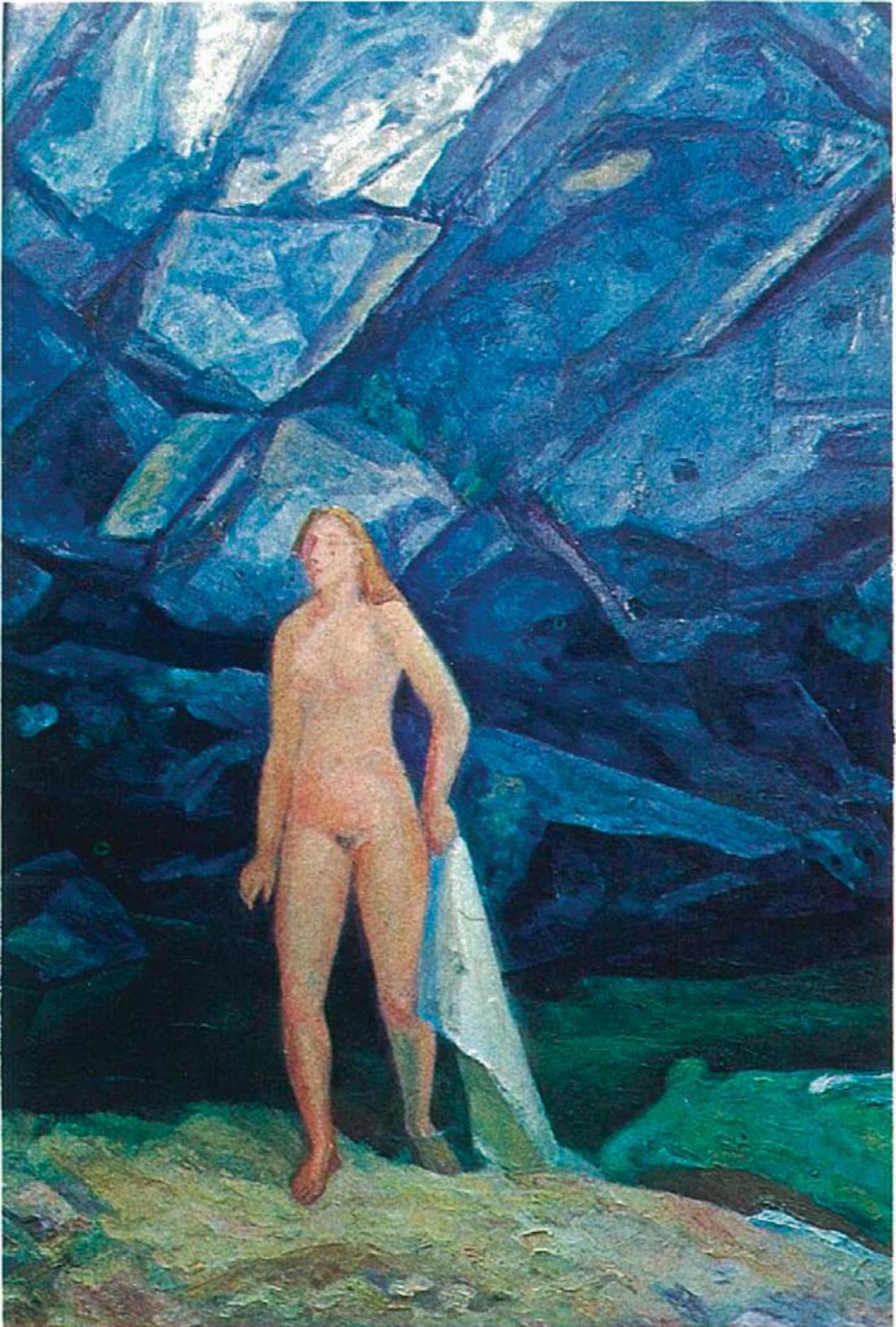


Mujer dormida.
Madrid, 1934.

El pájaro y el niño celeste.
Madrid, 1940.

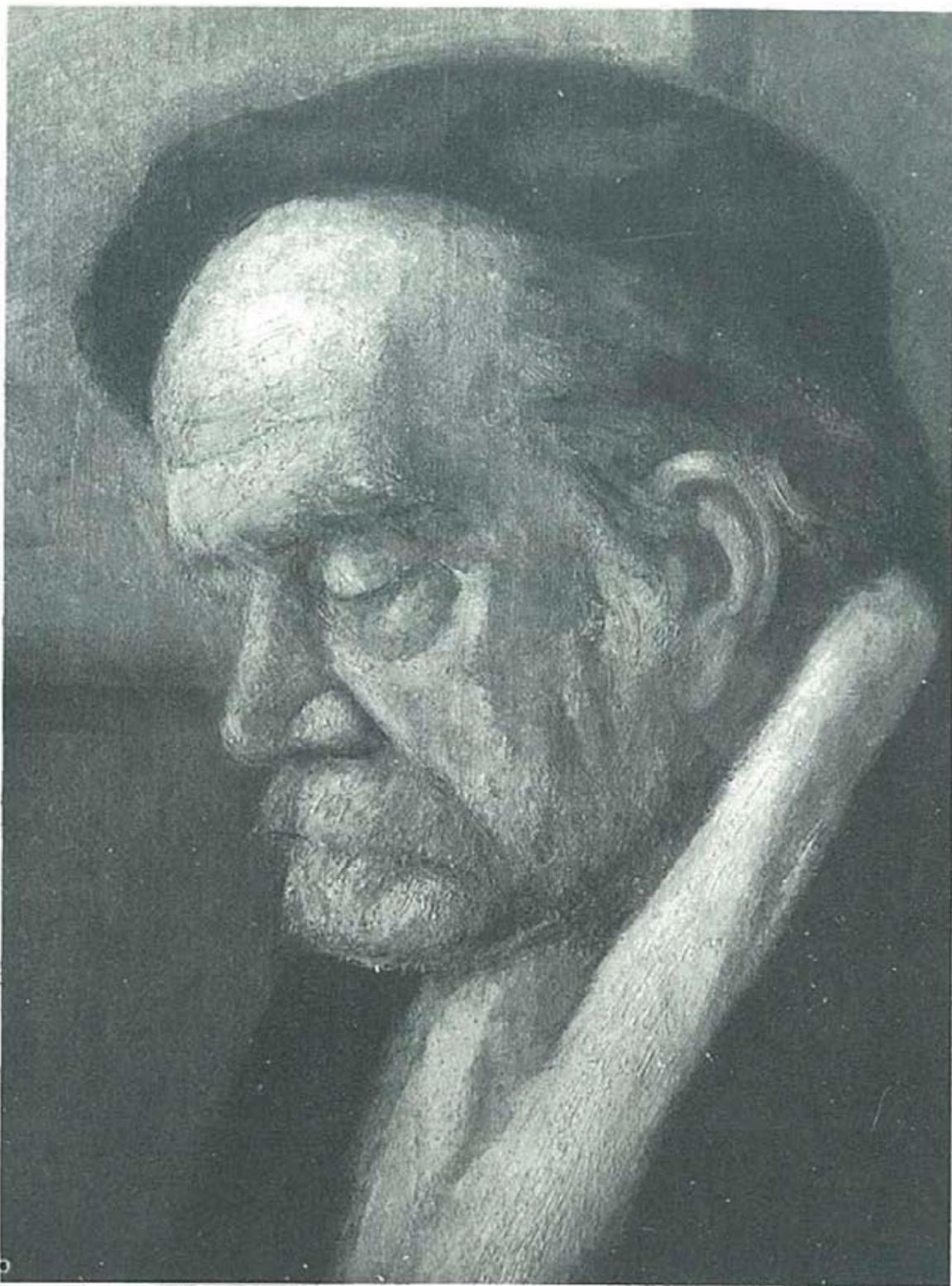


Desnudo en el acantilado, 1940.

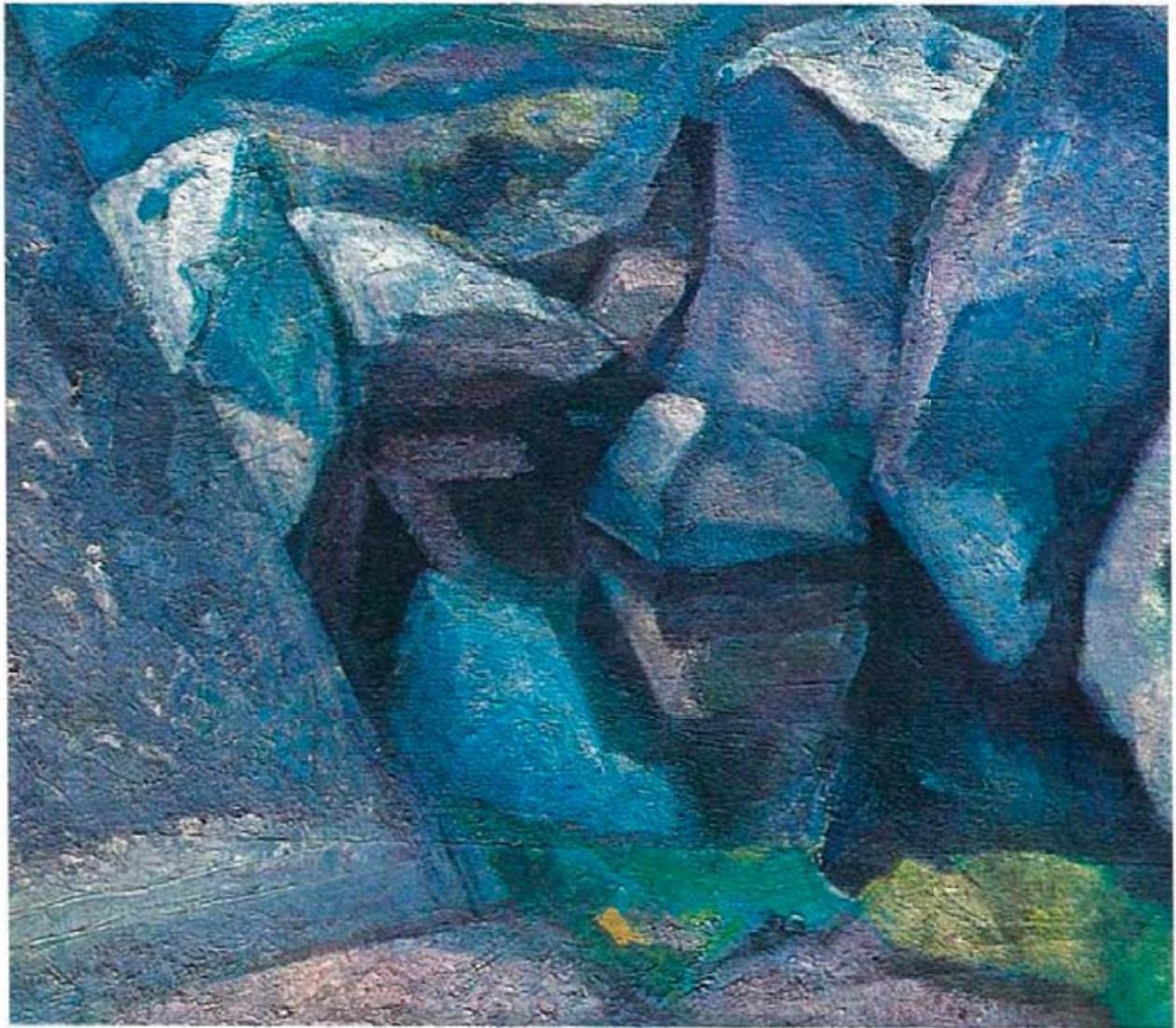


Torero de la capa roja. Madrid, 1954.





Pío Baroja. Madrid, 1956.



Charca de La Pedriza, 1945.

CARACTERIZACION DE LA OBRA DE VAZQUEZ DIAZ

A lo largo de las páginas anteriores, en que hemos recorrido la trayectoria del pintor, en más de una ocasión nos hemos detenido a considerar su obra. Ello no podía ser de otra manera, pues se trata de un pintor, como tantos de la edad contemporánea, cuya peripecia vital va unida indisolublemente a su quehacer como artistas. Puede que una relación de anécdotas, más o menos intercambiables, contribuyera a precisar un poco más el carácter de la persona; pero, en el fondo, lo verdaderamente importante seguirá siendo, aparte su vida familiar y los avatares históricos por los que pasó —que son los comunes a su generación—, sus exposiciones, sus iniciativas, su lucha por imponerse y hacer valer su pintura.

Dos caracteres se ofrecen a primera vista, a la contemplación de la obra de Vázquez Díaz, que merecen ser resaltados: en primer lugar, su manera de hacer inconfundible; segundo, la escasa variación, a través de los años, no sólo en la calidad, sino también en el estilo. Así como un cuadro de Vázquez Díaz resulta perfectamente identificable y,

por lo mismo, distinguible de cualquier otro pintado por uno de sus contemporáneos, un cuadro de Vázquez Díaz que no lleve fecha es difícil de señalar como perteneciente a una época determinada. No se dan etapas perceptibles en la evolución del maestro onubense. Se dan, sí, grupos de géneros, por los que, en una época u otra, mostró mayores preferencias, como pueden ser los retratos, los desnudos, los paisajes, las figuras, etc., y, dentro de cada grupo, unos subgrupos atendiendo a los temas: *Hombres de mi tiempo*, *Ventanas de La Rábida*, *Paisajes de Fuenterrabía*, *Toreros...* E igualmente cabe separar, a efectos didácticos, los dibujos de los óleos, de los frescos o de los aguafuertes. Por lo demás, lo que más interesa es analizar ese estilo personalísimo que apuntábamos, que a veces se ha discutido si es inscribible o no en el cubismo, y que otras se ha pretendido que caía en un cierto acartonamiento. De ambos problemas, que van unidos, vamos a ocuparnos.

A mi juicio, Vázquez Díaz no es un cubista, aunque tenga, con cierta ala del cubismo, el parentesco común de la descendencia cezanniana. Sin pretender nunca la plasmación de una perspectiva capaz de engañar al ojo, sin duda era un pintor de tres dimensiones, por contraposición a los que, como Matisse, hacen una pintura plana, una pintura rotundamente plasmada en dos dimensiones. Pero no sólo es la perspectiva, entendida al estilo clásico, lo que falta en la obra de Vázquez Díaz, sino también ese tratamiento de la atmósfera que en los impresionistas equivale a pintar el aire y las luces cambiantes de las horas y, en general, cualquier detallismo o trucaje

que pretenda dar a la obra apariencia de verdad ajena a la artística. Ciertamente, no pretendo decir que en los cuadros de Vázquez Díaz no exista un cierto perspectivismo, un tratamiento inclusive de la atmósfera y de la luz; existe, pero transfigurado, al igual que las formas, para lograr algo que, partiendo de la realidad, que el pintor nunca perdió de vista, se convierta en otra cosa, un segundo mundo, un mundo plástico. Por eso hemos apuntado páginas antes algo sobre que el tema elegido —paisaje de Fuenterrabía o de otra parte, torero, madre con su hijo, barca, casa o poeta vestido de cartujo— no era, en el fondo, sino el pretexto para plasmar sobre el lienzo una serie de colores, volúmenes, planos y líneas ensamblados con un cierto orden, con una cierta armonía o con un cierto contraste.

Vázquez Díaz tenía un concepto escultórico de la pintura. El veía el mundo, al igual que Cézanne, como un conjunto de formas de tres dimensiones. Era su visión, una visión innata, que Bourdelle tal vez pudo ayudarle a descubrir, pero en ningún caso inculcarle. Estas formas son las que llevaba al lienzo no sólo sin disimulo de su esquematización geométrica, sino intensificando sus perfiles para hacerlos más expresivos, más reveladores para el ojo embotado por la rutina de la contemplación común, que no es sino una manifestación de ese sentido común tan apreciado por el ignorante como desacreditado ante el teórico del conocimiento. Si presentar las cosas de este modo significa para alguien acartonamiento, es que mira las cosas desde el punto de vista de un realismo verista que está por principio reñido con el arte.

El artista, mediante su obra, tiende a conocer el mundo y a transfigurarlo. Una y otra actividad — conocimiento y transfiguración— la lleva a cabo a través de la materia propia de su arte —en el caso de la pintura, desde la realidad observada desde un cierto enfoque, hasta la pasta coloreada—, pero de una manera que no siga permaneciendo neutra, sino portadora de valores estéticos. Un artista es, por definición, un creador de valores plásticos. Y los valores plásticos no se producen ni desde la neutralidad de la materia, ni sobre la recreación de la realidad tal como ya existe, sino desde el uso insólito de aquélla y la conversión de ésta en una realidad otra. Pues bien, en el caso de Vázquez Díaz, el deseo de penetrar el mundo —si se quiere, aquella limitada parcela del mundo por la que él se sentía especialmente atraído y que su elección de temas nos dice claramente cuál es—; su deseo de penetrarlo, íbamos a decir, de conocerlo, le lleva a una particular forma de ordenación de sus elementos, de potenciación de alguno de ellos, que produce en el contemplador el rotundo efecto de estar enfrentándose con un universo de formas, de colores, de ritmos lineales y de compases cromáticos que, recordando en buena medida los del universo en que cotidianamente se mueve, escapa a la cotidianeidad. Un universo compuesto de elementos indisimuladamente plásticos —quiero decir: que no pretenden disimular la textura de las cosas que representan, sino la de un cuadro—; un universo, por otro lado, estético, por cuanto obedece a unas leyes, no externas ni generales, es decir, no normativas en el sentido en que podría serlo un recetario, sino particulares suyas por cuanto dictadas por su creador.

La importancia de la obra de Vázquez Díaz, que, a mi juicio, ha de crecer cuando nuestra época pueda ser estudiada con perspectiva histórica —importancia que, ciertamente, comparte con otros artistas a quienes tocó llevar a cabo una misión como la suya—; su importancia, decía, radica en haber sabido mantener el equilibrio entre la vanguardia y la tradición. Si queremos hacerlo, la pintura de Vázquez Díaz es perfectamente adaptable a las coordenadas del arte tradicional. ¿Cuál de sus temas, de sus enfoques de estos temas, de sus materiales, no es traducible por unos conceptos que pudieran traducir, con muy pocos matices, el estilo o la técnica de un pintor de uno, dos, tres y hasta cuatro siglos antes? Sin embargo, el análisis estilístico profundo de la obra de Vázquez Díaz revelará que por el conocimiento del artista, por su concepción del color, de la composición, del modelado, de la textura, han pasado el impresionismo, el postimpresionismo, el cubismo, el constructivismo; es decir, todas las tendencias apolíneas de las vanguardias que convulsionan el arte que, a fuerza de ser museal, había llegado a ser academicista. No las tendencias dionisiacas, como el impresionismo, el simbolismo, el surrealismo o el dadaísmo, porque, ciertamente, él, que se mantuvo ajeno a las modas, asimiló del arte de su tiempo lo que le iba a su temperamento. Nadie parte de cero, pero así como hay quien se desconcierta ante incitaciones múltiples y contradictorias, hay quien sabe, como Vázquez Díaz, aceptar sólo lo que contribuye positivamente al propio crecimiento. De esta manera logra, por una parte, hacerse su propio estilo; por otra, ese equilibrio que alcanza en su obra de madurez y que es,

como ya apuntábamos al hablar de los frescos de La Rábida, el que ha de asentarse definitivamente en la Historia de la pintura, por causa de esa intemporalidad que a la vez satisface las ansias de renovación y la necesidad de asentamiento de unos valores tradicionales, pero no inmovilistas.

OPINIONES DE VAZQUEZ DIAZ SOBRE LOS PINTORES, LA PINTURA Y SU PINTURA

El Greco

Los pinceles que tienen personalidad no se inspiran en nadie. Pero, si alguna inspiración se pudiera aceptar para mi labor, tendría que buscarse en El Greco, genial, extraordinario... Es el que más me llega por el camino del sentimiento, pues para mí la pintura es, por encima de todo espíritu... Repito que si mi pintura está influenciada por El Greco, lo es involuntariamente, en la gama fría, en cuanto al color, y, especialmente, por sus magistrales blancos.

Cézanne

Cézanne quiso devolver a la pintura su dimensión corpórea que se había perdido y anulado por completo en el carnaval impresionista, una pintura sumergida a golpe de hacha, como decía el maestro Bourdelle.

Cuadros preferidos

En primer lugar «El bautismo de Cristo» de El Greco, al que tanto he contemplado en el Prado y que por mucho que se contempla no se acaba de entender del todo. «La infanta Margarita», rosa y plata, de Velázquez, en una lección de elegancia y buen gusto indefinible. «Diálogo del Papa y San Bruno», de Zurbarán, que se puede admirar inagotablemente en el Museo de Sevilla. Y de Goya, el retrato de su esposa, doña Josefa Bayeu, en donde la pintura llega a su máxima exponencia...

El arte abstracto

De momento, no me interesa el arte abstracto. Creo que de cualquier cuadro figurativo moderno, o de cualquier pintura clásica, puede salir, fragmentándolo, un trozo abstracto. Pero esto no es suficiente; no tiene, para mí, contenido, emoción.

Sin embargo, debo decir que en arte es muy difícil precisar y pudiera ser que esto que digo ahora, convencido, sea mañana distinto para mí. No quiero ser ciego y quiero pensar que muchos muchachos que hoy pintan abstractos —no todos, claro— son sinceros y ponen su alma en ellos.

Cuando yo vine de París, mi pintura resultaba también difícil de comprender. «Ese cubista», decían, sin saber lo que decían. He sido siempre un pintor de mi tiempo y quiero, generosamente, com-

prender a los jóvenes que pintan con su alma cuadros abstractos, cuadros sin trucos de arpilleras, quemaduras, papeles pegados, etc.

La luz, la sombra y el dibujo

La luz y la sombra son relaciones de color. El *dibujo puro es una abstracción*. La forma y el contorno de los objetos se manifiestan por los contrastes y las oposiciones que resultan de sus coloraciones particulares. *A medida que se pinta, se dibuja*. La justeza del tono da, a la vez, la luz y el modelado del objeto. Cuanto más se armoniza el color, más va precisándose el dibujo.

El Greco, Goya y Zurbarán

El Greco... El Greco es sencillamente maravilloso. El primer maestro que de niño admiré fue, sin saber su autor, un cuadro del El Greco. En aquellos tiempos (yo tenía diez años), El Greco era el hazmerreír de los visitantes del Prado. Desde entonces han pasado muchos años y cada día le admiro más. Goya es un figura del arte mundial. Ese pintor de tan fina sensibilidad, de tanta pasión, forma parte también de esta trilogía que completa Zurbarán, pintor éste que no está considerado conforme a su maestría. Zurba-

rán merece más porque es uno de los mayores genios que ha habido. Esta es, pues, la trinidad que más estimo, a la que más cariño profeso.

El arte español del siglo XIX

Mis murales de La Rábida y mis cuadros de composición nada tienen que ver con la llamada «pintura histórica» del siglo XIX. Esto es evidente. Yo comienzo donde ellos terminan y entre los dos hay un movimiento que cambia el curso de las cosas: el Impresionismo.

Creo que el siglo XIX fue lamentable para la pintura española, pues se retrocedió en la forma, amanerándose con una falsa teatralidad de guardarropía y aspavientos. Sin embargo, de ese desván que forma la pintura vulgar del siglo XIX hay que salvar una obra importante y no del todo estudiada: la de Eduardo Rosales. También me interesó Domingo Marqués en contadas ocasiones.

El cubismo

No hice cubismo; se equivocaron los que así afirmaron. Existió siempre en mi obra una preocupación geométrica de arquitectonizar (sic.) la forma y el color. Recuerdo que a mi exposición del Museo de

Arte Moderno, de 1927, acudió don Alfonso XIII y me cumplimentó por el retrato aquel del doctor Marañón —bata blanca—, y por los primeros bocetos de los frescos para decorar los muros de La Rábida. Al llegar el rey a *La fábrica dormida*, que la crítica había tildado de cubista, dijo: «En todo caso, en este cuadro el poeta ha vencido al cubista, porque el cuadro está lleno de poesía.»

Los primitivos

Yo adoro los primitivos. ¿Porque ellos satisfacen plenamente mi ideal de belleza? No. Los adoro por la pureza de su arte, por el ansia natural de perfección que revelan, por la sinceridad que muestran, por el sentimiento que contienen. No obedecían a leyes ni a recetas, eran personalidades perfectamente marcadas...

La misma intención de pureza que poseían los primitivos encontramos ahora en los modernos. Hay apenas una diferencia: los primitivos ejecutaban sus obras a ciegas, tanteando, venciendo las dificultades que se les presentaban, con su buena voluntad; los modernos tienen tras de sí algunos siglos de experiencia, y lo que hacían los primitivos con su emoción solamente, lo hacen ahora los nuevos con la técnica, con la ciencia.

Velázquez y los grises

Mis grises son Velázquez; así puede verse ya en mis primeras obras de juventud; de niñez, deberíamos decir. ¿Mis grises? Por el placer de contemplar las armonías calmas; además, porque me acostumbré a crecer sin ver colores, porque mi pueblo estaba lleno de los tonos de la piedra gris, de la pizarra.

Nuno Gonçalves

Un día, en compañía de Almada Negreiros, fui a recorrer los museos. Admiré telas magníficas, vi arte, mas cuando llegué a la Sala de Nuno Gonçalves, ¡oh, amigo mío!, me sentí verdaderamente maravillado. Imposible legar una mayor herencia a una patria. Demoré los ojos en aquellas tablas. En ellas los deseé fijar para siempre. *Fue la mayor lección de mi vida.* Aprendí mucho, aprendí muchísimo, viendo los cuadros del Gran Vasco. Hay grandes artistas en el mundo, pero Nuno Gonçalves es el mayor de todos. ¡Es el artista máximo, es el más grande que he visto! Si no hubiera otras razones para volver a Portugal, de buen grado volvería una, cien, mil veces, sólo para admirar al gran maestro.

El retrato

Un buen retrato es forzoso que se parezca... Porque para ser un retrato ha de parecerse al retratado y al mismo tiempo estar bien pintado. Al no parecerse será una buena pintura nada más, pero no un buen retrato, que, en mi opinión, ha de ser como una biografía pintada. Inocencio X, el cardenal Niño de Guevara, Felipe IV, fray Palavicino: magníficas pinturas, retratos inmortales. Claro está que es muy difícil lograr estas dos exigencias.

.....

Para que un retrato sea bueno, la primera condición será que el retrato interese al pintor, porque, sin este aliciente —el principal—, no puede llegar eso que el público llama la inspiración, no siendo otra cosa que el afán de pintarlo. Cuántas veces vemos en la calle o en el travía una cabeza que nos hace decir: ¡Qué buen retrato tiene este hombre! O qué bello retrato el de aquella mujer que no conocemos y que nos impresiona su color, sus ojos, su estilo. Estas son las llamadas para un buen retrato. Y un mal retrato aquel de encargo que no nos interesa y que, irremediablemente, firmamos avergonzados. Estos son los retratos que no hay que hacer, aunque vengan precedidos de un cheque en blanco.

Las piedras

Siempre me gustaron las piedras, y, cuando niño, empecé una colección de minerales, piedras que me

traían de las minas de Riotinto un amigo del mismo pueblo que allí trabajaba, extrañado de mi afición, que él no comprendía. Piedras de cuarzo cobrizo, de color azul o verde, con manchas doradas. Luego, las piedras arrancadas en La Pedriza, ese monte de piedras enormes de formas casi humanas, piedras de bello color y materia que tanto me interesaban; piedras graníticas que yo pintaba en cuadros de una serie llamada «Piedra y agua».

Una de ellas, de forma y colores maravillosos, la llamé yo de las costelaciones. Hubiera querido traerla al jardín de mi casa de Madrid, desistiendo de este propósito por su enorme peso.

Dibujé y pinté numerosos estudios del acantilado junto a la charca de color verde y azul.

Siempre es la piedra y el agua gozo de aquellos días, y de siempre. Todavía, si encuentro en mis largos paseos por el campo una piedra curiosa, me detengo a mirarla, encantado de sus bellos colores y materia. Siento el deseo de cogerla para enriquecer mi colección de encuentros que me son queridos. Una vez encontré, entre tanta piedra, una de gran tamaño; parecía un bajorrelieve de algún artista moderno... El nombre de Bourdelle me acompañó toda la tarde entre el recuerdo y la admiración de siempre. ¿Por qué tanto cariño a la piedra si no soy escultor? Amo las bellas materias y pretendo hacer una obra de fuertes calidades plásticas que una parte de la crítica llamó dura. Yo diría: muy dura. Así me lo propuse.

Solana

Su vocabulario para describir su pintura era de grafismo tan exacto que siempre encontraba la palabra justa. Señalándome uno de los personajes del cuadro «La tertulia de la rebotica», decía: «Este es el que más sabe de geografía»... Gustaba y quería mucho a los animales. Cuantos perros veía en la calle, los acariciaba, y a los gatos gustaba de tenerlos en brazos. De ahí el dolor que puso en el «Patio de caballos de la plaza de toros». El dolor humano fue siempre el tema de sus cuadros. Su timidez era tan grande como su acierto en el comentario cuando en la intimidad hablaba de la pintura española, la única que él conocía y a la que amaba con la pasión y la fuerza de su gran temperamento.

Bourdelle

La lección de Bourdelle —su amistad inapreciable y el inapreciable regalo de sus consejos— fue para mí definitiva. Era un hombre cordial, abierto, generoso, de una gran penetración psicológica. Sus juicios sobre el arte era lecciones admirables.

Picasso

Es Picasso uno de los artistas más discutidos de nuestro siglo, que durante cincuenta años ha influido

de manera poderosa, como antes lo hiciera Cézanne, en la plástica contemporánea, insaciable en la búsqueda de lo imprevisto, hasta decir él mismo aquella frase tan conocida, leída tantas veces: «Yo no busco, yo encuentro.» Insaciable en la nueva experiencia.

EL PINTOR ANTE LA CRITICA

Carlos Antonio Areán

La evolución que en Picasso parece a veces ruptura, existe, no obstante, también en Vázquez Díaz, pero es en él algo así como un río subterráneo que tan sólo en sordina logra hacerse perceptible en una segunda o en una tercera contemplación de la totalidad de la obra. En las obras de juventud, la forma parece desmayarse, buscando emotivos ritmos, y las angulaciones desaparecen bajo la modulación de la mancha. París, aunque no a través de los maestros franceses, sino a través de los españoles allí residentes, le inspirará la ordenación geométrica del espacio y el *tallado* de los volúmenes en amplios planos que imponen el rigor de una sobria ordenación a la totalidad del campo pictórico. El quinquenio inicial del regreso a Madrid, con sus frecuentes intermedios en tierra vasca, bajo luces cernidas y entre envolventes neblinas, representará un retorno hacia la fluidez de la luz y la movilidad temblorosa del trazo, con inclusión de transparencia y refracciones dentro de una ordenación de masas sabia y

no insistidamente poscubista. El enlace entre estos tres primeros momentos lo darán la gama fría (esos azules grisáceos con reflejos de lluvia o de interior andaluz) y la luminosidad vibrada, exenta de luces directas.

En el año 1930, cuando Vázquez Díaz se hallaba ya muy próximo a la cincuentena, comienza lo que podríamos considerar como su etapa de plenitud. Casi medio siglo de vida y más de treinta años de ininterrumpida creación plástica se prestaban bien al recuerdo y la síntesis. En 1930, precisamente, termina don Daniel los portentosos frescos de La Rábida, iniciados tres años antes, y pinta *Los monjes blancos*, tan zurbaranescos en espíritu y tan poscubistas en ordenación espacial. En La Rábida venció cíclópeamente Vázquez Díaz todas las dificultades posibles, comenzando por lo reducido de la estancia, que dificulta la visión conjunta de los frescos, y terminando por las necesidades de salvar un par de puertas y una ventana demasiado asimétricamente distribuidas y de no dejar un sólo centímetro sin decorar. No cabe duda que se trata de la más extraordinaria aventura mural realizada en España en el siglo XX y que cada figura del inmenso conjunto actúa en función de todas las restantes. La ordenación de masas y el juego cruzado de miradas, actitudes y gestos hace pensar más en los grandes conjuntos escultóricos medievales, a la manera del *Pórtico de la Gloria*, que en las ornamentaciones murales recientes. Vázquez Díaz demuestra allí que es el más grande de los fresquistas españoles del siglo XX y devuelve al fresco sus calidades originarias y su inconfundible textura, enmascaradas en España en

aquel entonces por unas concepciones un tanto estrechas y que resultaban más propios del caballete que de la superficie mural. El hecho de que el espectador pueda penetrar físicamente en el interior de la obra no es, paradójicamente, lo que más la emparenta con la arquitectura, sino la estructura del espacio y el encadenamiento geométrico de volúmenes y planos. Eso mismo acaece en *Los monjes blancos*, lienzo de inmenso formato, pintado también en 1930 e inserto en una similar problemática. La penetración física no es ya allí posible, pero el escalonamiento en profundidad de las figuras de los monjes, formando una impasible horquilla acostada, crea un espacio interior tan válido y absorbente como el de *Las Meninas* o el de *Las Hilanderas*. A la perspectiva aérea, propia del gran siglo barroco, sustituye aquí Vázquez Díaz la perspectiva volumétrica, lograda sin necesidad de acudir al dibujo fácil y convergente, pero sin alternar tampoco planos de luz y sombra, sino limitándose a escalonar volúmenes y a sacar todo el partido posible de sus no demasiado pronunciadas aristas. Refulgen en esta tan poderosa como delicada obra los blancos, que adquieren en la paleta de Vázquez Díaz la misma emotiva multitonización que habían adquirido siglos atrás en la de Zurbarán.

«HOMENAJE A LOS OCHENTA AÑOS
DE DANIEL VAZQUEZ DIAZ»

Arbor, núm. 196. Madrid, abril de 1962.

Enrique Azcoaga

En el paisaje, entendió el mundo desde una tesitura posimpresionista, sostenida por gamas más bien frías, pero penetradas de una sensibilidad que hasta cierto punto las vertebraba. En el retrato, derivado de planteos también poscubistas, entendió a aquellos que tuvieron el honor de ser por él retratados de una manera agudísima, entera, moderna y cabal. ¡Cuánto habremos hablado de Juan Ramón Jiménez, de «Manolete», de su propia mujer —la danesa Eva Aggerholm—, de todos sus retratados! Porque Daniel, que a la hora del quehacer literario no fue precisamente afortunado, en la charla y en los comentarios sobre aquellos a que tuvo la suerte de conocer, a lo largo de sesiones y sesiones, fue algo, desde mi punto de vista, excepcional. No entendía, por suerte, demasiado aquello que a lo *reverente* se refiere. Su zumba, su instinto, su capacidad de penetración singularísima, le hizo ver a la gente cara a cara y tal cual era. Pero, sin embargo, había en sus apreciaciones una irrespetuosidad inteligente, una actitud crítica importante, una sagacidad que no siempre distingue por desgracia a los pintores, que en este trazo precipitado destaco de manera fundamental. ¡Cuántas veces, de vuelta de esas exposiciones a las que siempre asistía por curiosidad, por estar al tanto, por amistad en la mayoría de las ocasiones, nos hemos vuelto a casa repasando a aquellos a quienes habíamos tratado! Para disfrutar, en mi caso, el ponderado destartalo con quien Vázquez Díaz enfocaba a todos aquellos que por desgra-

cia vivían demasiado pendientes de lo convencional y de lo aparatoso. La última vez que nos vimos, en trance de hacerle una entrevista para «Blanco y Negro», charlamos muchísimo sobre alguien que había sido amigo suyo y que yo, aparte una amistad menos importante, tanto admiraba: Juan Ramón Jiménez. Aunque el tema de sus biznietas, a las que quería como yo pocas veces he visto querer a nadie, se interpusiera demasiado en las apreciaciones humanísimas, caladas de humor, que el nacido en Nerva me comunicaba del «cansado de su nombre», nacido en Moguer.

«VAZQUEZ DIAZ, EL TORERO-PINTOR»

Reseña, núm. 28. Madrid, junio de 1969.

José Camón Aznar

La personalidad de Vázquez Díaz es muy compleja dentro de una unidad impuesta por la austeridad y ascetismo de su gama cromática. Podemos decir que desde sus primeras obras, sus pinturas han estado en el centro de la modernidad. Tuvo la fortuna en sus años juveniles de asimilarse lo más selecto que había entonces en las escuelas más avanzadas de París. Y su firme dibujo, esa solidez de sus volúmenes, impuesta por el rigor estructural de sus líneas modulares, ha formado desde entonces la entraña de su arte. Dijérase que es una de las más felices consecuencias del cubismo, cuando al radicalismo

geometrizable se ha superpuesto la carne y la expresión viva, pero ha quedado latente la visión arquitectónica y esencial de las formas. Sus temas los reitera con la fortuna de versiones cada vez más depuradas. Así tenemos a sus toreros, no representados en episodios taurinos, no en su drama, sino en la imponente de su estoica apostura. Aquí están, quietos, duros, con la conciencia de la gravedad de su profesión. Tienen algo de esculturas añejas. Y a ello quizá contribuya esa gama suya, tan térrea y aquilatada. Cuando los retratos son colectivos es imponente este conjunto de hombres vocados a la muerte. Aludamos a los paisajes que con gran acierto llama Vázquez Díaz «Instantes»... Pero ¿instantes de la naturaleza o del alma? Le falta el sol paralizado en el momento de la contemplación. Es un feliz «instante» el suyo, enmudecido, agrisado, con infinitas delicadezas y nobles arquitecturas de limpios planos. En estos paisajes, las perspectivas urbanas están vistas en una jerarquía de volúmenes que geometrizan el cuadro. Y la estructuran en juegos arquitectónicos al margen de las luces efímeras. En las marinas, las olas rizan un reflejo que llena de alba claridad el lienzo.

En sus retratos, Vázquez Díaz busca los pliegues medulares, las líneas que aristan un relieve o un rasgo de carácter. El retrato de su madre es una de las pinturas más conseguidas de la pintura moderna. Ancho, de masas generosas y líneas espaciadas. Y dentro, una magna ternura y la más noble apostura. Otros retratos condensan no sólo una fisonomía, sino una historia. Felices retratos de Reynaldo dos Santos, de Tormo, de Unamuno, de Baroja, de

Rubén Darío. Retratos de intelectuales y en los que parece que sólo la inteligencia ha pensado colores y ha agudizado rictus. Esta capacidad de profundizar en el destino de los retratados le ha permitido ser el pintor de los héroes de la América hispana. Sus grandes frescos de La Rábida inician el desfile de la epopeya española. Hombres de color de acero, con la piel fundida con la armadura, con las cabezas talladas por decisiones sobrehumanas.

El arte de Vázquez Díaz es propicio para representar espectáculos silentes y sosegados. Por ello sus ciegos, sus niños, son concreciones afortunadas de un arte de colores disminuidos, de unas tonalidades enfriadas no por el muro, sino por la sensibilidad. Es esta entonación aquietada, junto a su seca concepción de los relieves justos, lo que ha mantenido a Vázquez Díaz en el curso de la modernidad durante medio siglo. Porque hay en su arte valores eternos. Y bien lo prueban sus dibujos. Estas cabezas forman como el friso de España. Cabezas escultóricas de una lineación concisa y firme. Y de un volumen plástico de enorme energía. Ellas se imponen al contemplador con la convicción de unos caracteres representativos de una raza.

«XXV AÑOS DE ARTE ESPAÑOL».
Publicaciones Españolas. Madrid, 1964.

Antonio Manuel Campoy

El cubismo, sí, dejó en él su huella de rigor frío, pero el épico apasionamiento de Bourdelle humanizó la geometría que para siempre alentaría en su obra; el énfasis arcaizante del escultor —tan presente en ciertas efigies de conquistadores, y en los frescos de La Rábida—, y la todavía tibia lección impresionista, latente en los jugosos cuadros de Fuenterrabía, sutilmente llamados «Instantes» por el pintor, en cuyos argentados grises tiembla el postrer naturalismo del siglo XIX y se manifiesta Cézanne. Vázquez Díaz dio vida a un nuevo realismo de lírico concepto cubista, sí, pero poetizado también con la inicial impronta de Zurbarán, descubierto por él en Sevilla en sus años de estudiante.

DICCIONARIO CRITICO DEL ARTE
ESPAÑOL CONTEMPORANEO
Ibérico Europea de Ediciones.
Madrid, 1973.

Mariano Cuesta Domingo

Técnicamente, en los murales de La Rábida pueden apreciarse rasgos, planos y volúmenes podríamos decir que escultóricos o arquitectónicos; rasgos que enraízan en la primera pintura del Renacimiento

(Masaccio, etc.) sin romper un equilibrio con el arte contemporáneo. Simultáneamente, el hieratismo de las figuras —frontalidad, ojos fijos, rostro inexpresivo— y el número y disposición de las figuras («Los heroicos hijos de Palos y Moguer» y «Las naves», principalmente el primer panel) hacen recordar al «Políptico de San Vicente», de Nuno Gonçalves, pintor lusitano muy admirado por el onubense como es bien sabido de todos.

Vázquez Díaz consiguió, en La Rábida, romper con la teatralidad clásica de la pintura de tema histórico; supo transformar el tratamiento de estos temas en algo interpretativo en lo que el maestro pone su alma; transformó una epopeya en un poema lírico, el «poema del descubrimiento».

Los tonos dominantes, grises, marrones, azules y verdes están tratados con firmeza y suma maestría; se ha logrado un conjuntado grupo, armónico, vivo, humano.

LOS MURALES DE LA RABIDA Y EL «PADRAO DOS DESCUBRIMENTOS».

Bellas Artes 75, núm. 40. Madrid, febrero 1975.

Francisco Garfias

Toda esa acumulación de experiencias, que él supo y quiso derramar en los demás; toda su fina percepción psicológica quedaría para siempre fijada en sus retratos. Porque el retrato fue siempre, a

través de su constante pictórica entrañada, el centro de sus desvelos de pintor. El paisaje fue una pirueta, una gracia deliciosa, pero lo suyo, de su alma, era el hombre: el ahondar en lo humano, el calar hasta la última expresión psicológica de la criatura. «Creo firmemente — escribe Juan Antonio Gaya Nuño— que, en Vázquez Díaz, el paisaje no es un fin, sino un medio, que el chico tamaño de estos cuadros arguye divertimento y no descripción, que su verdadero paisaje es el humano, y más concretamente, el del individuo, y que los árboles, el campo, el mar no son en él sino elementos pintables, pero nunca componentes de un género preestablecido.» La figura fue lo fundamental de su obra, muy por encima de todo lo demás; el retrato hasta en los cuadros de composición, hasta en sus famosos frescos rabideños, en donde cada cabeza, cada rostro —¡ay, lejano y cercano Masaccio!— es un retrato vivo, caliente, palpitante. De ahí la hondura humana de los grandes paneles, en donde cada personaje vive su especial psicología: desde la pasión iluminada del futuro almirante hasta el gesto de asombrosa humildad del último lego franciscano. Y de ahí esa galería insuperable de los hombres de su tiempo: Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Ignacio Zuloaga, José Gutiérrez Solana, Pío Baroja, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, «Azorín», Ramón Menéndez Pidal, Gregorio Marañón..., que, como añade Gaya Nuño, «parecen señalar la presencia de un Cézanne vivo», de un Cézanne nuestro, pasado por los meridianos hispánicos del El Greco y Zurbarán, de Velázquez y Goya.

Cézanne, Renoir, Degas, Gauguin... y Rodin y

Bourdelle, que hacen a Vázquez Díaz pintor de volúmenes, pintor a tajos, pintor con gubia; que hace, sobre todo a partir de 1920, que sea el pintor más personal de España, el más vinculado a las líneas esenciales, a una esencia plástica que pasa de lo monumental a lo leve, de lo áspero a lo sutil sin descomponerse, dentro de un mismo acorde de colores fríos, de encuadres simples, de sobrias atmósferas. Y de pronto, entre tanta geometrización grisácea, nos da, como sin inmutarse, el retrato de un niño rosa o azul, como si en su paleta de tajamares y aristas le brotase una rosa.

Blancos, blancos siempre, blancos centelleantes, blancos que oscilan zurbaránicamente, que se quiebran en pliegues y planos invasores y austeros. Porque lo andaluz, en Vázquez Díaz ha pasado por el cedazo castellano-extremeño de la gran pintura española del siglo XVII. La luz —su luz de Huelva, marinera y salinera— queda filtrada, no caída de plano ni cegadora; la arquitectura barroca del sudoeste andaluz se simplifica en grandes espacios reposados; el color queda reducido al mínimo, a su origen, a su remoto nacimiento natural: blanco, blanco conventual, desnudo, cenital, cálido, proyectado, salvador; gris de la piedra gris o del cielo de piedra, gris de la sombra en la sombra, de la luz enturbiada repentinamente, de la concepción mural sobre el aire sombrío. Y en esta quieta sinfonía blanca y gris —con algo de sepia, de negro, de verde—, la ilusión del rosa de Goya sobre la plata de Velázquez. Esos rosas sorprendidos y que son como un toque de gracia ilusionada, una dibujada sonrisa diluida, una ventana abierta a la ilusión.

Se piensa en Masaccio, y en la pintura italiana del cuatrocento; en Cimabue y en el Giotto; en todos los pintores que se quedaron en el umbral del asombro, en el milagro de la simplicidad, sin turbar su concepto primero del arte con innecesarios virtuosismos. Pero Vázquez Díaz nos deslumbra un día con el naranja, con los azules, con los violetas. Y pinta a sus toreros retostados, calientes y humanísimos, como estatuas vivas de ellos mismos, con una entonación tabaco en donde el oro, aquí y allá, luce y oscila como una brasa sobre las taleguillas.

«VAZQUEZ DIAZ».

Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1972.

Juan Antonio Gaya Nuño

Tan sólo los cuadros correspondientes a los seis primeros años del siglo traen alguna prueba de artista inmaduro, mas no por ello desconocedor de su fuerza, de sus medios, de su camino y de su meta. El verdadero Vázquez Díaz está ya presente en el admirable retrato de Juan Gris —aun dentro de los años dichos—, pintado en el mismísimo momento de la etapa parisiense. Y aquí está el primer milagro de los muchos concernientes a Vázquez Díaz, el de que jamás se engolosinó con modales, con técnicas, con temáticas francesas. Francia y París le han enseñado mucho, cierto, pero han actuado en él como el más eficaz de los revulsivos, para concentrarse en sí

mismo y llegar a convertirse en el prestigiador del por entonces desacreditado realismo español. ¿Es que ha pasado por la historia viva de la mejor pintura francesa sin que se le adhiera nada de ella? Distingamos. Como dibujante sobre todas las cosas, y antes dibujante que pintor, los *fauves* no le interesan. Ya su autodisciplina le exige que la línea no sea rebasada ni embebida por el color, y en toda su obra futura será el esqueleto lineal de la pintura el que mande sobre todo. Entonces, ¿será el cubismo el preferido? Sí y no. Como gran ejercicio de dibujo que comenzó siendo el cubismo no hay duda acerca de la atención con lo que lo ha estudiado, máxime siendo amigo de los que lo practican, Picasso y Juan Gris, pero no se entrega a él. Extrae la lección que le conviene, precisamente la más constructiva, la más disciplinada, la que sabe de la geometría de los contrastes, de los valores contiguos de la luz y de la sombra, de la contraposición de ráfagas, de la moderada violencia de los planos encontrados... Siendo tanto lo que ha recibido del cubismo, una consideración mental se impone a cualquier otra, y es la de que, si Daniel Vázquez Díaz hubiera dado toda su adhesión al cubismo, seguramente lo hubiera realizado con tanto fervor —si no mayor— que el del trascendental Juan Gris. Pero se adscribió a la empresa en cierto modo, saltando por cima de ella y buscando a Cézanne, coincidiendo en él en lo que de más buscador, experimental y sintético contuviera la pintura del maestro de Aix-en-Provence. Realmente, si los cubistas han exprimido la obra de Cézanne hasta disecarla y llevarla a sus últimas conclusiones en sí proféticas, lo que hiciera Vázquez Díaz era nada

menos que continuarla. Algunos de sus estudios de desnudos para pinturas murales están tan analíticamente contruidos como los de Cézanne. Daniel Vázquez Díaz quiso ser algo así como un Cézanne español, bien que sin que tal deseo coartase ni por un solo momento sus otras muchas aspiraciones estéticas, en general cumplidas. Y, naturalmente, con todas las diferencias observables es quien por colores, por modelos, por temática estaba resuelto a ser pintor español. (En el pecado ha llevado la penitencia. Hoy, el nacionalismo artístico francés gusta de reducirlo a la condición de pintor local. Si ello es un insulto, con él hieren a su Cézanne, a nuestro Cézanne.)

De cómo haya sido dosificado e ingerido en la pintura de Vázquez Díaz ese principio poscezanniano y —pudiéramos decir— precubista, el ejemplo más flagrante queda presentado por su admirable faceta paisajística, que cuenta de modo sustantivo en su haber. Y ahora es cuando se va a procurar razonar aquello consignado al principio del capítulo, lo de que Vázquez Díaz fuera un gran pintor vasco. Desde 1912 hasta 1930 pasó el artista muchas temporadas veraniegas en Fuenterrabía, por supuesto incluidos los años de estancia en París, y en esas temporadas apenas pintó sino paisaje. Que tenga otras obras de este género pintadas en su tierra natal, en Toledo, en Cuenca, en Portugal, etc., no quita que su paisajismo esencial sea el del Bidasoa, el de Fuenterrabía, el de Irún, el de lugares próximos que ahora sería identificar. Es lo mismo. Se trata de cuadros generalmente pequeños, deliciosos, contruidísimos, increíblemente bellos. Su color, el incontrovertible de la

paleta vasca, con azules de varia acidez, con grises, con notas depuradísimas de verdad y rosas. Tan sólo por estas menudas maravillas, el artista ya merecía ser el que era, porque la delicadeza, la armonía, el cohesivo amor a que conduce el foco visual del artista se intercalan entre sí de un modo que no deja lugar al examen crítico y tan sólo produce delicia. Pero hay algo más. En determinados de estos paisajes vascos —y aquí es donde deseábamos llegar— Daniel no duda en hacerse prácticamente cubista. Por ejemplo, *Alegría del campo vasco*, de 1920, sólo contiene un talante que a duras penas podría negar esta progenie; pero basta con invertir el precioso cuadro para que se convierta en una obra maestra del cubismo analítico. Y me parece ello un verdadero alarde de pintor que sabe lo que quiere, pero hasta donde lo quiere; y que se adhiere a una estética dada, pero siempre y cuando esa estética no se interfiera en la rotunda autonomía a la que aspira.

LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX.
Ibérico Europea de Ediciones. Madrid, 1972.

Rafael Gómez Pérez

Algunos rostros son elementales, directos, retratos inmediatos de gente de la tierra, en la que el cultivo de las letras no ha suavizado los rasgos de la expresión. Y en esos rostros, Vázquez Díaz ha sabido poner de manifiesto un sentimiento complejo, pero

real: la empresa de Colón es grande, inaudita, capaz de ensombrecer las aventuras de las que hablan los libros, poco apropiada para que la lleven a cabo, en un rincón de España, los hombres de un pueblo pequeño, pero, al mismo tiempo, esos hombres se sienten atraídos por la aventura, dignos de la empresa, de modo que lo grande —lo épico— se puede realizar en lo corriente.

Vázquez Díaz, al expresar esto en el color y el trazo esenciales de su cubismo, ha sabido poner de manifiesto caracteres intrínsecos de la verdadera Andalucía. Habría que desechar de una vez para siempre —en España antes que fuera de España— el manido clisé de la Andalucía del clavel rojo, de la manola con ropas ajustadas, del ruido, de la gracia fácil. Andaluces son estos colores decididos, pero suaves, que sólo se advierten con el alma confundida en la tierra y en el cielo, en el viento del mar, por el que «toda la tarde es ya viento marino».

Es Andalucía esa actitud sencilla de expectativa ante lo grande, la capacidad de tomarse la vida en serio con normalidad, de darse cuenta de la belleza en la vida de todos los días, de poner el toque de gracia sin decirlo, de atención al detalle que nunca es superfluo, porque resume —como un vuelo de ángeles— todo el universo.

«VAZQUEZ DIAZ, COLON Y LA RABIDA».

Bellas Artes 71, núm. 8. Madrid, marzo-abril 1971.

Enrique Lafuente Ferrari

Esa vocación plástica era común a muchos pintores en el momento precubista. Común fue a Vázquez Díaz y a Modigliani, antes de que este último derivase a sus cuadros de figuras estilizadas, japonizantes, en las que un trazo negro, sensible y deformante se rellena con áreas de suave color. Pero yo he visto cuadros suyos de aquella época, de un Modigliani menos *standard*, asombrosamente semejantes de intención y de ejecución a lo que Vázquez Díaz pintaba ya entonces. Lo que en Modigliani fue un modo pasajero, en Daniel fue la base de un estilo personal. Fue acaso Vázquez Díaz el que de manera más profunda, más clásica, sacó las consecuencias de aquella vocación por el volumen, que luego el cubismo llevaría al extremo, con una geometrización voluntaria que comportaba ya una destrucción del objeto.

Porque para liquidar la papilla impresionista y el desflecamiento de los posimpresionistas y *nabis* —Vuillard y Bonnard, artista este último a quien, por cierto, Daniel admira profundamente—, la pintura de aquel momento sentía necesidad de ordenación estructural o, como se ha dicho, de arquitectura. Arquitectura, es decir, intención de dar de nuevo a la pintura el sentido del volumen y del orden, composición monumental y refinamiento de la paleta con una sobriedad que colabora a la coherencia del cuadro, estos fueron desde entonces los objetivos de Vázquez Díaz.

La pintura realista había estimado, sobre todo, los problemas de *calidades* en la traducción del mundo

visual, pero la calidad es superficie y la vocación que llamamos arquitectural persigue, ante todo, las estructuras del volumen. Imitar con virtuosismo el pelaje de un caballo o de un ave, la calidad de la tela o de la piel humana, había llegado a ser una obsesionante y exclusiva preocupación para los realistas españoles contemporáneos de Vázquez Díaz. Esa obsesión por la calidad, aliada al meretricio empleo del óleo, ha llevado a esos extremos caricaturescos de los brillos como islas en la nariz o en las mejillas, a los toques efectistas con que esmaltan su cuadro muchos mercenarios de la pintura al aceite. Como reacción contra estas picardías, Daniel buscó para su pintura calidades mates, ásperas, con cierta aproximación a las armonías de la pintura al fresco. Esa manera de pintar se acordaba especialmente con su apetito de volúmenes, con el deseo de conseguir la grandeza de la forma, imposible de realizar con esa paleta de cocina oleosa y de brillos llamativos, que rebajan a la anécdota lo que debe ser tratado con nobleza plástica.

Porque a Daniel no le interesaron jamás los aspectos cambiantes de la fugacidad de las cosas fragmentadas en impresiones que traduce el hábil y efectista toque de color, sino precisamente lo más opuesto: extraer de la realidad visual una esencia de volumen. Frente a la fugacidad grata a otros, Vázquez Díaz se complace en la fijación reposada y quieta. Hace años, comentando los apuntes de paisaje que Daniel llama *Instantes*, observaba yo que lo que el pintor buscaba bajo ese título, que podría parecer teñido de impresionismo, era algo muy distinto: «frente a la vibración y el parpadeo impresio-

nistas tienen los *Instantes* de Vázquez Díaz un reposo y un silencio que contribuyen poderosamente a nuestra fruición. Lo que atrae al artista es algo más que captar una luz fugaz, un matiz que va a cambiar, un fluencia que, por estar fuera de nosotros, apenas nos es asequible en su rapidez; su intento es definir e inmortalizar un estado interior, una situación subjetiva de trance lírico reducida a lo esencial y transcrita de dentro afuera por unas manchas de color que eternizan, en cierto modo, un instante psíquico».

A Vázquez Díaz no le interesa el toque, sino el plano. Planos que se ordenan en volumen, a veces aristado. Las aristas que luego prodigaron sistemáticamente los cubistas, le importan a Daniel para huir de lo informe, lo algodonoso, lo superficial. Prefiere que la forma se exprese como bloque a que se deshaga en merengue. Esos bloques, planos y aristas suponen a veces una leve distorsión al servicio de la arquitectura, de la grandeza del cuadro. Lo estructural de la esencia le interesa más que lo anecdótico de la realidad.

«VAZQUEZ DIAZ Y SU ARTE».

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes.
Madrid, 1962.

Eduardo Lloset Marañón

Debemos detenernos en una singularidad de Vázquez Díaz, en su lucha por *humanizar* el arte nuevo.

Entre las experiencias de pura abstracción o las llamadas surrealistas en que se debaten sus contemporáneos, Vázquez Díaz es el de los pocos que mantienen en su pintura la versión aparental de la forma humana y la referencia concreta de los objetos reales. De todos los postulados de las nuevas escuelas —abstracción y revalorización de la geometría, abandono del modelado blando y graso, alteración de la perspectiva aérea— ha obtenido Vázquez Díaz para su arte realista el enriquecimiento de unos potenciales recursos plásticos, que él modifica y administra a su arbitrio, con una explotación sustancial o aproximada de ideas y procedimientos. Tal vez André Lhote y Vázquez Díaz —este último con más sabiduría y pasión que el bordelés— han sido los únicos pintores, o los primeros al menos, que logran aprovechar las premisas formales del cubismo para una más rigurosa representación de la Naturaleza y para vigorizar plásticamente el viejo juego narrativo y anecdótico de la pintura.

Una herencia imprevista y colateral, pero, sin duda, la más bella derivación del cubismo, es la serie insuperable de sanguinas y carbones, don de Vázquez Díaz, el más denso de nuestros dibujantes contemporáneos, nos ofrece la monumental iconografía de los prohombres españoles del noventa y ocho. En estos dibujos de poderosa estructura, los volúmenes parecen tratados con una fruición de valores plásticos independientes. En un análisis fragmentario de estas construcciones faciales, de arquitectónica fuerza, se llega fácilmente a la abstracción de aislar los virtuales planos y aristas de distintas figuras geométricas, con preponderancia de cubos y

cilindros y un profuso acopio de superficies triangulares. El Vázquez Díaz dibujante maneja la solidez y gravedad de estas piezas para garantizarse, en cada rostro, con preocupación de escultor o arquitecto, la monumentalidad del conjunto.

.....

No ha habido en todo el ciclo del arte español donde la personalidad de Vázquez Díaz se desarrolla un artista que se le aproxime, ni mucho menos que se le pueda equiparar en inquietud por identificarse con esa unidad del espíritu europeo en lo que se refiere a la proyección de ese espíritu en el arte plástico, como no ha habido ninguno de su generación con la misma constante intransigencia en defender ese espíritu y sus genuinas expresiones, las que hoy constituyen los conceptos y las fórmulas del arte nuevo. Tampoco puede oponérsele paridad, entre los artistas de sus años, en esa invariable sustentación en su pintura del acento y la raíz españoles, con el equilibrio y la dificultad, al propio tiempo, de integrar visibles influencias del exterior. Son éstos los tres puntos de vista interesantísimos que nos ofrece la personalidad de Vázquez Díaz como categorías personales de ética-estética. De estas categorías —la inquietud, la intransigencia con lo inauténtico y el entañamiento de lo español en lo universal, con lenguaje de hoy— se ha nutrido una juventud, que ahora hace posible una extensa y noble participación de España en la historia del arte moderno.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.
Núm. 16. Madrid, febrero 1952.

José Manaut Viglietti

El sector más importante de su extensa producción, exceptuando algunos desnudos dotados de gravidez y de vida, las series de monjes y toreros, los delicados paisajes o la decoración mural de La Rábita, creación de gran trascendencia pictórica e histórica, son los retratos, cuya importancia iconográfica se pondera, asegurando que sería imposible historiar la vida intelectual contemporánea sin recurrir a ellos como fuente documental de primer orden. Los retratos de Vázquez Díaz no se deben a la improvisación y menos a una intención comercial, como es habitual en nuestro oficio, por ser el resultado de hondas meditaciones y de una pesquisa sagaz en pos del verdadero y profundo carácter del retratado, consiguiendo así la expresión de valores esotéricos que hacen de ellos unos retratos-símbolo.

En la pintura española contemporánea, dejando aparte a los maestros del realismo impresionista, y desaparecido Aurelio Arteta, aunque su obra está muy presente en nuestro ánimo, existen dos personalidades cuya eminencia es notoria: Pablo Picasso y Daniel Vázquez Díaz. El primero goza de resonancias clamorosas y universales, y el segundo, de un sólido prestigio de carácter más local. Pablo Ruiz Picasso es el volcán en constante erupción que lanza joyas y gemas deslumbrantes entre escorias y materiales impuros, impulsado por la situación de espíritu que define certeramente cuando dice: «Yo no busco; yo hallo.» Es una ininterrumpida y frenética producción, animada por su «furia española».

La obra de Vázquez Díaz significa la culminación

de un elevado ideal estético insobornable y servido con fervor, pasión y devoción. Es un arte serio, humano, ajeno a la aventura, tan frecuente en nuestros días, sobre todo entre la juventud; un arte dominado, en cambio, por la serenidad y la depuración, cuya proyección en el futuro está asegurada.

«DANIEL VAZQUEZ DIAZ».
La Estafeta Literaria, núm. 239.
Madrid, 15 de abril de 1962.

José María Moreno Galván

Si Solana ha representado a la línea que condicionaba nuestra participación formal y universal en un expresionismo genuino, Vázquez Díaz, de manera inversa, ha representado a la línea que sometía nuestra capacidad expresiva y genuina a una legislación formal y universal.

Para crear esa clara conciencia normativa de la forma, Vázquez Díaz no tuvo necesidad de evadirse nunca de la órbita de la representación. Su pintura, lo mismo que el cubismo, tiene su más próxima vivencia magistral en las enseñanzas de Cézanne, con su apelación a las generatrices de la forma cúbica como módulos esenciales de todo figurativismo. Y tiene una genealogía arcana en todos aquellos maestros que —como Zurbarán— buscaron los arquetipos normativos de la forma e indagaron en ésta todas sus cualidades grávidas.

Lo mismo que en nuestra referencia anterior a la

pintura de Solana, no nos interesa la pintura de Vázquez Díaz tanto en función de sí misma cuanto por la proyección de su magisterio sobre las generaciones presentes.

Este magisterio sí que pudo realizarse de manera directa. Tenía que ser así, por cuanto la materia sobre la que se asentaba era la forma misma, como campo de experimentación y aprendizaje. Para Vázquez Díaz, toda figuración es la captación profunda de una realidad. Pero toda realidad pictórica es un problema de forma que, ocasionalmente, puede ser un problema de figuración.

Se comprende fácilmente la fertilidad de su método. Según la implícita exhortación didáctica de Vázquez Díaz, La realidad pictórica podía ser o no un problema de figuración. Pero, fuese cual fuese su dependencia representativa, la realidad pictórica era siempre un problema de forma. De esa manera, postulando desde un orden de ideas radicalmente distinto al de Solana, Vázquez Díaz sentó las bases para un entendimiento de los valores abstractos de la forma en la obra de arte. Es cierto, repetimos, que ese magisterio actuaba en franca contradicción con el sustentado por Solana. Pero esa divergencia creó las bases para la dialéctica en la que se asienta gran parte de la variedad pictórica española de nuestros días. No es que creamos que deba hablarse de una síntesis, pero sí de una posibilidad de compensación y hasta de un juego de complementarios.

INTRODUCCION A LA PINTURA ESPAÑOLA ACTUAL.

Publicaciones españolas. Madrid, 1960.

Carlos Seco

Daniel Vázquez Díaz ha contribuido a fijar, con acierto insuperable, los rasgos de un selectísimo grupo humano de la España contemporánea. Colocado, cronológicamente, entre dos generaciones intelectuales que, como Julián Marías escribía no ha mucho, se nos están yendo juntas poco a poco, el pintor de Huelva prestó un servicio eminente a la Historia al captar para el lienzo, en una galería interesantísima, la fisonomía y el espíritu de sus más caracterizadas figuras. Pero Vázquez Díaz ha hecho Historia también de otra manera: resucitando el más memorable episodio de nuestro pasado en sus frescos de La Rábida. He aquí, sin embargo, una obra que significa —en todos los sentidos— exactamente todo lo contrario de cuanto ha venido llamándose, del siglo XIX acá, *pintura de Historia*.

Porque esa *pintura de Historia*, la de nuestros románticos —dejamos a un lado sus méritos técnicos—, fracasó fundamentalmente en sus propósitos evocadores, desde el momento que no supo pasar de un esfuerzo arqueológico cifrado en fijar la accidental superficie de las cosas. Hoy los cuadros de Cano, de Gisbert, de Casado nos parecen convencionales e ingenuos. Vázquez Díaz, en La Rábida, logró captar lo perdurable, precisamente porque sus frescos no son otra cosa que un gran retrato de la raza que realizó el descubrimiento. Tiene así la majestuosa evocación del artista una eterna vigencia: la tendrá en el futuro como la tiene ahora.

Prescindiendo de la sabia modernidad de su técni-

ca, que nos brinda una maravillosa visión zurbaranesca cristalizada en los geométricos conceptos de Piero della Francesca, subrayemos solamente que la agudeza psicológica del artista ha sabido triunfar ante cada uno de los personajes que componen estos grandes paneles. El hombre idéntico, el mar y la tierra de Huelva, idénticos siempre, son los elementos únicos con que ha contado el pintor al evocar la gesta; y ésa ha sido la raíz de su acierto.

Los frescos de La Rábida, aparte constituir el más alto empeño y el más alto logro de Daniel Vázquez Díaz, abrieron una senda inédita a la inspiración del gran pintor: la del americanismo. Después de ilustrar los episodios de la empresa colombina, Vázquez Díaz ha seguido cultivando en el lienzo el tema americano. Siempre, los hombre más que los hechos; o, mejor dicho, los hechos a través de los hombres. Sus «conquistadores» no son otra cosa que espléndidas semblanzas, logradas tras un maduro estudio del personaje de sus obras. Sino que la complejidad de estas grandes individualidades históricas multiplica dificultades a la definición. En el Cortés de Vázquez Díaz aflora una veta determinada, no la menos importante, pero tampoco la única, de su personalidad. Si del hidalgo extremeño se ha dicho alguna vez que tenía «algo de Quijote y no poco de don Juan», es ese matiz quijotesco, de guerrero iluminado por la fe, lo que ha captado Vázquez Díaz en su versión iconográfica del héroe.

«UNA SEMBLANZA PICTORICA DE FRANCISCO VITORIA» en el folleto DANIEL VAZQUEZ DIAZ.

Casa de la Cultura. Santander, 1957.

ESQUEMA CRONOLOGICO DE SU VIDA

1882:

- Nace en Aldea de Río Tinto, que tres años después empezaría a llamarse Nerva, en la provincia de Huelva.

1892:

- Ingresa como interno en el colegio de los Salesianos de Utrera (Sevilla).

1894:

- Primeras lecciones de pintura.

1897:

- Vende en Sevilla su primer cuadro, *El pozo y la higuera*, pintado en su pueblo durante las vacaciones.

1898:

- Ingresa en la Escuela de Comercio de Sevilla, en la que llegaría a obtener el título de Profesor Mercantil.

1899:

- Primeras relaciones con artistas en Sevilla. Participa en la Exposición de Primavera.

1903:

- Se traslada a Madrid. Amistad con Regoyos y Solana. Muerte de Gauguin y de Pissarro.

1904:

- Concurre por vez primera a la Exposición Nacional de Bellas Artes.

1905:

- Irrupción de Fauvismo en París, en el Salón de Otoño.

1906:

- Primera exposición personal en San Sebastián. Traslado a París. Amistad con Picasso, Juan Gris, Modigliani, Max Jacob, etc. Muerte de Paúl Cézanne.

1907:

- Participa en el Salón de los Independientes. Viaje a Bélgica y Holanda. Primera exposición personal en París. Su retrato de Juan Gris es rechazado en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Picasso pinta *Las señoritas de Aviñón*.

1908:

- Viaja a Sevilla. De regreso a París conoce a la escultora danesa Eva Aggerholm. Expone con Picasso en París. Primeras apariciones del cubismo.

1910:

- Participa en el Salón de Otoño. Matrimonio con Eva Aggerholm. Viaje a Dinamarca. Exposición personal en la Galería Gosselin. Marinetti publica el Manifiesto futurista. Primeras manifestaciones del expresionismo.

1911:

- Exposición personal en la Galería Chevalier, presentado por Henri Barbusse. Se inicia su amistad con Bourdelle y con Rubén Darío. Primeros dibujos de la serie *Hombres de mi tiempo*. Nace su hijo Rafael. Muere Isidro Nonell.

1912:

- Muere Aureliano de Beruete.

1913:

- Primera exposición en Londres, ení Gratton Gallery. Exposición en la «Ville des Arts». Manifiesto del Rayonismo. Muere Darío de Regoyos.

1914:

- Estalla la Primera Guerra Mundial.

1915:

- Visita el frente del Este. Aguafuertes *Ciudades mártires*.

1916:

- Inicio del Dadaísmo.

1917:

- El Estado francés adquiere su cuadro *El torero sentado* para el Museo de Luxemburgo.

1918:

- Se marcha de París y se instala en Madrid. Primeros discípulos. Primera exposición de Joan Miró.

1919:

- Walter Gropius funda la Bauhaus. Muere Renoir.

1920:

- Pinta el retrato de Unamuno. Muere Modigliani. Solana publica *La España negra*.

1921:

- Exposición en Madrid con esculturas de su mujer y presentado por Juan Ramón Jiménez.

1923:

- Muere Joaquín Sorolla.

1924:

- Exposiciones en Coimbra y Oporto. Muere Iturrino. André Breton publica el *Manifiesto del Surrealismo*.

1925:

- Segunda Medalla en la Nacional de Bellas Artes. Medalla de Oro en la Exposición Internacional «El Teatro» de París, por los decorados y figurines del ballet *Boda de Rumbo*.

1927:

- Exposición en la Sala de la Biblioteca Nacional. Primeros bocetos del *Poema del Descubrimiento*. Mueren Gimeno y Juan Gris. Primera exposición de Boreas en París.

1928:

- Muere su padre. Dalí y Buñuel realizan *Le chien andalou*.

1929:

- Comienza los frescos de La Rábida.

1930:

- Termina los frescos de La Rábida. Theo van Doesburg lanza la revista «Art Concret». Primera exposición de Arte Abstracto en París.

1931:

- Es nombrado patrono del Museo de Arte Moderno. Muere Juan de Echevarría.

1932:

- Obtiene la cátedra de Pintura Mural en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Muere María Blanchard.

1934:

- Primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

1935:

- Nace su nieta Laura.

1936:

- Se inicia la Guerra Civil española.

1937:

- Picasso pinta *Guernica*.

1940:

- Muere Paul Klee.

1941:

- Concurre a la Nacional con varias obras importantes, entre ellas *Las cuadrillas*.

1942:

- Eugenio d'Ors funda los Salones de los Once y la Academia Breve de la Crítica de Arte.

1943:

- Muere Soutine.

1944:

- Mueren Kandinsky, Ensor y Munch.

1945:

- Muere su madre. Mueren Solana y Zuloaga.

1948:

- Fundación en Barcelona de «Dau al Set».

1951:

- Gran Premio a la Obra de un Pintor en la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte.

1953:

- Medalla de Honor en la Nacional de Bellas Artes. Exposición-homenaje en el Museo de Arte Moderno. El Gobierno le concede la Cruz de Alfonso X el Sabio. Curso sobre Arte Abstracto en la Universidad de Santander. Inicios del Informalismo.

1955:

- Gran Premio de Honor de Dibujo en la Tercera Bienal Hispanoamericana.

1956:

- Muere Emil Nolde.

1958:

- Nace su primera biznieta.

1959:

- Muerte de su esposa.

1960:

- Nace su segunda biznieta.

1962:

- Gran Exposición Antológica, con motivo de sus ochenta años.

1968:

- Ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

1969:

- Fallece el 17 de marzo.

BIBLIOGRAFIA BASICA

- ALEIXANDRE, Vicente: *El niño ciego de Vázquez Díaz*, Cuadernos de Arte, Ateneo de Madrid, 1954.
- AZCOAGA, Enrique: *Vázquez Díaz, el torero-pintor*, «Reseña», núm. 28, Madrid, junio 1969.
- BENITO, Angel: *Vázquez Díaz, vida y pintura*, Col. Arte de España, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971.
- CAMON AZNAR, José: *Veinticinco años de arte español*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1964.
- CAMPOY, Antonio M.: *Diccionario del Arte Español Contemporáneo*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1973.
- CIRICI PELLICER, A.: *Historia del arte español*, Ed. Labor, Barcelona, 1955.
- CUESTA DOMINGO, Mariano: *Los murales de La Rábida y el «Padrao dos descubrimentos»*, «Bellas Artes 75», núm. 40. Madrid, febrero 1975.
- FARALDO, Ramón D.: *Espectáculo de la pintura española*, Ed. Cigüeña, Madrid, 1953.
- FRANCES, José: *Vázquez Díaz y su poema plástico del Descubrimiento*, Secretariado de Propaganda Nacional, Lisboa, 1941.
- GALLEGO BURIN, A., y otros: *Homenaje a Vázquez Díaz*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1953.

- GARFIAS, Francisco: *Vida y obra de Vázquez Díaz*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1972.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La pintura española del medio siglo*, Ed. Omega, Barcelona, 1962.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Vázquez Díaz, el pintor*, «La Estafeta Literaria», núm. 233, Madrid, 15 de enero de 1962.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La pintura española del siglo XX*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1972.
- GIL FILLLOL, Luis: *Vázquez Díaz*, Ed. Iberia, Barcelona, 1947.
- GOMEZ PEREZ, Rafael: *Vázquez Díaz, Colón y La Rábida*, «Bellas Artes 71», núm. 8, Madrid, marzo-abril 1971.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Figuras cumbres del arte contemporáneo español. Daniel Vázquez Díaz*, Archivo de Arte, Barcelona, 1947.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Vázquez Díaz y su arte*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1962.
- LOGROÑO, Miguel: *Daniel Vázquez Díaz*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1969.
- LLOSENT MARAÑÓN, Eduardo: *La pintura de Vázquez Díaz*, «Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 26, Madrid, febrero 1952.
- LLOSENT MARAÑÓN, Eduardo: *Significación de Vázquez Díaz en la pintura española*, en el folleto *Daniel Vázquez Díaz*, Casa de la Cultura, Santander, 1957.
- MANAUT VIGLIETTI, Manuel: *Daniel Vázquez Díaz*, «La Estafeta Literaria», núm. 239, Madrid, 15 abril de 1962.

- MORALES, Rafael: *Vázquez Díaz, el hombre*, «La Estafeta Literaria», núm. 233, Madrid, 15 enero de 1962.
- MORENO GALVAN, José María: *Introducción a la pintura española actual*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1969.
- PUENTE, Joaquín de la, y MORENO GALVAN, José María: *Daniel Vázquez Díaz*, Col. Pinacoteca de los Genios, Codez, Barcelona, S. A.
- SANCHEZ CAMARGO, Manuel: *Pintura española contemporánea. La nueva Escuela de Madrid*, Cultura Hispánica, Madrid, 1954.
- SECO, Luis Ignacio: *Vázquez Díaz*, «La Actualidad Española», núm. 127, Madrid, 10 junio de 1954.
- SECO, Carlos: *Una semblanza pictórica de Francisco Vitoria*, en el folleto *Daniel Vázquez Díaz*, Casa de la Cultura, Santander, 1957.
- SERNA, Víctor de la, y otros: *Los frescos de Vázquez Díaz en Santa María de la Rábida*, Espasa Calpe, Madrid, 1934.
- ZUAZAGOITIA, Joaquín de: *Vázquez Díaz*, Asociación de Amigos del Museo, Bilbao, 1949.

RELACION DE LAMINAS QUE ILUSTRAN ESTA MONOGRAFIA

- *Adolescente*. Madrid, 1920.
- *Joven danesa con pecera*, 1919.
- *Rubén Darío*. París, 1912.
- *Retrato de polaco*. Madrid, 1921.
- *Dama en gris*. Madrid, 1923.
- *Torero del 28, José Cantares*. Madrid, 1928.
- *Retrato de los hermanos Solana*. Madrid, 1930.
- *La fábrica dormida*, 1925.
- *El pintor Juan Echevarría*. San Sebastián, 1928.
- *Ignacio Zuloaga*. Madrid, 1932.
- *El Refectorio*. Madrid, 1931.
- Detalle del panel Las Conferencias. *Poema del Descubrimiento*. La Rábida, 1930.
- Detalle del panel Las Naves. *Poema del Descubrimiento*. La Rábida, 1930.
- *Eva en el caballo blanco*. Madrid, 1937.
- *Las cuadrillas de Lagartijo, Frascuelo y Mazzantini*. Madrid, 1936-1938.
- *Mujer dormida*. Madrid, 1934.
- *El pájaro y el niño celeste*. Madrid, 1940.
- *Desnudo en el acantilado*, 1940.
- *Torero de la capa roja*. Madrid, 1954.
- *Pío Baroja*. Madrid, 1956.
- *Charca de La Pedriza*, 1945.

INDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN: EL PUESTO DE VÁZQUEZ DÍAZ EN LA PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA.....	7
VIDA Y OBRA DE UN PINTOR	13
PRIMEROS AÑOS, PRIMEROS COLORES	13
APRENDIZAJE.....	16
SEGUNDA ETAPA	20
PARÍS, CAPITAL DEL ARTE	25
EL REGRESO DE UN «PINTOR MODERNO»	32
LOS FRESCOS DE LA RÁBIDA	38
UN MAESTRO CONSAGRADO.....	40
CARACTERIZACIÓN DE LA OBRA DE VÁZQUEZ DÍAZ	49
OPINIONES DE VÁZQUEZ DÍAZ SOBRE LOS PINTORES, LA PINTURA Y SU PINTURA	55
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA	65
ESQUEMA CRONOLÓGICO DE SU VIDA	91
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	101
RELACIÓN DE LÁMINAS QUE ILUSTRAN ESTA MONOGRAFÍA.	105

COLECCION

"Artistas Españoles Contemporáneos"

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victorio Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tapiés, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Giménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
- 43/Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
- 45/Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
- 47/Solana, por Rafael Flórez.
- 48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
- 52/Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.

- 53/Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
- 54/Pedro González, por Lázaro Santana.
- 55/José Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
- 56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
- 57/Fernando Delapuenta, por José Luis Vázquez-Dodero.
- 58/Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
- 59/Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 60/Zacarías González, por Luis Sastre.
- 61/Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
- 62/Pancho Cossío, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
- 63/Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
- 64/Ferrant, por José Romero Escassi.
- 65/Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.
- 66/Isabel Villar, por Josep Meliá.
- 67/Amador, por José María Iglesias Rubio.
- 68/María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.
- 69/Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.
- 70/Canogar, por Antonio García-Tizón.
- 71/Piñole, por Jesús Baretini.
- 72/Joan Ponç, por José Corredor Matheos.
- 73/Elena Lucas, por Carlos Areán.
- 74/Tomás Marco, por Carlos Gómez Amat.
- 75/Juan Garcés, por Luis López Anglada.
- 76/Antonio Povedano, por Luis Jiménez Martos.
- 77/Antonio Padrón, por Lázaro Santana.
- 78/Mateo Hernández, por Gabriel Hernández González.
- 79/Joan Brotat, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 80/José Caballero, por Raúl Chávarri.
- 81/Ceferino, por José María Iglesias.
- 82/Vento, por Fernando Mon.
- 83/Vela Zanetti, por Luis Sastre.
- 84/Camín, por Miguel Logroño.
- 85/Lucio Muñoz, por Santiago Amón.
- 86/Antonio Suárez, por Manuel García-Viñó.
- 87/Francisco Arias, por Julián Castedo Moya.
- 88/Guijarro, por José F. Arroyo.
- 89/Rafael Pellicer, por A. M. Campoy.
- 90/Molina Sánchez, por Antonio Martínez Cerezo.
- 91/María Antonia Dans, por Juby Bustamante.
- 92/Redondela, por L. López Anglada.
- 93/Fornells Plá, por Ramón Faraldo.
- 94/Carpe, por Gaspar Gómez de la Serna.
- 95/Raba, por Arturo del Villar.
- 96/Orlando Pelayo, por M. Fortunata Prieto Barral.
- 97/José Sancha, por Diego Jesús Jiménez.
- 98/Feito, por Carlos Areán.
- 99/Goñi, por Federico Muelas.
- 100/La postguerra, documentos y testimonios, Tomo I.
- 100/La postguerra, documentos y testimonios, Tomo II.
- 101/Gustavo de Maeztu, por Rosa M. Lahidalga.
- 102/X. Montsalvatge, por Enrique Franco.
- 103/Alejandro de la Sota, por Miguel Angel Baldellou.
- 104/Néstor Basterrechea, por J. Plazaola.
- 105/Estave Edo, por S. Aldana.
- 106/M. Blanchard, por L. Rodríguez Alcalde.
- 107/E. Alfageme, por V. Aguilera Cerni.
- 108/Eduardo Vicente, por R. Flórez.
- 109/García Ochoa, por F. Flores Arroyuelo.
- 110/Juana Francés, por Cirilo Popovici.

- 111/M. Droc, por J. Castro Arines.
112/Ginés Parra, por Gerard Xuriñuera.
113/A. Zarco, por Rafael Montesinos.
114/D. Argimón, por Josep Valles Rovira.
115/Palacios Tardez, por Julián Marcos.
116/Hidalgo de Caviedes, por Manuel Augusto García de Viñolas.
117/Teno, por Luis G. de Candamo.
118/C. Bernaola, por Tomás Marco.
119/Beulas, por J. Gerardo Manrique de Lara.
120/Hermanos Algora, por Fidel Pérez Sánchez.
121/J. Haro, por Ramón Solís.
122/Celis, por Arturo del Villar.
123/E. Boix, por José María Carandell.
124/Jaume Mercadé, por José Corredor Matheos.
125/Echauz, por M. Fernández Braso.
126/Mompou, por Antonio Iglesias.
127/Mampaso, por Raúl Chávarri.
128/Santiago Montes, por Antonio Lara.
129/C. Mensa, por Antonio Beneyto.
130/Francisco Hernández, por Manuel Ríos Ruiz.
131/María Carrera, por Carlos Areán.
132/Muñoz de Pablos, por Isabel Cajide.
133/A. Orensaz, por Michael Tapie.
134/M. Nazco, por Eduardo Westerdhal.
135/González de la Torre, por L. Martínez Drake.
136/Urculo, por Carlos Moya.
137/E. Gabriel Navarro, por Carlos Areán.
138/Boado, por Ramón Faraldo.
139/Martín de Vidales, por Teresa Soubriet.
140/Alberto, por Enrique Azcoaga.
141/Luis Sáez, por Luis Sastre.
142/Rivera Bagur, por A. Fernández Molina.
143/Salvador Soría, por Emanuel Borja Jareño.
144/Eduardo Toldrá, por A. Fernández-Cid.
145/Cillero, por Raúl Chávarri.
146/Barbadillo, por Jacinto López Gorgé.
147/Juan Guillermo, por Lázaro Santana.
148/Fernando Sáez, por Miguel Logroño.
149/José Antonio Díez, por A. Delgado, L. M. Díez y J. M. Merino.
150/Guajardo, por Ignacio Olmos.
151/Rafael Leoz, por Luis Moya Blanco.
152/Vázquez Díaz, por Manuel García Viñó.

directo —ni Solana ni Cossío lo ejercieron— destaca de una manera especial.

García Viñó ha desarrollado en esta monografía, paralelamente, la biografía del pintor y el estudio de su obra, mostrando con claridad, además de lo que queda apuntado, hasta qué punto esta obra ocupa también estilísticamente un punto axial, por cuanto en ella se produce un maridaje de clasicismo y modernidad que la hace grata tanto al entendido como al profano. Sin negarse a su tiempo, sin hacer dejación de ese constructivismo, ese geometetrismo tan novecentista que ha llevado a muchos a incluir su obra en la tendencia cubista —García Viñó señala por qué esto no se puede hacer—, el gran pintor onubense logró, en su período de madurez, una dicción intemporal.

SERIE PINTORES

