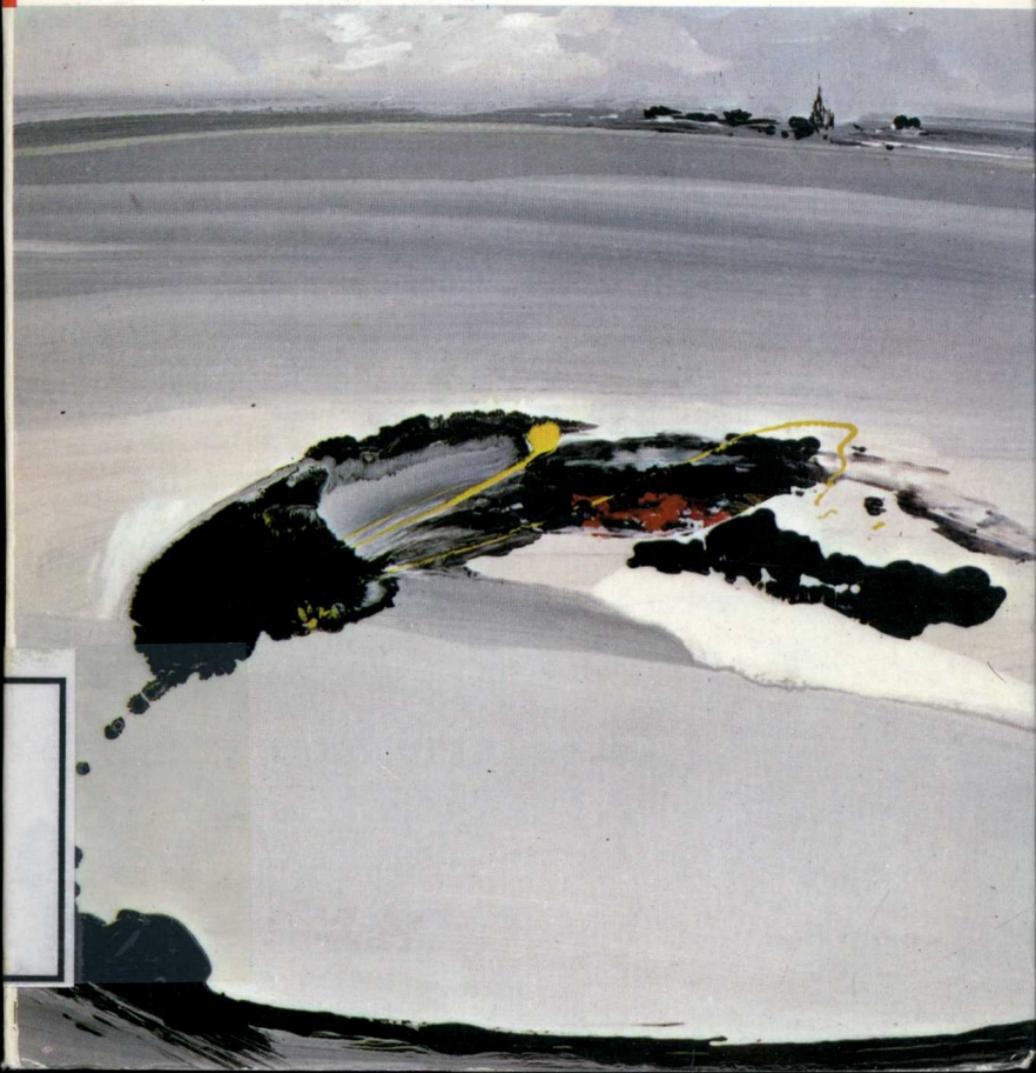


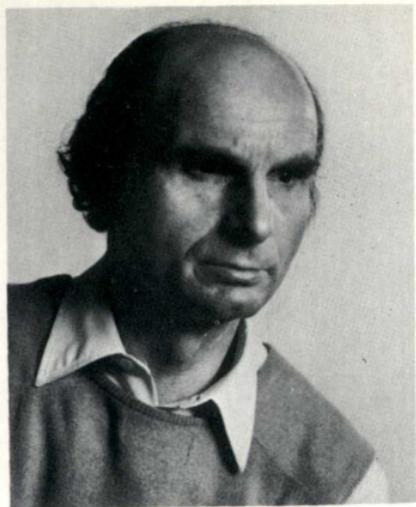


A. MARTINEZ CERZO

Juicio de Pablo

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





Partiendo de un modo de hacer inspirado en el paisajista montañés Agustín Riancho, Julio de Pablo pasó por una etapa basada en los postulados artísticos de Cezánne y Van Gogh, hasta llegar a su actual surrealismo abstractizante. Julio de Pablo es el continuador del paisajismo montañés, distando mucho su obra de ser conceptualmente localista. Como principalísima virtud suya destaca su cualidad de colorista nato. Merced a la maestría con que aplica el co-

**MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y FORMACIÓN PROFESIONAL
BIBLIOTECA DE EDUCACIÓN**

14 NOV. 2018

**ENTRADA
DONATIVO**

7vño de Pablo

ANTONIO MARTINEZ CEREZO

Novelista. Crítico de Arte.

Director de la colección ARTE MONTAÑÉS.

*De la Asociación Española de Críticos
de Arte.*



DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES

66975

Julio de Pablo



1279403X

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA. 1973

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y
Ciencia. 1973.

Imprime: Grafinasa, Manuel de Falla, 3 - Pamplona.

D. L. NA. 1.221-73.

I. S. B. N. 84.369-0298-X

Impreso en España.

EL PINTOR, COMO UNA CARACOLA

Soy consciente de que el pintor tiene dos ojillos en forma de aceituna de cuquillo incrustrados en lo más hondo de las cejas. Tratar de extraer conceptos de quién tiene los ojos hundidos en el rostro de tanto mirar dentro de sí mismo, es tarea titánica. Los introvertidos no dejan que se les arranque por las buenas su mundo interno. Hacen bien, porque es suyo, y siendo suyo, sólo a ellos interesa... A pesar de todo, continúo camino de su estudio, alimentando la idea de que vale la pena, por ser un pintor honrado a carta cabal, sensible, sin dengues, sin palabrería, a quien sólo se le ve en Madrid los pocos pelos que le van quedando cuando algún amigo le empuja a exponer.

El es así, y se ha forjado un mundo propio a su modo. Pinta. Sencilla y llanamente, pinta. Sin adjetivaciones inútiles. Conoce al

dedillo los secretos y leyes del color. No emplea trucos ni cartonajes. Se bate a pecho descubierto sin ambages ni panfletos ni manifiestos ni literaturización. En suma, ejerce su oficio lo mejor que puede y sabe. Con honradez. Que no es poco en los presentes tiempos de aspavientos y supercherías.

El pintor tiene su estudio, donde acuna paisajes aéreos, sobre «Los Angeles». Entrecomillados, no vayan a confundirse con los espíritus celestes criados por Dios para su ministerio, según precisa definición académica. ¡Faltaría más! Se trata de un cine. El de la calle Ruamayor. Calleja zigzagueante, estrecha, pina donde las haya, que obliga a administrar bien la respiración según se sube. Ruamayor es un claro vestigio de aquel Santander de la Vieja y la Nueva Puebla que el incendio se llevó en una satánica noche de fuego y viento en febrero del año 1941.

Es el número diez. Un viejo ascensor lleva hasta la planta séptima. Punto de ubicación de su estudio. Un pequeño habitáculo de treinta y cinco metros cuadrados. No espante la pequeñez; el pintor se mueve como sardina enlatada, pero no para de trajinar de un lado a otro. En los ires y venires, subires y bajares por los estudios, se encuentran para todos los gustos: desde el coquetón con secretaria de importación y sillones adaptables junto al mueble-bar, hasta los grandes garajes o sótanos destartados donde se funden hierros, se tallan maderos en busca de formas, se moldean plásticos, se azogan cristales; pasando por los estudios discretos. Como el del pintor. Un estudio más

bien pequeño, sin pretensiones ni ostentaciones. Con olor al sudor del cotidiano esfuerzo con el pajarillo vivo de las formas.

Libros por doquier, Catálogos de exposiciones firmados con cariño y afecto por una legión de colegas. Más libros y más papeles, y más catálogos con más autógrafos. Dedicatorias serias, graves como las que el excelso dominador del idioma, Gerardo Diego, se saca de la manga, pretenciosas, cariñosas, chungonas, o de circunstancia. Letra impresa condenada a no ser leída jamás. Porque, al contrario del literato que devora con avidez cualquier papel escrito que cae en sus manos, los prosélitos del pincel, excepciones aparte, parecen tener por secreta norma el desdeñar la lectura. Al menos, el no hacer de la lectura un hábito y, desde luego, nunca un vicio. Pero De Pablo guarda los textos, que ya es algo, y los mima y los aprecia, y sabe lo que dicen los literatos sin necesidad de leerlos.

Otrora fue un mueble-cama destinado al descanso cuando la ardua labor obligaba a buscar descanso en la horizontalidad. Hoy, el mueble no puede utilizarse porque soporta sobre el maderamen de sus espaldas toda clase de cachivaches. Entre ellos una vieja barrica de roble, donde dormían epicúreos sueños los caldos jerezanos en espera de que el visitante llegara a hacerles el honor de saborearlos lentamente. Ahora la barrica permanece vacía, porque el pintor, un tanto abstemio, no dobla el codo. Se hace, pues, preciso recurrir al té con limón que sirve la cafetería.

En el cuadrado donde se desarrollan los cruciales hechos: la pintura; el pintor Julio de Pablo se mueve a sus anchas como si nada le importaran los lienzos acabados que se extienden por las baldas, ni los que con sus epidermis virginales esperan el favor de ser anegados con color, ni los algodones que el pintor tira al suelo después de utilizarlos en los restregones, ni los mil tarros y cien mil pinceles, ni los escudos pseudo-heráldicos que clavetean la boina-vitrina.

Hombre inquieto y movedizo, no parece ser alérgico a la estrechez conventual de su celda. Una celda abierta a la curva de Ruamayor. Por cuyo resquicio la luz solar entra dócil hasta las doce de la mañana; pero se encabrita y hace cabriolas planas sobre el espejo del lienzo, obligando al pintor a dar de mano y acometer otras tareas auxiliares.

El sol plano es un mal enemigo del pintor. Los reflejos juegan malas pasadas y crean espejismos escénicos, tan perjudiciales y contradictorios cuando pasa el relumbrón del oropel. El pintor lleva una dura lucha por dominar la luz solar. Explica fundamentalmente su desazón para evitar los escandilamientos. No se siente satisfecho de que se le haya entendido. Y no le falta un ápice de razón.

En el pequeño reducto que le envuelve, el pintor Julio de Pablo ha instalado un gran cajón en que apoya sus lienzos de forma plana, toda vez que, como oportunamente se verá, nunca emplea el caballete en posición vertical. Tal vez ello es óbito para que la sensación de agobio

que el visitante siente sea más bien motivo de unión entre obra-ejecutante. Un diálogo de **vis a vis**, un mano a mano que aprovecha el pintor para, con soltura y facilidad, coger al toro del cuadro por los cuernos, templarle, mandarle y obligarle a humillar.

Nadie diría, viendo su pintura o juzgando por la proverbial elegancia y orden con que suele vestir el pintor, que su estudio es un gallinero revuelto y sucio. En una visión apresurada se estima que no hay un sitio para cada cosa, y que las cosas, por ende, no están en su sitio. No importa. Porque el pintor las encuentra al vuelo cuando las precisa. Sin necesidad de abrir más de la cuenta sus ojillos de aceituna, sin necesidad de moverse de la banqueta, sin necesidad siquiera de alargar el brazo. Alguna ventaja habría de tener el agrupamiento en torno al llar, donde el pintor prende fuego a la chispa inspiradora.

Es fácil exclamar que en tales circunstancias no es posible pintar. Quien tal dice, quizá sea porque no pueda pintar en escenario desordenado ni en ningún otro. Sencillamente, porque le falta el tic de la gracia. Pintores hay que tienen pulcrísimos estudios y resulta su pintura tremendamente sucia. Otros, por el contrario, tienen estudios presididos por un soberano marmágnum de botes, pinceles y paletas con colores reseco y un embargante olor a aguarrás, y, sin embargo, su pintura, como en el caso de De Pablo, es puro cristal, limpia como los chorros del agua, ordenada como las sabias leyes naturales.

Sentado en el banquillo, Julio de Pablo se asusta un tanto ante la amenazante silueta del lápiz y la libreta que esgrime el correveidile. Le asalta la duda de que se le vaya a someter a un lavado de cerebro para ponerle las ideas forros afuera. No obstante, poco a poco el pintor va saliendo de su caracola, de su caparazón, a medida que la sal del envite le invita a dar respuesta. No es morfológicamente pasiego de raza, pero como si lo fuera. Cuesta arrancarle conceptos. Pacientemente hay que ir sacándose los con sacacorchos. Mira dentro de sí, entorna los ojillos, busca inspiración en la interioridad del cubilete de las ideas, y es entonces cuando extravierte sus palabras en forma de torrentera, sin quedar plenamente convencido de haber dicho lo que quería. Le preocupa no dar en el quid de las preguntas. Tiene para sus adentros que hacer blanco en la diana, requiere pulso. Digamos en su descargo que, entre los pintores, tan temible es el que no sabe explicar su arte, como el que a un simple punzazo deja desfilas la cinta con las ideas que el marchante le ha obligado a recitar en alta voz hasta aprendérselas de memoria.

Julio de Pablo es de los primeros. Filosóficamente no sabe o no puede explicar su quehacer, ni tiene parvulario especial, ni pinta de acuerdo con un ideario apriorístico. Pinta porque sí, porque es consustancial a su persona, porque lo lleva en las venas, y basta. No se le pidan explicaciones. Asegúrase en principio que no las tiene ni las tendrá nunca. Lo suyo es pintar. Y cumple con su obligación haciéndolo lo mejor que sabe.

En una galopada al pasado, hemos visitado Revilla de Camargo, en cuyo distrito municipal nació Julio de Pablo el 27 de julio de 1917. El valle de Camargo forma una especie de cuenco verde, amplio cuenco que se extiende al pie de colinas llameantes de verduras, donde no faltan en esta díscola primavera manzanos en flor.

Pero no son colinas enteras. Presentan su silueta en forma de sandía mordida... Mordida por el hombre, que agujerea la rojiza carnaza en busca del mineral de hierro de sus minas. La principal ocupación de los lugareños era, en aquel entonces, la ganadería, la agricultura y la minería.

El valle es cuna de dos preclaros montañeses, cuyos nombres están indisolublemente escritos con letras de oro en el Libro de la Historia patria: Juan de Herrera, el sobrio arquitecto creador del estilo «herreriano», cuyos postulados dominaron decisivamente la arquitectura española de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, y de Pedro Velarde, quien, si no levantó muros, en unión de Daoiz construyó con el filo de su espada la gloriosa gesta del 2 de mayo de 1808.

También del lugar es el pintor Rufino R. Ceballos (1907). Nacido 10 años antes que De Pablo. A ambos auna el hecho de serlo en una modesta cuna. Aquél, hijo de albañiles, albañil él y sus hermanos, destinado a pintar en el exilio; éste, hijo de labriegos. Ambos, paisajistas exclusivos. Cuando se conocieron en París, se limitaron a abrazarse. Nada pudieron hablar de Revilla de



Camargo, por haber dejado el pueblo de muy temprana edad.

De Pablo se trasladó con su familia a Santander cuando apenas contaba dos años. Todas sus vivencias infantiles residen, pues, en torno a aquel Santander que por su ventanal de Puerto Chico tendía la divisa de ser marino y marinerero. En tal ambiente creció timorato, en infancia plagada de privaciones, aprendiendo en la escuela que más enseña: la de las escaseces. Escuela que tiene sus propias leyes y hay que respetarlas. La calle enseña tanto como la universidad, según unánime decir popular.

Admite que sus recuerdos de los días escolares le llegan difuminados y confusos; no obstante, de una cosa sí está cierto... No era buen estudiante. Tampoco pésimo. Regular, por tanto. Más de una vez hubo de poner la mano bajo la palmeta implacable del profesor, sufriendo el sistema pedagógico de que «las letras con sangre entran». Ya en edad escolar comienza a bullirle en las venas la pasión por expresarse mediante imágenes. No es buen dibujante, pero realiza signos que en su particular código **imaginifico** tienen significados concretos. El pintor reconoce su tendencia a interpretar abstractizando desde la primigenia. Desde luego que por una limitación de facultades para la grafía. ¡Ah, esas misteriosas inspiraciones que surgen del fondo de la existencia, abriéndose paso inflexibles ante las barreras que el destino se empeña tozudamente en colocar delante!

Y es de destacar el hecho, porque para De Pablo el tiempo no ha pasado. Aún hoy no es

capaz de realizar un dibujo con aires convencionales. Si se le pide que lo haga contesta que lo suyo es el color, que dibuja pintando, y que el lápiz para él está de más como medio de expresión. El pintor continúa expresándose como en los años de la juventud. Una vertical puede equivaler a un árbol; una curva, al horizonte; un azul, al mar; un blanco, la nieve, la espuma, la ola; una mancha, un almendro; un círculo, una caracola. Como la suya, en la cual se encuentra cerrado, viviendo un mundo que tiene más visos de sueño que de realidad.

Se recuerda soñador, un mucho proclive a andar solo, sin compañía, sin nadie a quien hablar. No es que el pintor fuese insociable. Ni mucho menos. Ocurría que su carácter timorato se le desarrollaba a medida que necesitaba momentos para contemplar en solitario el mar e iniciar con él un largo y tendido diálogo entre amigos. El aspirante a pintor pescaba sin caña, con un hilo al que colocaba un anzuelo sin cebo; no pescaba peces, ¡cómo iba a hacerlo!, pescaba mar, que era lo que realmente le importaba, pescar cuanto mar pudiera para emborracharse de olas, y azules, y acantilados, y escolleras, y aguas que tejen y destejen la piedra. En tales momentos, el pintor abría sus pequeñas pupilas al mar, ¿para qué? No lo sabía.

Incluso hoy no sabe ni sabrá nunca por qué sentía tan violenta sacudida al contemplar lo creado. Puede que se sintiese torpe e incapaz de copiar lo natural. Mientras que sus compañeros de escuela eran infinitamente más hábiles con el lápiz, él apenas si podía hacer verticales

que decía que eran árboles, y curvas que quería hacer pasar por horizontes, y borrones que definía como verdura, sin que nadie le creyera. Al niño-pintor no le quedaba más remedio que sentarse en el paredón del muelle a pescar olas.

Duraron poco los amistosos diálogos. No eran tiempos propicios para la holganza. Las penurias del hogar obligaban a dejar el pupitre escolar en busca de un aprendizaje que arrimase el ascua de unos cuartos a la sardina hogareña.

Cuando apenas contaba doce años, comenzó arrimando el hombro en heterodoxos oficios no calificados, hasta llegar a la pintura industrial. En ella se quedó, toda vez que componiendo y moviendo mezclas era capaz de seguir soñando en aquellas matizaciones acuareladas del mar y el campo. El aprendiz de pintor de «brocha gorda» ignora que en el año que se incorpora a la vida activa, se extingue como una vela quien años después será la luz inspiradora de sus comienzos: Agustín Riancho.

El agotamiento de la jornada laboral no impide que su creciente vocación —bastante perfilada, si bien no definida— le llevase a las clases nocturnas de la Escuela de Artes y Oficios de Santander. Hecho que acaeció en 1913.

Julio de Pablo, con sus arrancadas entre infantiles e ingenuas, sazonadas con abundante dosis de seriedad y buen humor, con matices humanos siempre, cuenta las incidencias de tan azarosos días. La lucha con los conceptos académicos de una enseñanza condicionada a la realidad aparente, sin concesiones a la subjeti-

vacación. El estudiante sufría porque de sobra conocía que nunca llegaría a conseguir los torsos llenos de músculos que pintaban sus compañeros de aula. Era incapaz de copiar con todos sus sacramentos los modelos en yeso que le ponían delante. Y un tanto contrariado, incapaz de discernir si estaba en lo cierto o equivocado, si tal vez lograría o no parejos resultados, se enrabataba, y pataleaba, y dejaba el papel, y reveía una y mil veces lo que hacía el compañero. Volvía al papel, se aferraba a él como una lapa y no había fuerza humana que le despegase de la atracción que ejercía sobre su voluntad. Construía a su modo. Unica forma válida para expresarse.

Entre los estudiantes, contábase algunos buenos alumnos de Ricardo Bernardo, el que localmente fue conocido como «Pereda del lienzo». El maestro tenía clase, dominaba el volumen y exhibía un dibujo de finísima línea. Sus alumnos hacían maravillas con el lápiz y los pinceles. Se le reconocía como excelente pedagogo, transmitidor no sólo de enseñanzas, sino también de inquietudes. Julio no conoció a Ricardo Bernardo. Pero quemó horas de estudio junto a sus alumnos. Viéndoles hacer a ellos, se tornaba taciturno. No estaba al alcance de su mano la belleza formal.

Para sus adentros guardaba las dudas.

Huelga indicar que la mayoría de aquellos alumnos se quedaron en el virtuosismo, del cual nunca lograron ni lograrán salir. Julio de Pablo no era en los días juveniles anteriores a la guerra sino un manojito de recias voluntades. Y sa-

bido es que «hace más el que quiere, que el que puede».

Preparando lo que aspiraba a que fuese su primera exposición, le pilló la «**tronada**». La límpida luz de la adolescencia amaneció con nubarrones. Negro presagio de la tragedia que se cernía. Un cuervo agorero signó el firmamento dividiendo la Patria con el pico. Las juventudes nacionales viéronse obligadas a abandonar estudios y aprendizajes para enrolarse en filas... La Patria les llamaba.

El joven de Pablo no debió enterarse de entrada. Posiblemente algún amigo le encontró en la calle con aire de despistado y le enteró de los sucesos. A buen seguro que los entresijos temerosos del joven De Pablo debieron estremercarse de tal modo que iniciaría una larga carrera sin fin. De Pablo siempre fue asustadizo. La vida le aprieta demasiado las clavijas.

Los recuerdos de la contienda civil los tiene difusos... Le llegan trastocados por el tiempo, las privaciones y las dramáticas circunstancias en que su natural pacífico tuvo necesariamente que salir mal parado. Tiene claro, eso sí, que cuando podía, continuaba pintando.

Un torbellino de hechos y circunstancias le llevó a la Alemania del III Reich, donde permaneció a caballo de los años 1942-43; no el año de la caída de Berlín, como se ha dicho. Las pruebas documentales aportadas por el pintor así lo determinan.

En su punto de residencia, Berlín, tuvo ocasión de experimentar los horrores de una pobla-

ción sumida en el terror de la lluvia bélica. Los incendios y los derrumbamientos producidos por los bombardeos estaban a la orden del día. Y el pintor abría sus ojillos y veía que el mar de la infancia se había mutado en tempestuosa juventud.

En Alemania estudió la técnica de los colores y sus aplicaciones a usos industriales. ¿Y para qué? Para pintar con grandes caracteres, como oportunamente recogió Pepe Agudo, un rótulo siempre idéntico cuya traducción al castellano sería: «Marchando hacia la victoria». Julio de Pablo no llegó a aprender con fluidez el alemán; pero nunca olvidará la leyenda alemana que pintaba sin parar sobre los vagones del ferrocarril. Hay cosas que jamás se olvidan.

Su estancia en tierra alemana le permite tomar contacto con la obra de Menzel y Leibil, que le entusiasma e incita a pintar. No puede hacerlo por falta de tiempo y medios. Precursor de nuestros emigrantes a Alemania, De Pablo debe volcar todos sus esfuerzos en conseguir aumentar sus ingresos. Lo más sugestivo de la experiencia es el caudal de conocimientos pictóricos que adquiere en los talleres alemanes y la toma de contacto con el quehacer de Van Gogh. El aspirante a pintor recoge en su retina el contenido de varias láminas en color con reproducciones de obra paisajista. Confiesa que fue grande la sacudida emocional que le produjeron las grandes pinceledas rasgadas y el color fiero y arbitrario que utilizaba como inconfundible divisa.

Tan pronto como pudo regresó a Santander e inició su carrera profesional sin descuidar en lo más mínimo su vocación artística, lamentablemente demorada por diez largos años plenos de belicismo en torno a su persona.

* * *

En 1945 contempla varios cuadros de Agustín Riancho que se encontraban almacenados en la Biblioteca Menéndez Pelayo. Entre el polvo de la incomprensión, la obra del maestro de Entrambasmestas aguardaba paciente que alguien la sacase del anonimato, reivindicándola a puestos más objetivos y dignos. Tal honor le correspondería en suerte a Lafuente Ferrari, quien, con su merecido prestigio, colocó a su creador entre los cinco grandes del paisajismo español.

De la maraña de lienzos, el joven montañés se aferró especialmente a «Río en Otoño». Y el cronista hilaría corto si dijera que el pintor se quedó de piedra. Fue algo más que eso: se quedó absorto, conmocionado. Las células de su sensibilidad, muy desarrolladas, se le desataron. Los poros se abrieron de par en par. Sufrió una conmoción estética... Aquello era lo que él buscaba. Por primera vez había encontrado algo que realmente le llenaba y se adaptaba a sus posibilidades. Van Gogh era demasiado para comenzar. Hasta entonces, De Pablo intuía sensaciones, pero ante «Río en Otoño» supo lo que para él, sería pintar.

Unos brochazos precisos, golpes de espátula desenfadados, composición simplificada, color de oscuro a claro... ¡Luego, no es necesario pintar con alardes dibujísticos!

Puede afirmarse sin miedo a errar que De Pablo fue el primer pintor que creyó en Riancho, porque partiendo de su obra inició la suya. Y no se traten de buscar peyorativos sentidos a tal continuidad, ya que el alumno parte del maestro no para seguir el camino hollado, sino en busca de un medio de expresión que ponga al descubierto la propia personalidad. Al igual que Solana, como acertadísimamente ha expuesto Joaquín de la Puente, partió de la obra de Zuñiga. ¡Y cuán lejanos están ambos en el fondo y en la forma!

Las piezas que se conservan de este período creativo ni son ingenuas obras juveniles ni copias estrictas. Hay latente una sensibilidad en todas sus estructuras. Si bien la alta dosis de influencia que el maestro ejerce sobre el alumno salta a la vista a la primera de cambio. De Pablo es hombre que se exige. Siempre se autocriticó, convirtiéndose con tal acción en su más exigente juez.

Para todo hombre parece existir una ocasión que hay que aprovechar. No siempre se logra. A veces pasa la existencia como un soplo y sólo cuando no se puede rectificar se da uno cuenta de haber seguido el camino equivocado.

De Pablo tuvo una vocación temprana, si bien los avatares de los tiempos coadyuvaban a que la revelación fuese tardía. Mas llegó, avivando lo que llevaba dentro. La revelación se produce despertando en las entretelas de la sensibilidad aquella vocación dormida, pues si muerta no hubiese despertado a la llamada de mil y un badajos tocando a rebato. Desde siempre, en los

momentos malos y en los buenos, albergó la esperanza de llegar a la meta que se había propuesto: **ser pintor.**

La firmeza de su convicción, el fuerte vínculo que se establece en ese contacto y la comunión de principios con el maestro, justifican el que Julio de Pablo haya sido considerado como **discípulo espiritual** de Agustín Riancho, reemprendiendo el pupilo la tarea que al fallecimiento del maestro quedó inconclusa: el establecimiento de una escuela de paisajismo montañés. Se estuvo muy cerca de conseguirla con nombres como: Riancho, Casimiro Sáinz, Salces y después Gerardo Alvear, Salís Camino, Raúl Ceballos y Julio de Pablo.

Escuela no se ha formado, y dúdese que se consiga, habida cuenta de la mentalidad ultra-individualista que siempre caracterizó al artista montañés. De Pablo no es hombre cuyos pilares puedan soportar el basamento de escolásticos procedimientos. Su arte es difícil de seguir y a él le falta carácter para erigirse en patriarca. Al tronco del paisajismo montañés, con tan sobrios eslabones como lleva puestos, no parecen brotarle nuevos tallos. La condición individualista vernácula lo impide. Nadie hable de crear una escuela no le vayan a tachar de aventado.

Convengamos que sólo Julio de Pablo ha escogido el paisaje como tema exclusivo, sin ninguna presencia humana en el entorno. ¿Por qué? Por preferir la naturaleza agreste, indivisa, primitiva, en su propia salsa... Y encuentra tal primitivismo en la soledad, lugar donde el hom-

bre no pulula, aunque se intuyen huellas de su presencia.

¿Reflejos del talante solitario del creador? ¡Quién sabe! Ni siquiera el propio artista nos convence a la hora de expresar su creencia en una naturaleza desprovista de humanidades. Pero es que es preciso creerle. Porque el tiempo ha venido a corroborar la justeza de sus palabras dándole la razón: no ve la figura en el paisaje, no cree en lo que no ve, no alcanza a comprender lo que no cree; si no se cree no se ama, y mal puede representarse lo que no cõmulga con los dictados del corazón.

Elige como tema el que mejor se acomoda a su sensibilidad: el paisaje. Hay quienes prefieren jugar con varias bazas. Julio de Pablo desde el principio decidió quedarse a una sola carta. Razón de más para que por encima de todo sea paisajista. Para bien o para mal, pero paisajista.

La época rianchista iniciada hacia 1947, fecha en que celebra su primera exposición en el Ateneo de Santander, se extiende hasta 1954. Ocho largos años basando su inspiración en la naturaleza vernácula.

Ya en su primera exposición, De Pablo confesaba que Riancho y Casimiro Sáinz le habían hecho pensar profundísimamente. El primero, en especial por su ímpetu y Sáinz por el empleo del color. Al tiempo que reconocía la profunda impresión que le produjera la luz cegadora de Sorolla. Hubo sus más y sus menos para que el jovencísimo —para el criterio de los tiempos— pintor tuviese acceso a las salas del reputado

Ateneo santanderino. Al final acabó imponiéndose el socorrido buen sentido común.

Su segunda exposición individual la celebra en 1951, tras largo y concienzudo estudio y muchas renunciaciones. La crítica es unánime al dictaminar que no es habitual creador de paisajes al uso y gusto de los consumidores, sino que ha sabido intuir las lecciones pasadas inspirando su concepción en un paisaje más soñado que real. Paisaje ante todo. Reconocible. Ahora bien, creado con la corazonada, en el reducto aislado del estudio, de espaldas a la calle. Lo cual no es rigurosamente cierto toda vez que De Pablo aún salía con bastante frecuencia a captar **in situ** el paisaje. De todos modos, resulta innegable que se le recibe con calor, pues se ve en él la perpetuación de una tradición truncada por falta de vínculos de escuela.

Dada la fuente de su inspiración no es de extrañar que su principal temática rezume aires norteños por las dos dimensiones. La mayor atracción se vence por el deseo de captar las diferentes matizaciones lumínicas de las estaciones. Preponderan los otoños y las primaveras. Otoños de césped dorado y primaveras de árboles en flor. Más que al labrantío, presta atención a la zona arbórea, ya que en su persecución del ambiente natural gusta del árbol como acumulación. El bosque, en su claraboya de luces, sombras y claroscuros. El bosque, en su eterna canción renovadora. Las torrenceras del río rodando peñascos, si bien rara vez despeñándose. En el regato de sus lienzos la pincelada comienza a sentarse con orden. El pintor

declara su predilección por los otoños y su empeño por captar la luz, el aire y la atmósfera.

Unos años antes, la afición de De Pablo falta de refrendo tal vez: si no decaído, hubiese, sensiblemente, perdido estímulo. El hecho es destacable, porque puede ser considerado como el veterano de la generación pictórica montañesa formada en la postguerra. No se busquen puntos de contacto; cada uno fue por su lado. Unidos en la individualidad.

Por primera vez en la historia del arte montañés puede hablarse de la existencia de un ambiente cultural apropiado a la dinámica de los tiempos. Las fuerzas creadoras de la juventud alcanzan su apogeo.

El 15 de febrero de 1941 el viento Sur aviva el brasero ciudadano, cuya Vieja y Nueva Puebla arde como la yesca a consecuencia de un cortocircuito. Dos pavorosas noches mutilan la geografía urbana y sumen a la población en un superlativo cataclismo. Pero justo es decirlo: también en el mayor espíritu de resignación y conformismo que imaginarse pueda.

De entre las heridas producidas por las cenizas, casi aún en los rescoldos, nace PROEL, a cuyo cenáculo en torno se dan cita pintores y poetas en un clima de cicerónicos coloquios. No extrañe, pues, que la generación de poetas montañeses sea pictórica en sus descripciones del entorno, ni que en lo más oculto de la generación pictórica montañesa llamee el lirismo. La coexistencia moldea. El hábito hace al monje, ya que el monje no puede hacer al hábito. Si le está estrecho acaba rompiéndose.

En el bando de los poetas militaban: Pepe Hierro, José Luis Hidalgo, Antonio Maruri, Carlos Salomón, Carlos Nieto, Enrique Sordo, Marcelo Arroitauregui, Alejandro Gago, Guillermo Ortiz y el siempre joven Gerardo Diego, convertido en patriarca. En el de los pintores: cubriendo el cortejo la chispa dicharachera de Pancho Cossío y César Abin; los más jóvenes Julio de Pablo, Raba y Vázquez, como veteranos, asoman a ver qué cae en los cuencos de las oideras... Hay una larga legión de aspirantes a pintores: Medina, Calderón y De la Foz, que comienzan a decir cosas.

La actividad de Proel es intensa y está aún por reivindicar. Publica su revista de poesía y pone el dedo en la llaga rompiendo la atonía local con la organización de exposiciones de notables pintores alienígenas. Santander tiene ocasión de ver buena pintura, que llega con aires distintos.

Sorprende comprobar que tras las sierras que rodean la ciudad donde se vive, existen nuevas ciudades con nuevos modos y formas de decir. Cuando las vendas del localismo caen, los jóvenes pintores montañeses comienzan a intuir que tal vez han andado sendas equivocadas. En su interior ya se venía germinando el espíritu de cambio, pero la novedad que llega a través del aperturismo de fronteras representa el aldabonazo definitivo.

En 1952 el inquieto novelista Manuel Arce inaugura su Sala SUR con la obra de Benjamín Palencia, nuestro ibérico paisajista por antonomasia. Santander pasa a contar con una sala

donde se irán sucediendo interesantes exposiciones. Contra viento y marea, cubriendo difíciles etapas en que el arte recibía el más olímpico de los desprecios, Arce se ha esforzado en dar buen arte. Los logros de veinte años preñados de actividad que lleva Sur, constituyen materia más que atractiva para ser contada.

Poco después se une Delta, creando el premio «Pancho Cossío» y «Delta». Su actividad dura tres cortos veranos. Casi al tiempo se abre la «ventana» de Dintel, que se cierra pronto.

Los vínculos de amistad y entendimiento entre Arce y De Pablo no deben ser soslayados. El pintor, tan necesitado de guía, encuentra quien le oriente y aconseje. El novelista se convierte en lazarillo del pintor. Sin duda, es de los primeros en creer en él. Razón sobrada para que le apoye e impulse, y cuando menester sea, le critique severamente. El pintor tiene mentor que le informa sobre las últimas tendencias del arte y sala donde colgar sus cuadros. Lo que le permite salir en viaje espiral de la caracola de su aislamiento.

De estas fechas data la fraternal amistad entre Cossío y De Pablo. Sabido es que Cossío no era hombre pródigo en dulzonerías dialécticas. Su concepto del arte era tan peculiar que cuando algo no le gustaba no se andaba con remilgos a la hora de decirlo de frente, mirando a los ojos. Los jóvenes montañeses de la generación de la postguerra saben bastante de sus reprimendas. Para ellos Cossío era una especie de patriarca, un ejemplo a seguir, un quehacer a emular, hasta

el punto que más de uno recibió el simpático sambenito de «**Panchin**».

De Pablo guarda bonísimos recuerdos del maestro, que a menudo trepaba ayudándose con la cachava hasta su palomar de la calle de San Celedonio... Ni un solo resquicio, ni un hueco ocioso; todo en el más ordenado desorden.

En 1953, De Pablo expone, con éxito de público y crítica, en Sur y Delta, y pinta una barricada en el Museo Redondo «El Riojano». Elogiosa iniciativa de Víctor, riojano que sabe del arte del buen comer y beber, y también del otro, del artístico, como prueba la estimable colección que ha ido forjando en estos años. Elogiosa iniciativa la de las barricas; en su conjunto llamado a ser uno de los más curiosos museos del mundo, pues si embriagador es el contenido de los barriles, no menos sustanciosa es la calidad pictórica de los continentes.

Círculos de añoso roble, donde puede estudiarse con propiedad la fuerza juvenil de una generación pictórica española que constantemente fue desfilando por Santander. Los maestros consagrados de hoy no eran entonces más que brillantísimas promesas, que han superado con creces la barrera de los vaticinios.

A finales de 1954 puede fijarse el ocaso de la etapa «**rianchista**» de De Pablo. Un buen día, en su paleta florece la primavera de los pigmentos. El color se columpia sin vitolas... Y el pintor, próximo a cuarentón, inaugura una nueva etapa pictórica presidida por la violencia colorística. Colores vivos, pincelada desflecada, res-

tregados, espatulazos, composición y toque de primera intención. El paisaje se desvincula del terruño y se hace más abierto, más universal. Como obedeciendo al báculo de Moisés, las aguas se abren hacia los lados y dejan descubierto el pecho del paisaje, contemplado ahora desde un punto óptimo más amplio.

La visión panorámica de De Pablo gana en amplitud, pero también en tragedia, porque los grandes labrantíos desérticos se ven amenazados por la presencia siniestra de los nubarrones ¡Quién sabe qué vínculos de unión unen este modo de ver más transido de dolor con las interioridades del artista! Desde luego, que menos osado es llegar al árbol por los frutos que viceversa. La obra es hija carnal de los actos del pintor y actúa como termómetro medidor de sus estados de ánimo.

¿A qué responde este cambio? El pintor se desliza por el túnel del tiempo, busca en lejanos recovecos, pero no tiene una idea clara. Le llega el recuerdo de algunas láminas que vio en Alemania. Láminas de un pintor cuyo nombre, Van Gogh, apenas retuvo en la memoria, pero cuyo modo de hacer le hizo tilín en lo más hondo. Once años después, De Pablo, en su confrontamiento con la nueva pintura española, ya está en condiciones de asimilar aquel trallazo que le causara el holandés. Sobre todo, en lo relacionado con sus paisajes de Provenza. Se habla mucho, entonces, de Van Gogh en cálido momento de revalorizaciones. De Pablo recuerda cómo le inquietó el mundo interno que el holandés reflejaba en sus «**sui generis**» composicio-

nes impresionistas y rabiosamente expresionistas.

Decidió romper los lazos de unión con Riancho y se alistó a las nuevas corrientes que llegaban de allende los Pirineos. De Pablo acababa de pactar con el dolor desenfrenado, iniciando la segunda etapa artística de su carrera. Etapa inspirada rotundamente en Van Gogh y Cezánne.

En 1956 obtiene el «Premio Delta» por su cuadro «Arboleda», es seleccionado para visitar París en compañía de ocho pintores montañeses más, pero por razones domésticas y encargos de trabajo se queda en tierra. De Pablo guarda como oro en paño el catálogo de la exposición que, bajo el nombre «Carpeta de París», realizaron los componentes de la excursión como aportación de estudio y trabajo. Los colegas tributaron efusivas pruebas de amistad, en las dedicatorias alusivas, **al que se quedó anclado en puerto.**

Al fin se presenta la oportunidad de salir del reducto local. En 1957, marcha ilusionado a realizar su primera individual fuera de la Montaña. Entre los veinte lienzos que cuelga en la Sala Vayreda, uno, el primero, llama la atención. Su nombre: «Recuerdo de Inglaterra». El cronista se vuelve tarumba, pues en sus apuntes no reza que haya visitado la rubia Albión hasta 1965. ¿Cómo se explica? De Pablo dice sencilla y llanamente, con su proverbial sentido del humor y la amistad, que Allan Johnson, un pintor inglés, le dijo que le recordaba las campiñas inglesas. A lo que él contestó: «No se hable más; en

honor de tu país le bautizo «Recuerdo de Inglaterra».

La crítica catalana se enciende en elogios. Rafael Manzano ve su pincelada «temperamental, luminosa, más cerca de la escuela levantina que de la cantábrica»; mientras que Juan Cortés dice: «Es la luz quien manda y gobierna en estas dilatadas vistas de campos y lejanías, árboles y rastrojos, montes y dunas, bajo un cielo casi constantemente aborregado en nubosidades traslúcidas».

Su éxito en Barcelona encuentra refrendo en la exposición individual que realiza en Sur al año siguiente.

Entre 1959 y 1960, los lazos de unión entre el pintor y el novelista Arce se hacen más sólidos. Juntos viajan por Europa en su primer contacto con los maestros. Vistazos atrás en busca de los antiguos y de los renacentistas; vistazos al futuro, que se llama Francia. Impresionistas expresionistas, cubismo, surrealismo, dadaísmo. La nueva Meca del arte, París, ofrece indudables atractivos. En Florencia, Génova, Pisa y Roma visita museos con verdadera avidez de aprendizaje. Los maestros que más le impresionan son: «El Giotto», por su ternura anticipadora, promotor de más altos vuelos para la pintura; «El Bosco», por su fecunda imaginación; Piero della Francesca, por el color; Leonardo da Vinci, por el dibujo. En Italia toma contacto con una nutrida legión de poetas, principalmente con Alberto Moravia.

El primer cuadro suyo que se expone en Madrid es en la exposición de obras finalistas del

«Premio Biosca» (1960). Al año siguiente inicia su tercera y última, por el momento, etapa que en diversas ocasiones he definido como de **su-
realismo abstractizante**.

En su empeño por encontrar un camino propio, el paisaje se torna cada vez más irreal y fantasmagórico. El pintor elimina espontáneamente cuanto de anecdótico tiene la paisajística clásica. Es un paisaje real, mas no copiado, sino inventado; no captado «**in situ**» como antes, sino de espaldas, en la inquietud del estudio. En el fondo yace soterrada la sustancia del paisaje clásico.

No se trata de una ruptura violenta. Es un proceso de simplificación que surge paulatinamente. El pintor vuelve a aquellos principios suyos en que traducía las cosas a su propio lenguaje expresivo. Lenguaje que a los no versados deja un tanto fríos y perplejos. El espectador tarda en asimilar los cambios. Al principio se rebela y no comulga con las ideas del pintor. Tal vez ahí resida el mérito de romper con la tradición para instaurar un mundo que puede gustar o no gustar, pero que tiene la huella inconfundible de lo personal.

En el nuevo planteamiento de su quehacer, De Pablo se aleja cada vez más del campo, y adopta una visión marina donde los principales protagonistas son canteras, escolleras, acantilados y el agua. Oleajes aparentemente en calma chicha que de pronto se hacen estallido de espumas sobre la gea.

1962 le depara un Diploma de Honor en la I Bienal de Zaragoza. Su primera exposición in-

dividual en Madrid tiene lugar en 1963. Obsérvese cómo el pintor tiene el compás de las piernas fuertemente asido a la tierra y sólo se despega de ella cuando algún amigo le empuja a exponer. Cuelga en la Galería Prisma. La bien cuidada muestra obtiene un clamoroso éxito de la crítica. Cossío declara entonces: «Me tiene que gustar, como me gustan todas las cosas que trascienden de un extraordinario valor humano. Julio de Pablo está técnicamente a la altura de cualquiera, y espiritualmente sobre muchos, yo incluido en este capítulo». Zúñiga le considera, acaso movido por los lazos de paisanaje, como el mejor paisajista de España. Los dos Gerardos están presentes: Alvear y Diego. El pintor y el poeta. No daríamos crédito a los comentarios de los paisanos si no viniesen avalados por otros de firmas importantes, como Figuerola-Ferretti, García Viñolas, Popovici y, otro montañés, Joaquín de la Puente, que escribe en «Artes» con el corazón en la mano: «Hace mucho tiempo que Julio de Pablo pinta. Para mí, pintaba mal. Bastante mal. Uno quería a Julio de Pablo, a pesar de ser un pintor despistado, seguidor superficial del magno pintar de Agustín Riancho. Si he dicho la pura verdad, nunca se me pasó por las mentes el supuesto de un cambio decisivo en la pintura de mi amigo montañés. Pero ahora, cuando el cambio se me muestra lleno de loables valores en la Sala Prisma, yo, ciertamente lo encuentro natural. Por la sencilla razón de haber considerado siempre a Julio de Pablo, además de inteligente, además de modesto, además de laborioso, persona hondamente sensible». Nobleza obliga. De la Puente es de los que saben ver y difícilmente se equivoca.

La primera y única exposición en el extranjero la realiza en 1965 en Londres, en la Knibbs Gallery, donde cuelga 20 lienzos. En un engorroso calamazo donde guarda recortes amarillentos por el tiempo, comprobamos que la crítica le trató con esa honda indiferencia que la rubia Albión se gasta. De Pablo aprovechó el tiempo libre para visitar estudios de amigos y Museos, de los cuales mostró preferencia por el British Museum y la Tate Gallery, quedando indiferente ante la National Gallery. Turner representó para él la gran revelación del paisajismo inglés. Como asimismo Constable, junto a los retratistas Hogarth y Reynolds.

Desde entonces hasta 1971, año en que decora completamente con catorce lienzos el vapor «Riuseñada», no falta a su casi habitual cita anual con su público en la Galería Sur.

Viola visita Santander en 1968. Entre el maño y el montañés se inicia pronto una corriente de amistad, compañerismo y mutua admiración. Ambos comparten el estudio de San Celedonio, dialogan, pintan e intercambian conocimientos. No podía ser de otro modo, pues nadie dude que ambos pintan paisajes. Los de Viola son más irreconocibles y fieros. Otro punto en común es la predilección por el blanco y el negro.

Vuelve a exponer por segunda vez en Madrid, en EDAF (1969), y concurre a numerosas colectivas. En 1972 la tendencia centrípeta del camaragués se hace más centrífuga, celebra el mayor número de exposiciones individuales de su carrera: Real Club Náutico de Gran Canaria, Las Palmas; Zero, Murcia; Editora Nacional, Barcelo-

na, y concurre a doce colectivas, consiguiendo galardón de participación en Zero y un accésit en «Círculo 2».

En el presente año, 1973, De Pablo ha expuesto en EDAF una apretada selección de su última obra, cuajada de serena plenitud.

Lo que resulta evidente es que el modo de De Pablo, con haber sido ampliamente tratado, no siempre ha sido entendido en su verdadera dimensión. Trátasele de abstracto. Cuando su pintura no lo es en puridad. ¿Abstracción? Dificultoso término al que llevamos a todo aquél que no muestra el rudimentario dos y dos cuatro, de acuerdo con el cristal del convencionalismo. Defínesele también como abstracto que hace figuración. Ante el más difícil todavía, esbózase perplejidad. ¿Informalista? Nada más lejano a su quehacer. ¿Nueva Figuración? ¿Existe realmente? García Viñó la definió así: «La Nueva Figuración, procedente de la esquematización post-cezanniana o de la figuración, se caracteriza principalmente por encontrarse no en el camino del llamado por Fuster «descrédito de la realidad», sino en el de su reencuentro». De Pablo parte de la dicha esquematización, pero no puede reencontrar la realidad porque nunca ha huido de ella.

De Pablo no parte del abstracto para crear figuración, sino que lo hace en sentido inverso: parte de la realidad para ir creando un mundo propio. La realidad existe, aunque recreada, re-inventada. Entonces, ¿dónde encasillar a De Pablo?

Huyamos de difíciles encasillamientos. De Pablo torna la realidad en surrealismo y lo abstractiza de acuerdo con el patrón de un mundo forjado a imagen y semejanza suya. Por la espiral de su caracola ruedan recuerdos infantiles. De cuando pescaba mar con anzuelo sin cebo... El pintor es Julio de Pablo, y párese de contar.

INTERPRETACION ABSTRACTIZANTE DE LA NATURALEZA

Practicantes de la temática conocida como paisaje, cuéntanse por legiones. Sin embargo, verdaderos paisajistas ya son menos. Pocos, en realidad, son los que han elegido el paisaje como fuente exclusiva de inspiración. Quedarse a una sola carta tiene todos los visos de auto-limitar el campo de acción. Los que hacen a todas no quieren someterse a rígidas lindes. Hacen bien, si son capaces de salir airoso del trance. Pero, ¡cuántos tratan de parecer polidiestros sin lograr maestría en coto alguno! Julio de Pablo, en sus principios experimentó con diversas temáticas que hubo de abandonar por el paisaje. Aprendió a tiempo que era el que mejor se adaptaba a su sensibilidad, apetencias y aptitudes. Julio de Pablo es paisajista a ultranza.

Hay pocos paisajistas. ¿Y por qué? Volviendo la vista atrás, resulta que el hecho no es ni mucho

menos nuevo. El hombre primitivo parece reñido con el paisaje. Tan imbuido vive en él que no le presta atención alguna. El entorno paisajístico pasa desapercibido para el artista primitivo, que guarda todo su ingenio para el entorno animal. La lucha por la supervivencia es dura. Las escenas de caza en las pinturas rupestres nos lo demuestran. Sin embargo, no encontramos representaciones de elementos del reino vegetal y mineral. El hombre no inclina la cabeza a la tierra hasta que aparecen las civilizaciones agrícolas. Es en ese período crítico cuando aparecen los primeros símbolos naturales. Líneas en forma de pinos, hojas, espigas que simbolizan trigales y afines elementos esquemáticos.

Ya en Egipto el paisaje pasa a adquirir carta de naturaleza, si bien sólo excepcionalmente aislado. En los frescos helenísticos se columpian ideas más avanzadas, para acabar siendo concluyentes en las paredes decoradas de las villas romanas. El arte cristiano guarda el paisaje en el fondo del arca, reservando toda la importancia a la figura en primerísimo plano.

Al Giotto, para muchos padre del Renacimiento, le cabría la dicha de instaurar el paisaje real, como habitáculo de las formas humanas. El ventanal de los artistas se abre al campo; mas pasarían muchos años antes de que el paisaje pudiese vestirse de largo. Lo hace con los paisajistas holandeses del XVIII. Ahí sí que puede ya decirse que tenemos paisaje en toda la extensión del concepto.

Las cartas están echadas, pero ganan adeptos en pequeñas dosis. Velázquez no pinta pai-

sajes. Pinta en el paisaje, que no es lo mismo. Goya es otra cosa. Como lo son Turner y Constable, en Inglaterra. Y Corot, con su larga legión de prosélitos. Las aguas se desbordan y cuando se salen de madre no hay quien las meta en vereda. El paisaje adquiere su mayoría de edad y se lanza a correr mundo. No para el torbellino de lo natural. La fiebre cunde y no hay istmo: impresionismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo, abstractismo, informalismo, etc., que no recoja la antorcha.

No queda duda de que al paisaje le ha costado milenios hacer valer sus derechos. Al lograrlo, se erigió en dueño y señor de una etapa de la historia pictórica universal, aunque no faltan quienes dicen que el paisaje siempre saldría perdiendo en una confrontación con la figura.

Tal vez por tan peyorativo razonamiento, son numerosos los que hacen asco al paisaje como tema exclusivo. Razón de más para que la creencia de que paisajistas natos no abundan continúe incólume.

De Pablo sí lo es. Además, le viene por la más directísima de las líneas.

La paisajística merodea su lanzamiento de veras al doblar la mitad de la centuria ochocentista. Expuesto queda que De Pablo fundó su quehacer en el de Agustín Riancho, del que fue considerado **discípulo espiritual**. Riancho bebió el paisaje en el crisol mismo de su nacimiento ibérico. En la escuela, excelente escuela, formada por Carlos de Haes. Las enseñanzas haesianas completáronse con las de Lamorinière, de la

escuela de Barbizón. Riancho acabó en un **sui generis** impresionismo. Libre, atrevido, cálido, temperamental. Primavera esplendorosa de un paisajista en el otoño de su larga existencia.

Al seguir al maestro, hubiese resultado ocioso hacerlo desde el principio. Ocioso por absurdo. De Pablo lo comprendió a tiempo ante «Río en Otoño». El alumno partió de lo que al maestro costó 60 años de arduo laborar en solitario. Arrancaba con ventaja. La valiosa ventaja de una impagable experiencia ajena.

Posiblemente, de haber comenzado por la raíz hubiese fracasado. Porque Riancho era un excelente dibujante y De Pablo no lo es. Aquél hilaba fino con la línea; éste no dibuja. No sabe expresarse mediante grafía. Precisa fundamentar su código expresivo en el color, la mancha, el volumen... No se le dé vueltas. De Pablo no es dibujante. Al menos en el sentido tradicional y académico. No ha nacido para la línea del lápiz, sino para la borrachera polícroma del color. Es pintor... Como mejor se expresa es mediante el color.

Entre maestro y alumno existe un vínculo: el amor al color puro y al negro y el amor al árbol, al campo y al río. No les auna la bonísima costumbre que tenía el maestro de guardar todos los apuntes previos de sus lienzos. Es lógico, puesto que el modo de hacer es distinto. El rianchesco era copia del natural, reflexivo ciento por ciento; el juliopablesco es recuerdo e invento, plenamente intuitivo. En su natural quehacer, el río, el monte y el árbol ya no están enraizados. Disípense las dudas: fundamentar la propia obra

en la de otro no significa seguirla ciegamente in **illo tempore**. La más elemental regla de cordura aconseja abandonar el tren en marcha lo antes posible.

Tampoco debe soslayarse que cuando De Pablo llegó a la pintura no lo hizo con una mano delante y otra detrás. El propio pintor lo expone así: «Yo llevaba muchos años interesado en el arte. Era algo que me quemaba dentro. Ver un cuadro y echarme a temblar todo era una. La campanada definitiva fue **Río en Otoño**. Decidí que tenía que ser pintor. De la pintura industrial aprendí mucho. Sobre todo la composición del color, las mezclas; saber llamar a cada color por su nombre; qué graduación tiene una mezcla o una gama de colores calientes o fríos; qué color es el que va a unirse con otros sin dañarse; saber componer el color. Estas fueron las principales enseñanzas».

Hay un secreto código del pudor que hace encerrarse dentro al pintor cuando se toca el tema de la experiencia con la «brocha gorda». Posiblemente, debido a las tergiversaciones que suelen fabricar los listillos de turno. La pintura de «brocha gorda» ha sido una excelente aula de donde han surgido muchos excelentes pintores que hoy lo niegan u ocultan. Conócense inúmeros ejemplos.

De Pablo aprendió muchas más cosas. Aprendió que hay colores incompatibles que se destruyen mutuamente, que la preparación de los colores más que ciencia es arte y que los soportes precisan de especial imprimación según el fin a que se destinen. El camargués llama a

los colores por su nombre y apellidos: blanco de cinc, aceite de linaza, cola animal, cartílagos... En el aspecto técnico no parece tener tabús, como oportunamente supo ver Cossío.

Preparando pigmentos manualmente se llegan a conocer sus leyes. Cosa que sólo saben de oídas los que recurren al color preparado en tubos. No se entienda en sentido retrógrado. Volver a picar los colores en morteros pudiera significar desandar pasos. Pero tampoco es permisible que por ignorar las leyes internas de los mismos, la ardua labor de un pintor no resista el paso del tiempo. Descuide el lector. No se caerá en la atrayente tentación de sacar a la palestra los trapos sucios de tantas obras recientes, cuyo maquillaje precisa de más cirugía estética que otros que han cabalgado a lomos de muchas centurias.

Las características técnicas de esta etapa creativa pudieran muy bien tener su principal foco en los soportes. De Pablo presta especial atención a la preparación de lienzo y tabla con una ligera imprimación a base de óleo rebajado con aguarrás. Pinta directamente con paletilla o pincel, sobre un ligero trazo con lápiz; continente del color desenfadado que apenas respeta el diseño inicial. Una vez endurecidas las primeras capas, las aplasta y restrega con hojas de afeitar cuando se trata de formatos pequeños y con cuchillas hechas de sierra de hierro cuando se trata de formatos grandes. Perseguía con ello que resultasen en calidades de esmalte.

Los colores los emplea diluidos, de modo que le sirvan de veladuras, para lograr mayores

transparencias o más luz. En suma, para buscar mayor nitidez. Centra la temática en torno al árbol y adopta una fuga de perspectiva baja, localizada en un punto distante. Los formatos más bien pequeños y el acabado con glaseados a base de aceites de lino y barniz copal.

En el esbozo del cordón umbilical que le une al paisajismo de allende las fronteras localistas, el segundo eslabón sitúase en 1955. Fecha de iniciación de su etapa inspirada en Van Gogh y Cezánne.

Por la nueva línea, el pintor contacta con una escuela más avanzada. La misma que Riancho conoció en sus primeras manifestaciones, pero que olvidó. De Pablo, consciente de que la obra nunca puede ser estática sino que precisa someterse a cuanto mayor dinámica mejor, decide cambiar de rumbos. ¿Por qué la paleta se hace más cálida y la composición más fantasmal? La pincelada rabiosa de Van Gogh le embriaga, como también lo hace la tendencia simplificadora de Cezánne. El paisaje de De Pablo alcanza más altos vuelos. Se hace menos montañés, más universal.

La Escuela de Madrid llega a Santander de manos de su principalísimo intérprete: Benjamín Palencia. De Pablo manifiesta que el quehacer del manchego nunca pudo influirle por ser diametralmente opuesto al suyo. De pareja fecha (década de los 50) data su amistad con otros componentes del paisajismo Ibérico: Arias, García Ochoa, Redondela, Delgado, Martínez Novillo.

Caracterízase esta etapa por el reforzamiento del soporte. Debido a que las capas de pigmen-

to son sustantivamente más espesas, pega una tela sobre el lienzo original. Es decir: doble tela. Imprimación a base de blanco de cinc, cola de cartílagos y aceite de linaza. Trazos sin dibujo inicial a lápiz. Pinta directamente con el color. Utilizando una lija de madera pulimenta las capas iniciales y les pasa por encima color aplicado con la espátula ancha, restregando los colores con fuerza, brotando así el color más puro, más limpio. La pincelada es amplia, más abierta, más segura. Pierde importancia el árbol y gana en perspectiva. Siempre soledad. Matas y arbustos colaboran a que el paisaje parezca más inhóspito. Recurre al empleo del color como sale del tubo; otras veces utiliza sus artesanales métodos, mezclando previamente en la paleta. Habitualmente el acabado es directísimo... De primera intención.

Tras los principios comentados vendría una evolución hasta llegar del rigorismo clásico, pasando por la depuración simplificadora, a su actual momento de surrealismo abstractizante.

¿Qué ocurre? ¿Por qué esa mutación? ¿Por qué Julio de Pablo deja de ver el árbol con ramas y hojas para pasar a sólo la sugerencia de una sombra? ¿Ha cambiado el paisaje o ha cambiado él? Como a tantos otros artistas ocurriera, De Pablo cambia su forma de sentir la Naturaleza. Se aproxima a ella con ojos distintos.

A esta su última etapa, comenzada en 1961, De Pablo llega del modo más espontáneo. Realmente, el cambio ya venía forjándose desde mucho antes.

La simplificación tiene marcadas consecuencias cuando se sabe agarrar el lado positivo. Los viajes por Europa le confirman y respaldan en la idea. De Pablo busca la actualidad del paisaje incorporando formas nuevas, simplificando lo anecdótico, lo innecesario, reflejando únicamente una brizna de la realidad, un toque, un susurro, un amago que signifique mar, roca, río, campo, árbol...

Con ser estimables sus dos etapas iniciales, nunca hubiese superado la calificación de ser un paisajista aceptable. En la nueva, De Pablo se encuentra a sí mismo y comienza a ser sólo él. Frecuentemente se desdeña la verdadera dimensión que tiene para una honrada justificación crítica el grado de personalidad que el artista extravierte en la obra. Acaso lo más importante en la trayectoria plástica de un creador no pueda ser sino el recuento de lo que haya sido capaz de aportar. Copiar es, relativamente, tarea al alcance de cualquier mañoso. Crear, no. Poner el hálito de lo propio, concebir un mundo singular, dotarlo de vida y mantenerlo está reservado a los dotados con la chispa creativa. Porque tan costoso es llegar como mantenerse. Más difícil aún. Siempre y cuando que por ello se entienda renunciar al inmovilismo, impedir que las formas se estatifiquen, romper con los enquistamientos monótonos, plantear nuevos problemas sobre las soluciones conseguidas. Mantenerse no debe ser autocopiarse, prolongarse hasta el infinito con una obra explotada exhaustivamente. Si tal ocurre, el pintor nos asietará con innúmeras instantáneas de una obra siempre igual. Mantenerse equivale artísti-

camente a estar siempre en candelero, en ebullición de ideas, romper con los caminos trillados, crear, aportar.

De Pablo ha aportado al paisaje español infinitamente más de lo poco que habitualmente se le atribuye. ¿Que por qué? Porque ha roto lanzas en aras de un paisaje nuevo. ¿Mejor o peor? Ni mejor ni peor. Distinto. Diferente. Personal. Romper con la tradición precisa de muchas agallas. El lo hizo. Y es más de elogiar viniendo de una etapa en la que había alcanzado simpar exquisitez, aunque también, justo es decirlo, el callejón sin salida de lo, por archisabido, monótono.

Cuando tenía su público, vencido y convencido, rompe amarras con todo y gira 360 grados en torno a un espectro. No todos pueden digerir el cambio. Los más se quedan perplejos. No importa. El artista, seguro de su verdad, sigue adelante y paulatinamente se va alejando más. Un hilillo de vagas sensaciones le sacude. Sabe que está detrás de algo trascendente. Desecha más y más. Reduce a pura fantasmagoría. ¿Y bien? Si puede expresar el árbol con simples alusiones de color, si con volúmenes puede forjar toda una estructura de verdura. ¿A qué fin utilizar barrocos detallitos?

Entonces, ¿la línea no existe? Los partidarios del dibujo dicen que sí, que sin ella el color se desborda. Los cubistas dejaron patente cuan primordial es la línea, los contornos, las aristas, la ordenación geométrica del universo. Los coloradores sacaron las cosas de quicio, limitándose a poner color sin imaginación. Los partidarios

de la pintura se aferran al madero ardiente de que en el mundo real de las formas las líneas no existen. Basan su opinión en la tónica extensión de la mano; la extienden y exclaman: «¿Dónde están los contornos? Es el color el que delimita, modela y expresa».

Cada uno cuenta la misa según le va en ella. De Pablo escogió el color porque era el que más se adaptaba a su peculiar modo de ver, y lo ha elevado a cotas de aceptabilísima dicción. No se busque el dibujo. No lo tiene. Está en lo más íntimo. Indisolublemente ligado al color.

La evolución del pintor no fue tan brusca como para considerarla fruto de una inspiración súbita. Considérese como dilatada cadena de acontecimientos.

Eleva el punto de vista óptimo, trepa colinas arriba para dar testimonio de un paisaje a vista de pájaro, encierra la sustancia de un cambio. De **vis a vis**, resulta inevitable topar con el árbol, con su carga de elementos representativos, o con la roca o con la balconada o con el escudo heráldico o con la ola... A flor de tierra, el ángulo visual es más concreto, más anecdótico, más abigarrado, más próximo. Por tal razón, dificulta la penetración en el lienzo y acaba comunicándonos un mensaje limitado. Panorámicamente el ángulo se agranda, las cosas se achican y son más las que entran en el lienzo. El paisaje se hace amplio, el árbol se desvanece ante la fuerza expresiva del bosque, la ola no importa en cuanto elemento fácilmente identificable. Lo que importa, y en grado sumo, es el mar.

Los paisajistas montañeses siempre se mostraron partidarios de la composición horizontal. De Pablo no podía ser menos, ligado a ello como estaba. Hasta que, de acuerdo con los patrones panorámicos en que fundamentó su segundo modo, decidió huir del paisajismo localista mutándolo por una visión más universal. Con tal decisión se desliga de la tradición y es el primer paisajista montañés que adopta la vertical como habitual punto de mira, entroncándose con tal decisión a la última tendencia de la paisajística.

Nuestro país se arrimó tarde al carro del paisaje. Es más, se creía a pie juntillas que no era tierra propicia para ello porque no tenía paisajes. Los pintores que querían practicar el **plainairismo** tenían que marchar allende los Pirineos en busca de rincones apropiados. Menos mal que las escuelas norteña y mediterránea, primero, y la central, después, no se dejaron seducir por el abúlico canto de las sirenas. ¿En España no hay paisaje! Quien acuñó y propagó tal creencia debió de ser un ciego. Pregúntese si no a la Escuela de Madrid. Pregúntese si España tiene o no paisaje. Demostrado queda. Tal vez en exceso, porque desde que alguien sacó a relucir que Castilla es fotogénica, no han parado los pinceles de embadurnar lienzos.

A Castilla no es que se la haya pintado en demasía; lo que ocurre es que se ha hecho con reiterada machaconería, sin imaginación, sin espíritu de cambio. Y eso es malo. Tanto que tener un cuadro de determinado artista puede ser equivalente a poseer toda la pinacoteca de las obras producidas en su vida. De Pablo se retiró



"Las Cabañas", 1971.



"Rompiente":

"Bajamar", 1962.





"Braña Nevada", 1962.



"Rocas", 1962.

"Playa de Oyambre", 1963.





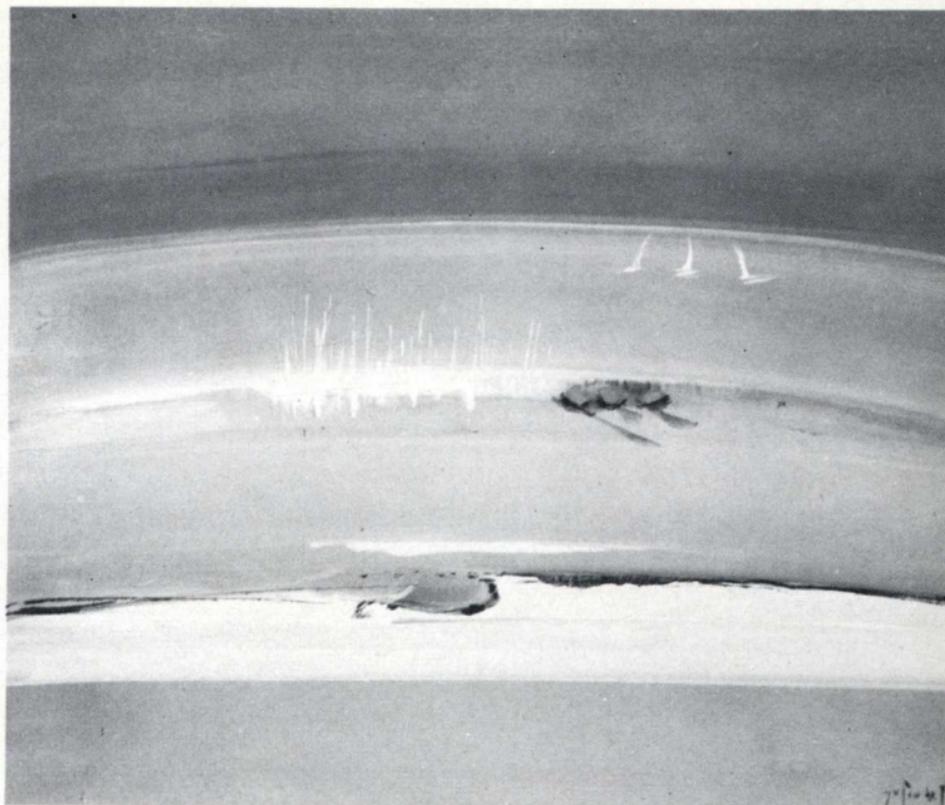
"Floración", 1972.



"Nostalgia", 1963

"Deshielo", 1963.





"Regatas".

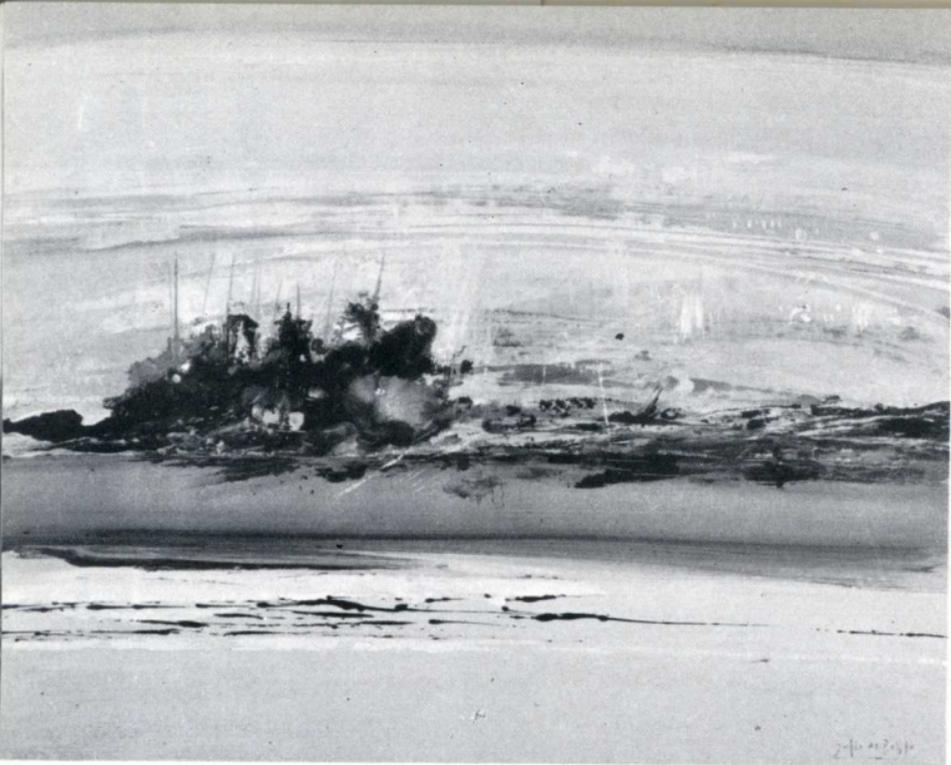
"Otoño", 1963.





ז'וריו לוריה

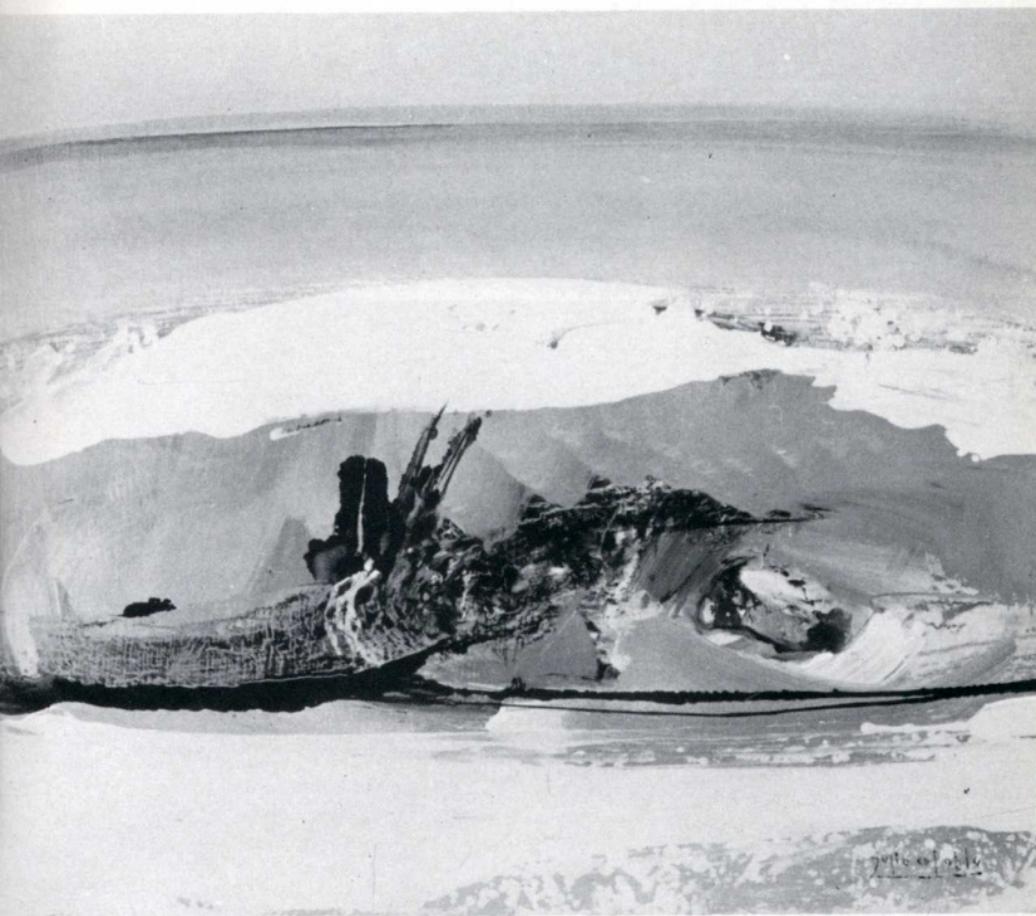
"Almendros en flor", 1972.



"Adamitas".



"Alud".

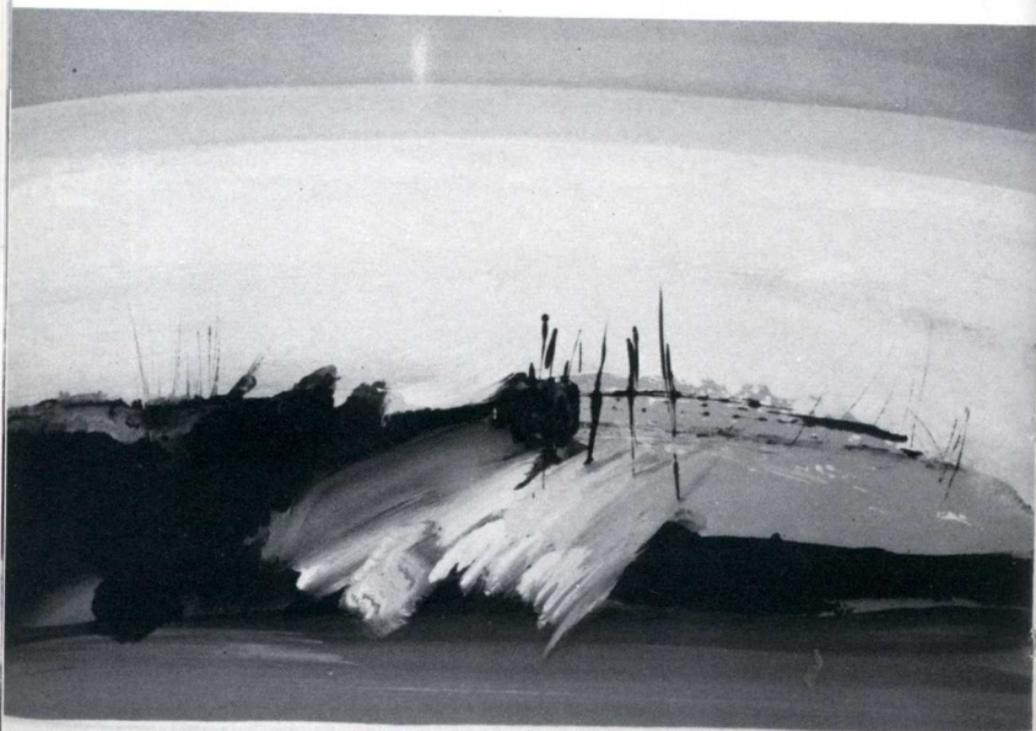


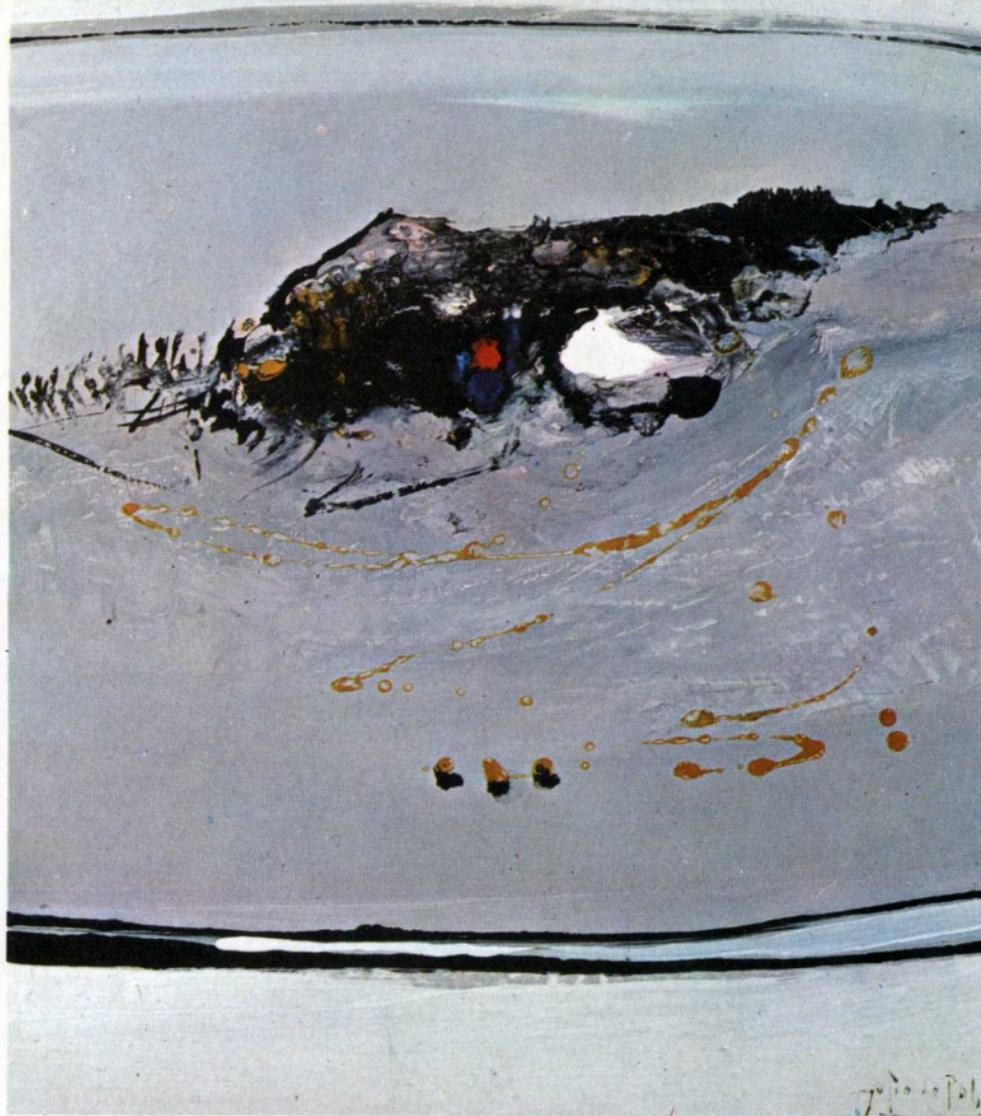
"Corales".



"Cañaverál".

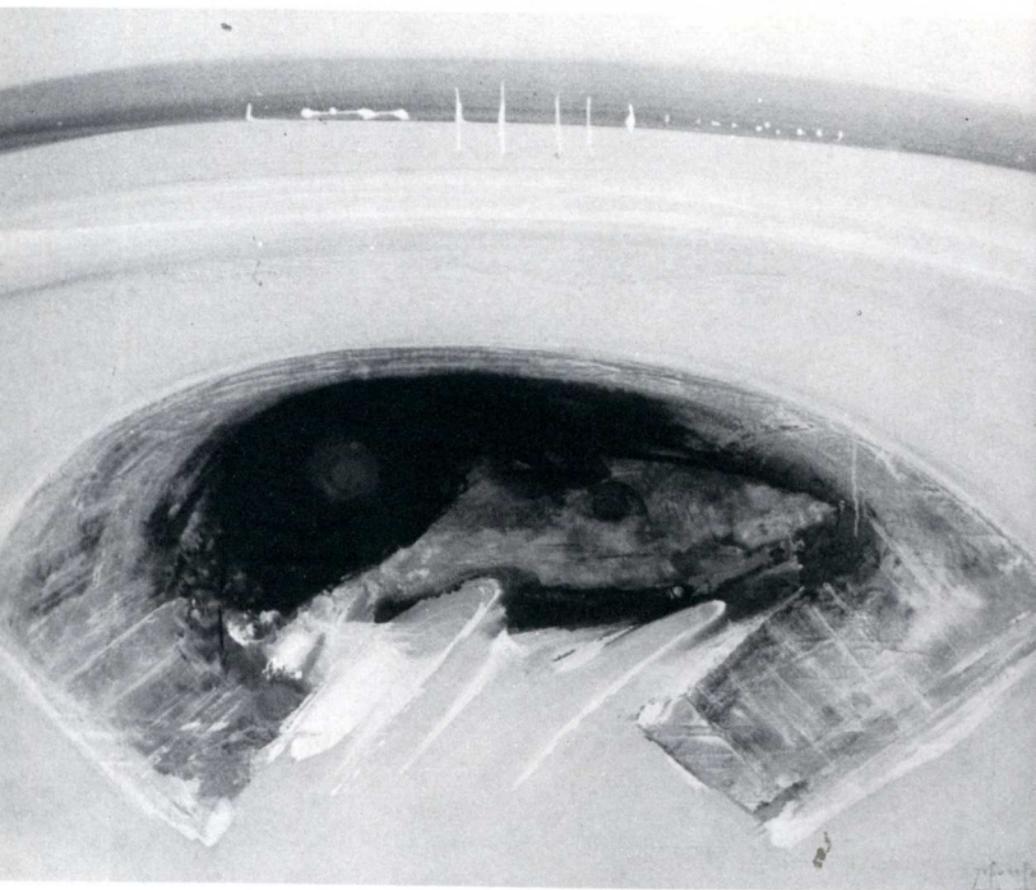
"Desplome".



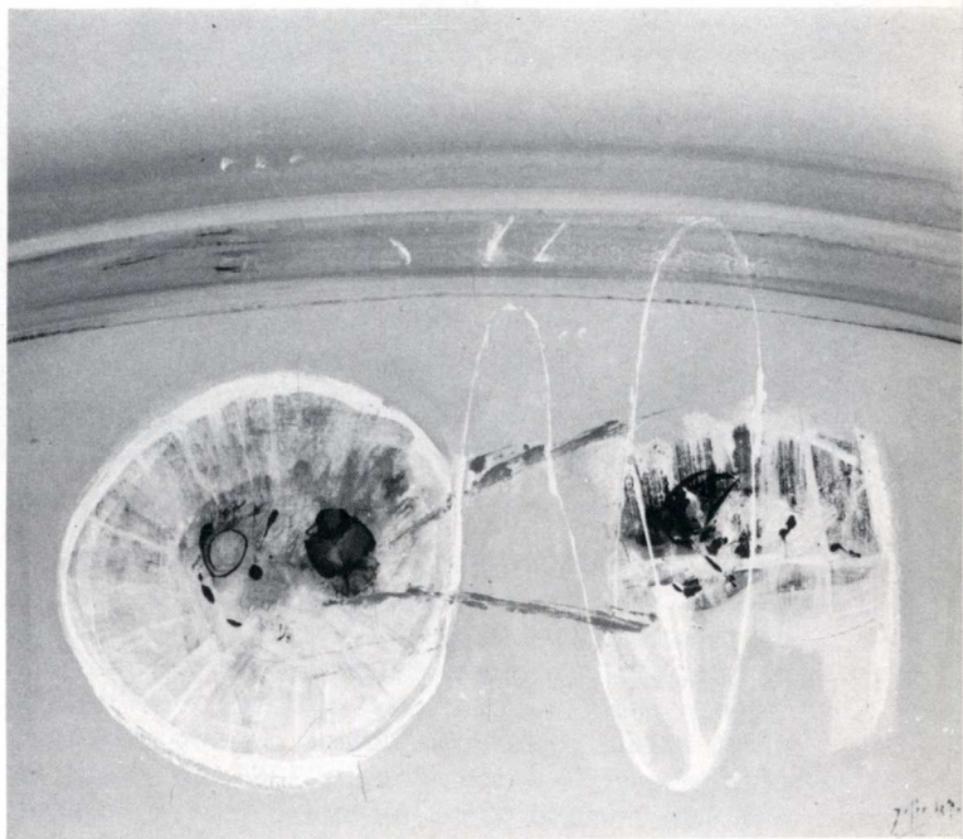


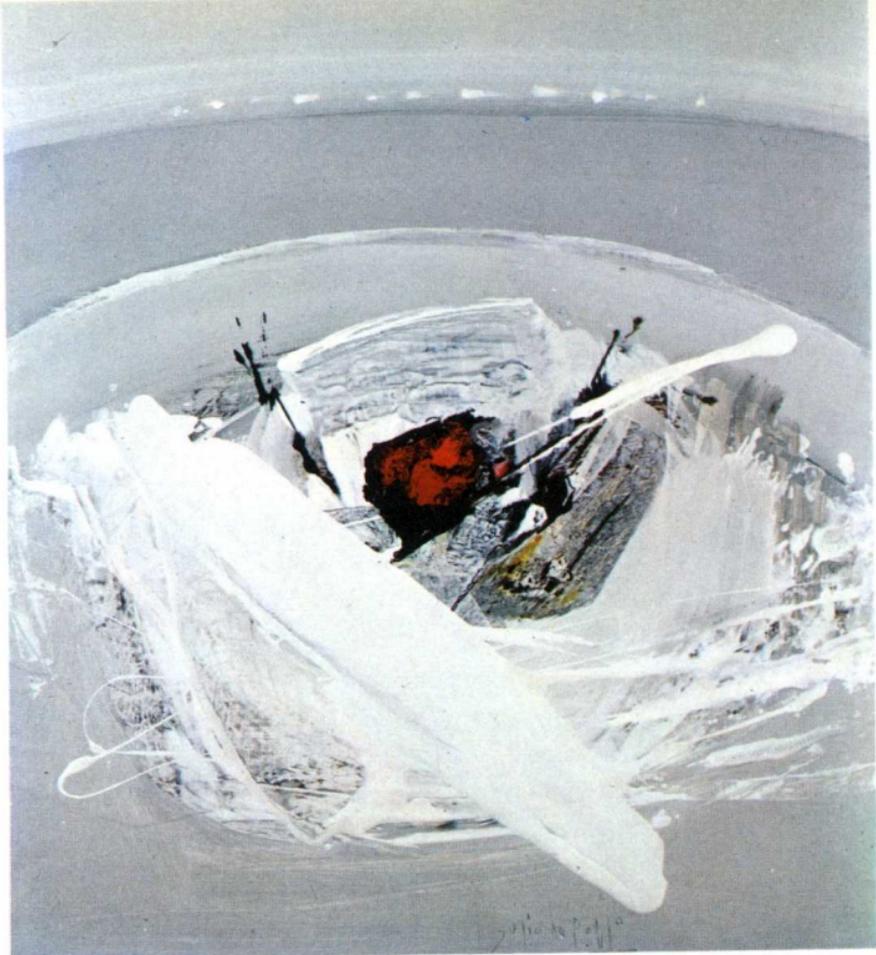
"Ensenada", 1972.

"Bahía", 1973.



"Caracolas", 1973.





"Escollera", 1973.

a tiempo, sin llegar a incurrir en el craso error de una temática redicha y un modo monótono...

No se considere una arbitraria decisión. De Pablo ha pintado al aire libre, frente al paisaje, mientras lo ha necesitado. Pero llega un momento en que por sus pequeños ojillos se ha introducido tanto paisaje que ya no precisa estrecharle la mano. Se encierra entonces en el estudio y crea desde el recuerdo. Único modo de que no mande el modelo, sino la idea que de la cosa late en su memoria. El corazón extraverte vivencias cargadas de añoranzas, la mente fría dirige y ordena.

El proceso creativo se va decantando en claro magnetismo hacia la abstracción. Los cielos abigarrados se representan por medio de una curva monocroma aplicada con ancho pincel, «perrillos» en la jerga profesional. El horizonte se distingue en el confrontamiento de dos magnitudes de color muy vecinas en la gama. El mar late en ese extraño enjambre de disposiciones. El árbol queda reducido a su mínima expresión de líneas. La roca, un simple restregón. Una eclosión de dos colores que se repelen.

¿Un paisaje distinto? ¿Abstracción del paisaje? ¡Ah, pero ahí hay de veras paisaje! La respuesta nunca será dubitativa. Hay paisaje. Lo que ocurre es que no se sabe ver, porque, de acuerdo con Einstein, «es más fácil desintegrar un átomo que un prejuicio». Tan imbuidas están las ideas de conceptos tradicionales que todo cambio precisa tiempo para imponerse. Tan acostumbrados están los ojos a ver de acuerdo con los patrones clásicos que descifrar queda a

traspíés. Los niños aciertan más que los mayores porque no se acercan con el prejuicio, sino con los sentidos pletóricos de aprender. El adulto espera ver algo; el niño, simplemente busca algo.

Compruébese si no con la fotografía. Obsérvese cómo el ojo mágico de la cámara (ese ojo escrutador que nada deja al azar, que nada olvida) es capaz de captar y recrearse en los más sutiles detalles, que normalmente escapan a nuestra apresurada visión. Y es porque cuando contemplamos un objeto, una forma, algo, siempre lo hacemos partiendo de un prejuicio inicial. De algo que se quiere ver. No lo que en realidad se encuentra allí, ante nosotros.

De tal suerte, puede la cámara mostrar al ojo humano lo que el ojo humano, a veces por inercia y otras por miopía, no sabe o no quiere captar realmente.

De Pablo, a su modo, ha roto lanzas para extirpar el cáncer de un paisaje concebido desde el prejuicio inicial del rincón reconocible. No al paisaje para el consumo masivo. Sí al paisaje para la degustación. Partir del condicionamiento apriorístico de un paisaje con pelos y señales es desandar lo ya andado. De lo que precisa el paisaje es de innovadores que sepan ver con ojos distintos para mostrar la parte subjetiva de las cosas. El tema del paisaje, como fuente de inspiración pictórica, es subyugante para un investigador porque en el paisaje aún no se ha dicho la última palabra, ni aún la penúltima... A la paisajística le queda mucho camino por recorrer, pero no siguiendo siempre el consabido camino

de la línea recta. ¡Quién sabe cuántas sorpresas aguardan en los atajos!

Quizá convenga, para apresarla en su verdadera dimensión, conocer la **cocina** que habitualmente emplea en su quehacer. De Pablo emplea al unísono pigmentos acrílicos y óleo. Decisiva fue la influencia de los primeros en su actual modo. Por primera vez tomó contacto con los acrílicos o sintéticos durante su estancia en Alemania en 1942. No los utilizó debido al concepto que tenía, en aquellos días, de la pintura como tablita de pequeño formato destinada a ser acabada con pacientes veladuras. Fue hacia 1960 cuando comenzó a utilizarlos, y del modo más espontáneo que imaginarse pueda.

Pintando en el estudio, cuando estaba subido a una escalera de tijera, se le cayó la manzana de un tarro de color sintético sobre el césped de un lienzo que tenía a medio. El newton montañés vióle caer y observó atento cómo la mancha producía interesantes efectos imposibles de conseguir con aplicación directa.

A partir de ese instante comenzó a investigar: hízose la luz, vio que era bueno y adoptó el sistema de emplear el óleo y los acrílicos a un tiempo. Fundamento de los sorprendentes resultados poéticos que consigue mediante esas dos familias de pigmentos que son incompatibles.

El óleo, debido a su carga de materias grasas, no congenia con los acrílicos, que precisan del agua para diluirse. El menor peso del aceite monta sobre el agua, produciendo imprevisibles

eclosiones. Momento crucial en que el pintor se erige en dominador, llevándoles hasta el lugar más apropiado de acuerdo con la forma deseada.

Tal reacción tendría funestos resultados si el pintor se dejase llevar por la materia, pasando de ejecutante-activo a ejecutante-pasivo. De Pablo lo sabe muy bien. Razón de más para que cargue las tintas con su justo punto. Tal vez resulte ocioso mencionar que nunca usa el caballete en posición vertical. No puede hacerlo, ya que buena parte del color lo aplica en estado licuado, por lo que la horizontalidad es primordial.

Sus antiguas magias y conocimientos de las leyes y técnicas del color coadyuvan a que la epidermis del lienzo no presente rugosidades, como si la acción se desarrollase en un mundo acristalado.

En la gama colorística de un pintor se encierran preferencias que pudieran resultar paradójicas. ¿Por qué un dibujante de fina línea se mortifica coloreando con atormentados rojos? ¿Por qué De Pablo, que es colorista nato, hace que el negro marfil cante la pauta en sus lienzos? Hay secretos lazos sanguíneos, raciales, localistas, indescifrables. Si alguno auna a los pintores montañeses, ese algo es el gusto por la materia bien hecha; pero, fundamentalmente, el expresarse mediante el negro. Una cosa es ver negro y otra pintar negro. La frase, un tanto manida, se le aplicó a Riancho, que pintó negro. Y Solana, y Cossío, que definió el gris como color de la cultura... Y Quirós. ¡Qué sorpresa se llevarían algunos si supieran que, bajo esas ca-

tedrales de refulgentes vidrieras que, como divisa exhiben sus obras, se esconde todo un lento proceso de gris y blanco! Está visto que no se puede hablar de memoria. Conocer la obra de un pintor es mucho más amplio concepto que verla desde la cómoda barrera de una sala de exposiciones.

El pintor De Pablo no oculta su preferencia por el negro marfil y el blanco, con los cuales crea un amplio abanico de matices grisáceos. Grises cenicientos, grises panza de burra, como el cielo abigarradamente brumoso del entorno. Se precisa ser mujer y tener un ojo acostumbrado a columpiarse en los ramajes de la vida y saber hacer poesía con la misma dulzura que el despertar de un capullo. Se necesita ser poeta, y llamarse Susana March, para calar hondo en la poesía pictórica de Julio de Pablo:

«Veo un paisaje gris, de atardecida,
nostálgico de pájaros en vuelo.
Y allá, tierras adentro, en lontananza,
la mancha roja, cálida de un pueblo».

Frecuentemente, la obra de Julio de Pablo ha sido blanco de la acertada diana de los poetas. Especialísima atención merece el tríptico titulado «Conferencia con Julio de Pablo». Original modo el de Gerardo Diego de hablar y hacer hablar en su verso al pintor:

«—Al teléfono. —¿Quién? —Julio de Pablo.
—Aquí Gerardo. ¿Me oyes bien? ¿Conoces
el timbre de mi voz, me reconoces
pintando en verso cuando en verso hablo?».

El poeta niega que sus paisajes puedan ser estados de alma y afirma que son seres sin plazo, esencias del sosiego, perspectivas de música acostada.

El pintor responde por boca del poeta:

«Yo pinto lo que sueño y no lo miro
ni en mí ni en el objeto ni en la ciencia
del oficio. Yo pinto en transparencia
lo que amo, lo que doy, lo que respiro».

Gerardo Diego cala muy hondo en el mundo interno del pintor.

Guarda muchas poesías y poemas que le han dedicado sus amigos los poetas. De Pablo prodiga la amistad y es generoso. La generosidad engendra corrientes de cordialidad y comprensión. Se diría que a tal responde el hecho si no se penetrase profundamente en la carga emocionalmente poética que resplandece en todos sus lienzos. Julio de Pablo es hombre que rezuma sensibilidad de artista por los poros de la piel. Conversando con él en la calle, en el café, no podemos imaginárnoslo sino como artista.

La obra es el espejo nítido de su alma. Por los frutos de la misma es muy fácil llegar al árbol que la da vida. Un hombre que ante el paisaje entorna los ojillos, dilata los puentes de las cejas y traza en el vacío contornos con la mano, es, sin duda, un poeta en esencia, presencia y potencia. Su obra toda se ve presidida por la constante poética del color, la forma y el ritmo.

Incluso en los más sutiles detalles es posible encontrarse con elementos poéticos. Sin ti-

tubeos, que ahí reside el por qué Julio de Pablo ni es pintor pródigo en exposiciones ni fecundo creador. Por la simple razón que se exige demasiado. El sentido del pudor profesional le impide lanzar a la calle obras que en su opinión no sean dignas de ser dadas a conocer. Una y mil veces contempla la evolución del cuadro. Y lo hace desde todos los ángulos posibles. Si no le complace el resultado no se anda con titubeos a la hora de borrar lo realizado o de posponerlo para un momento de inspiración más propicio.

Hasta hace poco el suelo de su estudio permanecía plagado de trozos de lienzo. Lienzos que, insatisfecho con ellos, despegababa del bastidor, recortaba para aprovechar la parte propicia y el resto lo utilizaba como alfombra.

La simplificación de los elementos constituye un vehículo más que apropiado para que la obra resulte aún más lírica. En el amazotamiento de las reiteraciones el espectador se pierde, cansa y acaba contrariado; sin embargo, cuando la representación se logra a base de una línea acertada, de una mancha puro color, de degradados que parecen más propiamente la huella de un susurro que el rasgado de un pincel, es inevitable que la carga poética se acreciente.

Julio de Pablo pertenece al bando de quienes hacen poesía visual, poesía del color, en oposición a quienes la hacen con la palabra.

Si dificultoso es dividir en etapas la trayectoria profesional de un artista, cuánto más no lo será subdividirlas en rígidos dintornos. En su ex-

perencia de **paisajista abstractizante** de la Naturaleza distínguense al menos dos vertientes.

Partiendo de una figuración absoluta —arbitraria en la forma, pero rotundamente figurativa en el fondo—, el despegue, hubo de ir cubriendo sucesivos peldaños. Cada uno de ellos mostraba una imagen distinta, en un irreversible proceso de alejamiento de la realidad. Distínguense, pues, los años que median entre 1961 y 1965 por una mayor unidad formal. El paisaje es más objetivo, más cercano a la realidad y, por tanto, más concreto. Predominan, como sustrato de la temática, las formaciones naturales duras y agrestes. Paisajes desérticos sin ostensibles huellas de habitabilidad próxima. Ausencia casi total del árbol, porque toda la atracción del artista parece cantearse por la gea en sus más inversosímiles variantes.

Las composiciones son duras. Muy dramáticas. El color, en abierta lucha por incorporarse al lienzo, crea manchas, tensiones y quebradas, que al converger en un punto estallan creando la sensación de energía que rompe. De Pablo utiliza con sapiencia las posibilidades y tensión dramática de las fuerzas encontradas. Es en mi opinión cuando logra su más excelso momento de movilidad y dinamismo. Los elementos naturales no permanecen estáticos en la representación. Es como si una extraña cámara fotográfica hubiese retenido instantáneas en que las fuerzas se encrespan y quieren hacer valer sus derechos a decir la última palabra.

La nieve cubre la pesantez rocosa con afilados glaciales. El calor produce deshielos que se

suicidan despeñándose por las gargantas de los picos. El viento desmelenas las cimas y crea aludes y corrimientos de pedregales. El agua bate con furia y saña la roca. Los acantilados se desharían grano a grano ante el acoso suicida de las aguas.

El entorno macizo apenas si deja resquicio abierto a la verdura, la cual representa mediante simplísimas alusiones de materia burbujeante. De Pablo ha logrado su propósito de amaestrar las dos gamas de color que se repelen. Acrílicos y óleos se complementan en la asociación. Empero, el negro y el blanco siguen marcando la pauta en la composición. Son, si se quiere, los colores estelares. Los básicos, los imprescindibles. Aquellos sin los cuales toda la armonía se vendría abajo.

La ordenación del mundo juliopablesco responde a unos postulados que permanecen incólumes a través del tiempo. Las líneas básicas siempre son horizontales, en fuga hacia fuera del cuadro, en una sucesión de planos que de mayor a menor acercamiento respetan sus respectivas gamas sin interferencias. Lo cual equivale a decir que, al contrario de otros que fundamentan el orden de su mundo en la anarquía, De Pablo precisa que todo resplandezca de acuerdo con el más riguroso ordenamiento.

Hacia 1967 el quehacer de De Pablo gira en torno a su eje, aportando una sustantiva variante. La roca desaparece como motivo reincidente. El ángulo focal es más alto, más abierto, más vertical. Los cielos se curvan llegando a adquirir matices constructivistas. Se destacan

del resto; sin que por destacar deba entenderse desunión o divorcio, se geometrizan, apuntan amplitud lumínica debido principalmente a que los realiza con pinceles anchos, «perrillos», cargados con una gama uniforme.

Tal variante, sobre el mismo tema, motiva que la construcción sea en sumo grado espacialista. Y resulta en un efecto de abovedamiento celeste, creando la sensación de que tras el horizonte representado se ocultan otros muchos horizontes. La mayor preocupación de De Pablo reside en esa evasión que trata de proyectar la curvatura hacia abajo, para que se junte en un basamento inferior que escapa fuera. Recogimiento en las líneas de fuga pudiera ser la intención.

Primordialmente, el protagonista de la acción se mueve en el centro o en un extremo cualquiera del lienzo. Tal razón obliga a disminuir el tamaño de las siluetas, puesto que de no hacerlo, amenazarían con atraer centrípetamente la atención del espectador.

Ante el nuevo problema a solventar, De Pablo recurre a una mayor simplificación, dejando la realidad convertida en mera alusión.

Durante toda la temporada estival de 1967, Viola comparte con De Pablo el estudio. Es destacable el encuentro porque ambos pintores, siguiendo distintos derroteros, con medios distintos, con fines distintos, convergen en un punto: los dos son figurativos. Desde luego que no, si se miden con el patrón clásico, más si se quitan las telarañas de la vista y se quiere ver. Allí se verá figuración porque existe. Más en éste

que en aquél. Viola es más retorcido y barroco, y gustador de orillar las cosas. De Pablo es más ordenado, directo y fácil de encontrar.

Definitivamente no creo que Viola y De Pablo puedan nunca ser considerados abstractos, aunque haya momentos en que se acercan demasiado a la abstracción. De Pablo contesta al interrogante diciendo que nunca podrá caer en la abstracción porque necesita ver atisbos formales. La pintura por la pintura no se adapta a su sensibilidad y modo de ver. Respondiendo a quién sabe qué estados de ánimo, De Pablo hay momentos que se distancia mucho de la figuración, mas convengamos que nunca se aparta de ella en demasía.

Lo que ambos postulan es una figuración difuminada, que en el caso de Viola, tal vez la abstracción se hace figurativa, mientras que en el de De Pablo, ocurre a la inversa: **la figuración se abstractiza.**

Para el estudioso resultan subyugantes estas coincidencias porque, hablando de oídas, se creen ver influencias por todas partes. Tal pintor se parece a tal otro. Tal pintor ha fundamentado su arte en el de aquél. ¿Por qué se llega a tan peregrina conclusión? ¿Se han estudiado los puntos de arranque de ambos? ¿Se conocen? ¿Han visto respectivamente sus pinturas? Cosío pintaba tan fantasmalmente como Turner, sin conocer su obra. Había llegado a un vértice muy similar en cuanto a determinados elementos compositivos, y eso es todo.

Cuando el maño ve la pintura del montañés, la aprecia, creando acto seguido, una frase la-

pidaría: «Si pudieran juntarse en un cuadro tus cosas, las de Cossío y las mías, serían el non plus ultra». Imagínese la utópica mescolanza de la cocina y sabiduría de Pancho Cossío, con el orden y el sentido colorista de De Pablo, y el estallido y la fuerza de Viola. Quizás, por utópico, no podrían coexistir, sería demasiada carga en el limitado reducto de las dos dimensiones.

Viola dejó constancia de su admiración por la luz de Julio De Pablo, en la dedicatoria que inspiradamente dejó caer en el gigante mamotreto donde acuna recortes de periódicos como en un baúl de recuerdos. «La luz se llama Julio. Las palabras sobran. Viola 1967». Lo firmó con negra rúbrica de notario y estampó el colorido valiéndose del peculiar pigmento escocés que llaman whiskie, y, según dicen los enterados, ¡vaya usted a saber por qué!, sabe a chinches. ¿Los habrán probado alguna vez?

Para un eficaz acercamiento y entendimiento de la obra juliopablesca es recomendable hacerlo partiendo de los primeros planos hacia los más distantes. Recurrentemente se encontrará una sucesión de horizontales que en perfecta cadencia armónica de color dejan paso a la parte que en puridad representa el protagonismo central de la composición. Quedarse con esta fuerza central representaría no asir más que una parte del todo, porque no se olvide que De Pablo coloca soterradamente una innúmera legión de alusiones que escaparían a una apresurada visión.

Préstese si no atención a las zonas donde se divide cielo y tierra. Una curva, irremisible-

mente una curva, con más o menos pronunciamiento, sirve para crear la sensación de separación. Dado que en muchas ocasiones lo hace con colores muy próximos en la gama, es problemático decir dónde acaba una cosa y dónde comienza la otra.

Igual ocurre con la alusión al campo y al mar. En un altísimo porcentaje de sus obras, Julio de Pablo representa ambos elementos unidos, casi indisolublemente fundidos, en un abrazo. Hay veces que el mar se encuentra más próximo al espectador, siendo el protagonista principal y directo del lienzo. Sin embargo, cuando se penetra en un estudio más minucioso, se cae en la cuenta de sustanciales detalles fundamentalmente campesinos. Labrantíos, cercas, masas arbóreas, caseríos, riachuelos, que apenas si quedan esbozados en la maraña del color.

Cuando se cambian las tornas, la tierra pesada de los campos, con sus correspondientes atributos de flora, sirve de trampolín para adentrarse en busca del mar. Un mar disimulado, fantasmal, reducido a mera insinuación. Un mar curvo, sin anecdotismos ni oleajes, un mar que es agua y nada más. Un mar donde no falta la alusión directa a los blancos veleros que en forma de motitas de luz, salpican la bahía santanderina. Gris y curva como una herradura.

Con ambos elementos juega el artista montañés, alternándolos en ingeniosas composiciones que sirven de contrapunto. Como en un paredado, el mar evoca la tierra, la tierra evoca el mar.

Tampoco es difícil encontrarse con otro tema que ejerce especial atracción sobre Julio de Pablo. Se trata de los paisajes con caseríos ruinosos. El campo —despoblado de humanidades que, de acuerdo con el socorrido tópico, han desertado del arado—, se muestra en los puros huesos, en una osamenta desprovista de toda alusión a la presencia del hombre. Los muros desvencijados de las casas se mantienen unos a otros. El entorno normalmente grisáceo, negroazulenco con que el pintor rodea la escena, contribuye a hacer más fantasmagórica e irreal la tramoya del escenario.

Bien visto, no existe en ello ni un solo ápice de intención. El pintor domina, dirige y respeta la mancha. la complementa con lo imprescindible y la deja expresarse por sí misma. El resultado es, las más de las veces, un cúmulo de sombras que, por contraste, dan la impresión de muros, ventanales, patios, portaladas y similares.

Dicho queda que desde un tiempo a esta parte, De Pablo huye de representar los cielos. Aquellas nubosidades atormentadas de antaño, yacen sepultadas en el arca del recuerdo. Los cielos actuales no existen como tales cielos. Se trata de una amplia franja de color aplicada con ancho «perrillo», cargado de materia unicolor. Resulta, en consecuencia, en tintas planas. Apparentemente sin importancia, mas si privásemos al cuadro de ellas, toda la composición, absolutamente toda, se caería por su propio peso. Para romper la soledad de tan esquemáticos cielos, el pintor, a veces, les coloca unos leves toques de color circular que asemejan soles o lunas.

En los últimos años, Julio de Pablo, sin abandonar totalmente los confrontamientos violentos de su temática, la ha dulcificado bastante. El dice que no, y tal vez tenga razón; pero uno cree, y por tanto debe manifestarlo, que se ha volatilizado aquel violento encontronazo de haces de volúmenes que estallaban creando emociones. Ya el hecho de que la visión espacial del campo haya sustituido a la expresividad de la roca agreste, es más que condicionante de esa progresiva tendencia a la calma.

Es indudable que hay mayor apacibilidad. El orden marca su ley. La composición gana en calidad, en técnica, en belleza y armonía plástica, pero pierde emoción. Sin duda que ha de influir en ello, y no poco, la presencia en mayor medida del blanco. Una capa lechosa que envuelve todo el lienzo como recogiénolo, dulcificándose con ello las aristas que pudieran resultar excesivamente duras. He aquí la justificación de que se haya querido ver en su pintura atisbos de frialdad.

Los pintores son así. Sin saber cómo ni por qué, sin posibles explicaciones, sin palabras, someten su arte a un juego de acordeón. Juego que es elogiado puesto que rompe con la monotonía de una obra concebida en la inmovilidad. Hay períodos creativos con los que uno se identifica mejor, con los que quisiera quedarse. Todo es cuestión de apreciaciones.

De Pablo saca nuevas fuerzas de flaqueza para estirar el acordeón. Las notas musicales vuelven a adquirir distinta luminosidad. La paleta vuelve a incendiarse. Sin dejar a un lado el blan-

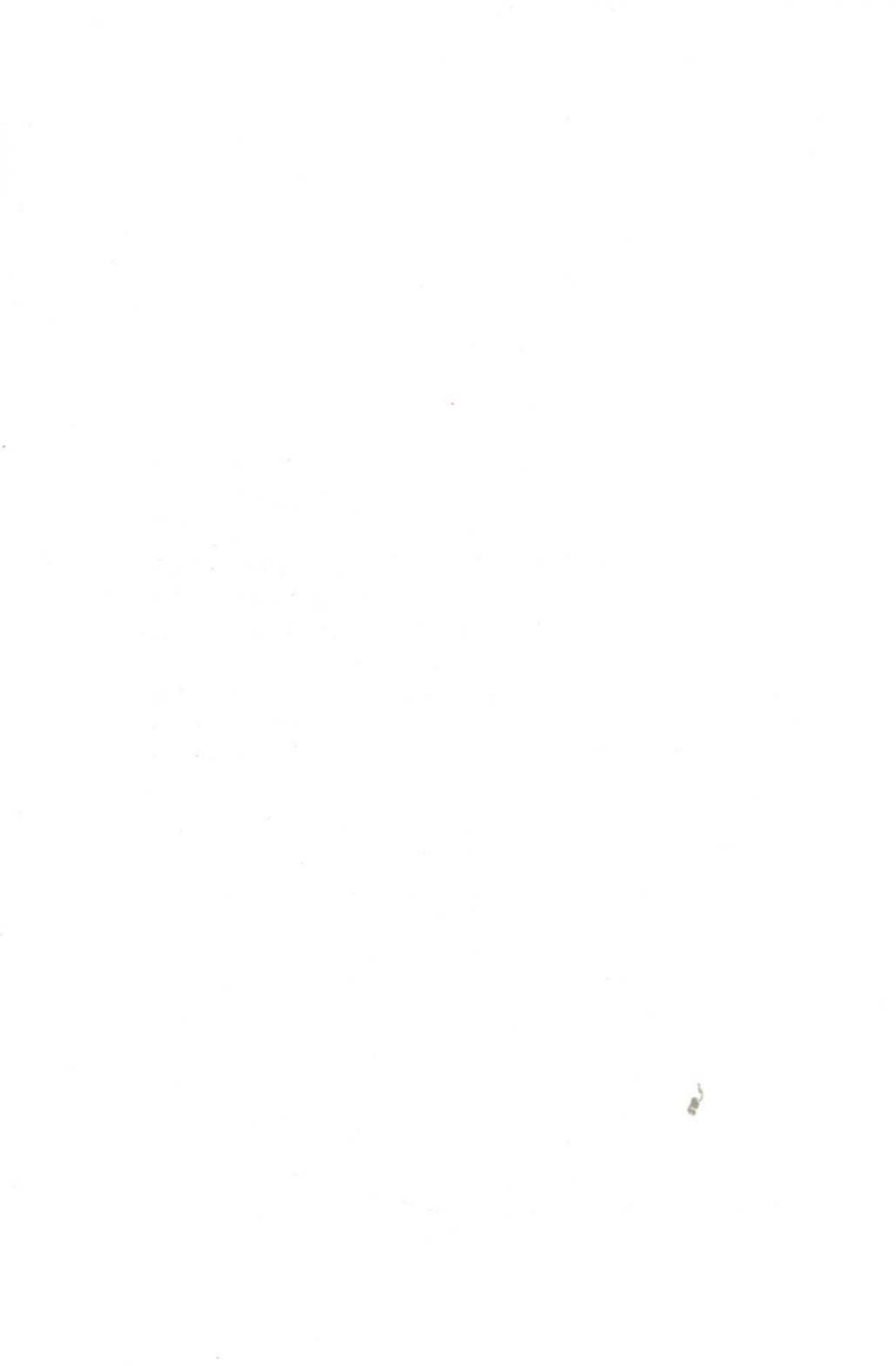
co y el negro, —que, sin duda, son los colores con los que mejor se ha identificado el pintor a lo largo de su carrera profesional—, irrumpen en dosis inusuales el carmín, el amarillo y el azul.

La mancha se torna más amplia y cálida. Los matices de rojo vivo, amarillo cadmio y azul cobalto constituyen más la regla que la excepción. He aquí el nuevo modo de Julio de Pablo, el que acaba de llevar a su exposición en EDAF, Madrid, (1973). En el centro de la composición, grandes masas circulares giran como una peonza creando una singular imagen de movimiento. Todo gravita alrededor de un eje imaginario. La mayor espontaneidad de los volúmenes acrecienta el sentido dinámico de la vida circundante. El pintor acaba de decidirse a interpretar un tema que durante mucho tiempo estuvo acunando: el mundo de los cuerpos marinos que deja la bajamar sobre los arenales de las playas: conchas marinas, caracolas, caparazones...

Todo parece arbitrario, y ciertamente lo es. Menos formal, pero más enervante. La emoción gana la partida a la técnica, la fuerza a la maña. De Pablo fundamenta su nuevo modo en la idea de que todo en la vida es circular. Curioso porque coincide con Cossío, quien tenía por lema que la línea recta no se da en la Naturaleza. Cuando se lo hago saber dice que lo ignoraba, pero que se alegra de coincidir.

Julio de Pablo es así. Ingenuo, brillante, humilde, infantil... En su arte pintan bastos las formas circulares. Luminosas como corales, multicolores como un calidoscopio, redondas como la caracola en cuyo laberinto espiral encierra

su introversión, al objeto de que nadie le quite el derecho a gozar de su mundo. El que se ha forjado a imagen y semejanza propia.



EL PINTOR ANTE LA CRITICA

JOSE AGUDO

Es frecuente en De Pablo la inclusión de primeros términos resueltos de forma expeditiva y con evidente intención de atraer nuestra mirada hacia zonas más vitales de la composición. En cualquiera de los casos, cabe decir que existe dentro de aquella zona una zona neutra que sirve de pie forzado para que el conjunto resulte dinámico, y que determina ese impulso inicial que requiere toda obra tensa de contenido. Impulso del que a su vez depende, en gran parte, el sentido del ritmo, de la profundidad y de la dirección que advertimos en estos paisajes. También es frecuente que, en la zona media de la composición, emplee una técnica contrapuntística o, lo que es lo mismo, que introduzca en ella un despliegue desconcertante de fuerzas, una compleja musicalidad o una danza en todas las direcciones, que luego se resume en

el contrapunto final de los cielos, donde el ciclo se cierra y quedan justificadas todas las licencias estructurales y compositivas, las osadías cromáticas y los caprichos mágicos de la imaginación.

Imposible, parece, que este mundo tan complejo que es la pintura de Julio de Pablo, que este maremagnum sinfónico en que consisten sus creaciones más características, que esta anarquía y este desmelenamiento —que nunca me he atrevido a reprocharle sospechando, no me duelen prendas al repetirlo ahora, que no es otro el secreto de su genialidad—; que un caos tan grande, decía, esté regido por un principio ordenador tan infalible, por un ritmo creador tan unitario y por una misma ráfaga de inspiración. Imposible, pero cierto. Después de internarnos en este bosque cargado de rumores y de silencios, después de cernirnos sobre él desde gran distancia, vemos que el desorden que allí reina sólo es aparente y que, por tanto, no responde a posturas convencionales, ni mucho menos, a limitación alguna. Que, por el contrario, proviene de una mente clara, de una suprema visión compendiadora, de una revelación casi.

«Julio de Pablo». Colección Bisonte. Santander, 1964

CARLOS ANTONIO AREAN

Desde los árboles vaporosos de Riancho hasta las marinas y bodegones de Cossío, la pintura de este paradisíaco rincón cantábrico, aunque haya supervalorado la materia y descubierto antes que Fautrier y antes que Wols su independi-

zado valor expresante, ha huído de toda estridencia y limado todas las asperezas.

Julio de Pablo, fiel a esta tradición de refinamiento y de orden, reinventa ahora en sus lienzos, un «mar solo y sin orillas», tan emotivo y desnudo como en los cincelados versos de Antonio de Zubiaurre. El lienzo crece orgánicamente y cada capa de color se embebe, sin suturas, a través de la que ha sido anteriormente aplicada. Forma, color y materia, se funden así, sin delimitaciones precisas, tan espontáneas en su síntesis, como la propia vida y tan necesarias. no obstante, en su concisa perfección, como un fenómeno de la naturaleza o como el rumor envolvente de ese mar que ha servido de pretexto para que Julio de Pablo convirtiese en pura delicia, apenas insinuada, el ritmo de una ola o la transparencia de una cresta mordida por la luz y rizada por el viento.

Tal vez en Somo o en el Sardinero, ha nacido este sueño de Julio de Pablo. Tal vez también unos recuerdos de infancia sirvieron de acicate para que la niebla impalpable de unos árboles de Riancho, se convirtiese en bruma marinera y en apertura del alma hacia una lejanía infinita.

Julio de Pablo ha demostrado que es ya dueño enteramente de una dicción autónoma, a pesar de su inserción, de una línea regional de búsquedas y de hallazgos pictóricos. Aquí está su obra ilimitada y ferviente. Paso final de un camino previo es al mismo tiempo, el primer peldaño hacia una síntesis más fecunda entre factura no imitativa y reinención de una reali-

dad de mar y tierra con la que los santanderinos diariamente conviven.

Presentación al catálogo de la Exposición
en Galería Sur, Santander, 1964

A. M. CAMPOY

Julio de Pablo es posible que parta de la naturaleza, pero inmediatamente de partir ya está inventando, poetizando en su interior un paisaje que sería inútil buscar fuera de su pintura. ¿Abstracción del paisaje? Tal vez, pero principalmente invención del mismo, cierto que con rasgos muy similares a los que en la naturaleza tiene. Los barcos de Cossío que se fantasmalizan en sus galernas de «gouache», como ángeles de dos palos, buceando en catedrales sumergidas, tampoco son los barcos que Santander podría ver en Puerto Chico. En cambio, el relato plástico de Solana sí tiene que ver con el presidio de Santoña, pero es que Solana era un costumbrista, y ni Cossío ni De Pablo lo son.

He aquí, pues, un paisaje creado desde el recuerdo, un mundo pulcro en el que la naturaleza se siente liberada ya de cuanto no sea pintura. ¡Y es el caso que sentimos la emoción de la naturaleza en estos paisajes de Julio de Pablo! La explicación debe hallarse en el eros sentimental del pintor, indeclinable hijo de su Montaña, creador de tierras y cielos imaginarios, sí, pero fatal evocador de una naturaleza que lo encanta. Pero su versión carece de verdores. Es la versión blanquecina (¡qué riqueza también de grises argentados, entre los que el carmín es un hallazgo que hiere dulcemente!),

la inmaculada mañana que todavía no sabe de geografía, o que tal vez, de tanto saber y amarla, la ha trascendido a un lenguaje que ya no puede corresponderse al de las apariencias. El antiguo paisaje se ha convertido, sencillamente, en pintura.

Presentación al catálogo de la Exposición
en EDAF, Madrid, 1973

LUIS CAPDEVILA

De la Facultad de Letras de la Universidad de Poitiers

Todo el mundo —el **todo el mundo** de los pintores de oficio— puede pintar paisajes. Pero no como Julio de Pablo que nos pinta como es debido en el artista, de veras: recreando la realidad, **inventándola**, como quería Ortega y Gasset. (En otro plano, y desde diferente ángulo, hace lo mismo ese niño maravilloso que se llama Chagall, señor del mundo de los sueños). Porque hay que tener muy en cuenta que si existe la realidad de cada día, la fotografía, la que ven los ojos que no saben ver, existe también la realidad del artista que todo lo salva y tiene luz de domingo.

Julio de Pablo es el pintor de la luz. Mas la luz no la ve en el cielo, como muchos pintores de oficio que, con una buena fe enternecedora, confunden la pobre luz cenital del taller, sino en la tierra; en la pobre tierra pisada por el hombre, ese débil animal sujeto al mal físico, al mal metafísico y al moral, para que la luz sea compañera del hombre en el camino. ¡El cielo está tan alto!

Luz de la Montaña y luz de París, ambas bien conocidas por Julio de Pablo. No olvidemos que conocer es amar. No olvidemos que la creación artística es obra de amor.

Por eso, por el amor entrañable que hay en ella, la obra de Julio de Pablo es obra de gran artista.

Presentación al catálogo de la Exposición
en Galería Sur, Santander, 1961

A. DEL CASTILLO

Cuando el santanderino Julio de Pablo vino en 1957 a exponer en Barcelona, llevaba una serie de exposiciones en Santander, pero ninguna fuera de la capital de La Montaña. Se presentó entonces como discípulo de Riancho, en sus últimos tiempos. Pero más que esta filiación poco convincente, impresionó la libertad con que pintaba el paisaje, al que impregnaba de lirismo.

Es el que era entonces en germen, pero maduro y más personal, aunque pudieran establecerse nexos entre su esencialismo y las incorporeidades de su paisano Pancho Cossío. Goza de aprecio general, también fuera de España. Si antes era un pintor del campo, ahora lo es del mar. El Cantábrico se ha metido en su pintura, transfigurado en la constancia de los grises y los blancos predominantes, atizados por alguna nota roja o de otros colores. El mar y la niebla. Y también la nieve. Todos los elementos norteños. Para que el mar o la nieve asomen se ha hecho circular la composición. Para que las cosas queden evocadas y no descritas, la atmósfera ha cobrado densidad y se ha respon-

sabilizado de la luz del cuadro. Hay momentos en que los objetos parecen querer hablar en abstracto. En todo caso, lo que cuenta es la fluidez pictórica de la mano de la poesía. Riancho, Cossío y De Pablo, tres pintores distintos, pero un ambiente único: los bordes del Atlántico.

«Diario de Barcelona». 24 de diciembre de 1972

GERARDO DIEGO

Hay que ser un poderoso, un consumado artista para lograrlo y lograrse, para definitivamente encontrarse en el goce del paisaje, goce de presencia y de ausencia, de caricia y de síntesis. Fruición plástica y fruición auditiva. Y uniéndolas por arriba, bienaventuranza poética. Velázquez se conoció a sí mismo al sentirse prehecho en los vidrios y almireces de Sevilla, en las encinas y cielos del Pardo y Guadarrama, en las arboledas de la Villa Médicis. Riancho en los fresnos, cagigas y torrentes de su vejez, cuando él llegó a ser todo él, a de verdad realizarse.

Julio de Pablo se viene confrontando y corroborando año tras año en las praderas bajas y en las altas brañas, en las canteras y en las rocas vírgenes, en las nieblas y en las nieves, en la tristeza de las dunas y el ímpetu de las rompientes marinas y en su retumbo escuchado a solas, asomado a las enormes bóvedas de los acantilados. Su arte, prodigiosa sensibilidad de pintor nato para el color y para la grandeza arquitectónica de las formas, esplende en todas las etapas de su obra y en cada una de las obras

de cada año y de cada estación. Lo asombroso es que en ese su pintar, recreando la realidad, viéndose a sí mismo en ella, en las infinitas y amadas metamorfosis de ella —amadas por vividas y sentidas desde su entraña cántabra—, no desaparezca la espontánea y virginal inocencia del paisaje. En sus lienzos está de verdad el paisaje y está de verdad el ser entero de Julio de Pablo en cada uno.

Y después de gozar sus cuadros sentimos a la Montaña enriquecida y a nosotros mismos aumentados. Porque en cada uno de sus lienzos hay un paisaje que es nada menos que todo un hombre.

Presentación al catálogo de la Exposición en la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, Salamanca, 1967

FERNANDO GUTIERREZ

Debo a Santander más de la mitad de mi sangre. Aprendí, desde ella, a identificar las luces de su tierra adentro y de su mar afuera, a conocer, como un tacto sobre la piel de los sentidos, el peso plástico del tiempo, esa atmósfera cántabra que tantas veces nos sorprende con su densidad casi humana. Y ese tacto, ese peso y esa densidad están hechos pintura en la obra de Julio de Pablo. Lo que de abstracto tienen esos tres elementos del paisaje santanderino, lo que lo configura en la profundidad y el color, desnudándolo hasta su esencia, está aquí vibrante y trémulo, nada insólito para los ojos. Se piensa: es así. No hay magia sino verdad. Se alcanzan, con la idea y el pensamiento, esos grises altos y hondos en los que el color no estalla sino que se aposenta, con esa condición

telúrica que tantas veces nos sobrecoge. Yo diría que no es una interpretación libre de la naturaleza —como asegura Martínez Cerezo, que presenta al artista—, sino el hallazgo de sus quintaesencias, como, en otra forma y vertiente, lo hacía Pancho Cossío. Julio de Pablo quintaesencia, por condensación, un instante dado del paisaje, como podría ser un instante dado de la vida de un ser humano. Capta el fuego y el frío, la norma evanescente, pero, al mismo tiempo, rotunda, de un litoral, una aldea, una escollera o unas neblinas. Luego se cristalizará, por ejemplo, con tres soles o tres amapolas y unos y otras marcarán los paisajes como chirlos en la niebla, con esa fuerza que la forma impone y que el color subraya, sutileza y define. Con ese algo cálido y frío misterioso, obsesionante y conmovedor, que viene a la pintura desde la tierra y el mar.

«La Vanguardia Española». 23 de diciembre de 1972

L. FIGUEROLA FERRETTI

Buena sorpresa la de este pintor en su primera exposición individual, con sus paisajes enterrados, rotundos en su visión amplia de soledades roqueras, de «vistas de pájaro», lontananza grises, pero con meollo de colores entonados. Buena sorpresa porque siempre sospechamos saber casi todo del nomenclátor de nuestros artistas y de pronto se nos planta así sin alharacas, modestamente, un Julio de Pablo que debía haber dado que hablar hace tiempo.

La principal razón del acierto de esta pintura es, además de sus valores cualitativos, su

oportunidad, porque De Pablo sabe dejarnos la impresión de un regreso, probablemente falso, del terreno informalista. Quiero decir que, sus paisajes tienen una raíz objetiva —su visión— y elementos de naturaleza reconocibles, aunque ofrezcan un amplio sesgo de abstracción en el más exacto sentido de la palabra y en el más convencional —usado con exceso por cuantos hemos tenido necesidad de emplear esa palabra para entendernos—, y así, el buen mirar nos dice de su medido proceder para resumir, con esencialidades, montes y lomas, pláyas y dunas realmente vivos ahí, ante nosotros. Pero al mismo tiempo esos relieves orográficos son en su materia plástica, bien dispuesta, buenos trozos de esa otra pintura llamada abstracta, porque nada dice fuera de sí misma. Esta, en cambio, sí; en su doble equilibrio de apariencias regala los sentidos en cuanto materia grata y profundiza en ellos, suscita la evocación nostálgica de quiebros y perspectivas montañosas con una apertura a esa casi mágica situación del campo en soledad, en su grandioso silencio de todo aquello que no sea viento grande o graznido de ave rapaz.

Julio de Pablo, se adivina, no es un improvisador; a esta pintura no se llega por casualidad, más bien se la conquista con tesón, inteligencia y buena dosis de sensibilidad. Enhorabuena.

«Arriba». Sábado 23 de febrero de 1963

JOSE HIERRO

Julio de Pablo deja la pintura reducida a los puros huesos; la realidad, o nada más que su

espectro. Para expresarse con tan escasos medios hay que ser un maestro de la expresión y también un maestro de la visión. Saber ver, este es su secreto. Julio de Pablo ha mirado mucho, ha analizado el natural, ha ido depurándolo de todo lo que no es fundamental. No se trata de una metáfora, sino de una experiencia. Hace años, su pintura andaba a caballo entre los dos maestros del paisaje montaños —y mucho más que montaños— moderno. Las delicadezas y primores de Casimiro se alternaban con la vehemencia y el don de la invención del poderoso Riancho. De éste heredaba lo ardiente de su paleta; de aquél, la minuciosidad y la ternura. Poco a poco fue imponiéndose Riancho. Pero Julio de Pablo no ignoraba que sólo somos discípulos, no imitadores, cuando partiendo de un maestro, acabamos por no parecernos a él. Es lo que él ha conseguido y, con ello, ha dibujado su personalidad.

Es nuestra tierra santanderina lo que inspira su pintura. Una tierra que ha vivido, ha observado y ha expuesto desde tres puntos de vista: dos, ajenos, a través de dos grandes maestros de la pintura; el otro, propio, representado por su manera actual. Tres formas de ver una misma realidad apasionadamente vivida. En ayuda de esta expresión suya, han venido, también, las experiencias pictóricas de los últimos años, comenzando por el informalismo, en lo estético, y siguiendo en lo técnico por la irrupción de los «nuevos materiales», acrílicos, etc. Todo ello ha propiciado esa manera suya de hacer, evocando, más que construyendo, el paisaje en grandes masas, grandes ráfagas que lo convierten

en cosa soñada. Y como acorde de tónica, el gris, al que el gran Cossío llamaba «el color de la cultura».

Lo difícil es que un paisaje, tan desrealizado y evocado, sea reconocible como perteneciente a un lugar concreto. Los de Julio de Pablo rezuman Santander. Más de una vez, y por más de uno, se ha comentado las dificultades casi insalvables que, como tema pictórico, entraña nuestra bahía. Muchos son los que, al reproducir su serenidad, su sosiego metálico, han caído en la ilustración apropiada para tapa de caja de bombones. Era necesario, como ha logrado Julio de Pablo, conjugar ese esquematismo, casi japonés, con las exigencias de la plástica actual; la delicadeza con la fuerza; la verdad de la visión con la riqueza de la expresión. Y conseguir, por añadidura, que esa riqueza estuviese señorialmente agazapada y disimulada bajo una apariencia de suprema sencillez.

Presentación catálogo exposición:
Galería Sur, Santander, 1971

RAFAEL MANZANO TORRA

Empecemos señalando que nuestra flamante sala de exposiciones de la Editora Nacional (Muntaner, 221), debería, junto con su inauguración, haber asistido a un bautizo. Por ahora anda innominada, con todos los inconvenientes que lo mismo comporta para designarla. ¡Animo, pues, y a cristianizar al vástago!

Después de la espléndida muestra de «dibujos catalanes de principios de siglo», se hacía cuesta arriba encontrar una exposición de su

categoría. Y se ha encontrado en la pintura de Julio de Pablo, artista santanderino de noble y limpia mirada. El catálogo nos alecciona que fue discípulo de Riancho; ningún pasaporte más válido. No es que la actual pintura de Julio de Pablo se parezca a la del egregio paisajista norteño. Julio de Pablo ha conocido el actual quehacer europeo del arte. Y ha llegado a unos límites de simplificación expresiva verdaderamente notables. Sabe extraerle los máximos secretos a los ritmos curvilíneos. Y aplica la materia, siempre muy diluida, en coloraciones suaves, que a veces rompe con grandes y violentas manchas cromáticas. Toda la pintura está llena de elegancia, de procesos de síntesis. No interrumpe la consulta con la realidad; no ha asumido la tesis del «descrédito del mundo entorno». Los almendros florecidos, las perfumadas pomaradas, los campos líricos de trigos y amapolas aparecen en sus obras. Pero como puras esencias; jugos o espíritu de lo concreto. Pocas veces nos es dado contemplar una obra tan simple y, al mismo tiempo, tan complicada; porque no existe trazo en Julio de Pablo que no fuera filtrado en un proceso de alquimia misteriosa.

«Solidaridad Nacional». 14 de diciembre de 1972, Barcelona

ANTONIO MARTINEZ CEREZO

Al principio, es el paisaje de arboledas copudas con sus ramajes y plantas clavadas en la realidad del suelo firme. Luego, el paisaje se va haciendo etéreo, evanescente... aligero, y los copudos troncos figurativos dejan paso a la in-

sinuación, al espectro, a la fantasmagoría impresionista.

Su técnica se ha ido depurando hasta desprenderse casi totalmente de todo lo que de accesorio tiene el paisaje. Ya no precisa captar las cosas con pelos y señales. Le basta una simple incitación, un simple arañazo del pincel, una simple pincelada verde que hable de campiñas montañosas. Basta una curva línea azul que simule un horizonte, y al fondo la sugerencia de un mar siempre latente, o la mancha de un almendro vertiendo sobre la tierra sus corolas sacrificadas al fruto. Antes perdía el bosque por pintar el árbol, obstructor de la penetración contempladora; ahora la perspectiva trepa laderas arriba para ofrecer la visión a vuelo de pájaros.

A Julio de Pablo no le satisface el rigorismo académico de la técnica seguida por los camuflados continuadores de un Haes, ni la vanguardia a ultranza que quiere ver en una línea horizontal amarilla con verticales azules la figura de una cebrá pastando en un campo de amapolas. Ni un extremo, ni el otro. Adopta una posición intermedia entre la realidad y la abstracción, con la hipérbole de que los extremos se tocan en un punto.

Tomar partido por las medias tintas, significa, en su caso, hacer un paisaje lo suficientemente lejos de la realidad como para desistir de la osadía de una identificación conceptual de cada mancha, y lo suficientemente lejos de la abstracción para no caer en el craso error de creer que todos los gatos son pardos.

Así, con un pie en el estribo y otro en el andén, conjuga lo viejo y lo nuevo en un paisaje de ensueño, de irrealidad, de un marcado surrealismo abstractizante, que en lucha gravitatoria se aleja sin lograr escapar a la ley que le tiene imantado.

La suya es una interpretación personalísima del paisajismo. Color puro, con ausencia de dibujo. O, lo que es igual, dibuja pintando que no es lo mismo que dibujar pensando en colorear después. Dibuja con los colores, de los que parte subiendo poco a poco hasta encontrar las formas precisas... hasta encontrar la forma en el color.

Aun siendo la suya una interpretación libre de la naturaleza, es curioso observar cómo resultan sus paisajes más santanderinos que si tal fuese su propósito. ¡Cuán si la ballesta curva de sus horizontes, separadora de mar y tierra, sintiera nostalgia y remordimiento por el paisaje vivido!

Su temática toda rezuma aires de la costa cántabra, como si el pintor, parafraseando inconscientemente a Rilke hubiese dicho: «Tierra querida, quiero fundirme en ti, como un ser anónimo».

Un concepto nuevo, a fin de cuentas, en la interpretación del natural, al que tarde o temprano habrá que volver la vista imprescindiblemente, cuando quiera escribirse la verdadera historia del paisajismo contemporáneo español.

Presentación al catálogo de la Exposición
en la Editora Nacional, Barcelona, 1972

LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE

Tras un período en que Julio de Pablo prodigó, en pequeños formatos, su visión de la naturaleza como puro concepto de color, ha retornado a la superficie amplia y ambiciosa, con sus fantasmales panoramas bravamente silueta-dos sobre el cálido fondo gris. Nos hallamos, pues, ante una nueva fase en la carrera del pintor, que aparentemente no se diferencia de aquella anterior en que el paisaje de la costa emergía formas negras, rojas o azules sobre insólitos blancos y grises. Pero pronto percibimos en el actual rumbo un cierto sentido atormentado, que estaba ausente en las pasadas etapas: extrañas circunstancias, líneas redondeadas, se diseñan en primer término quebrando la armonía del paisaje irreal, interrumpiendo su serenidad para instaurar una turbación de volcán o de vértigo. No se advierte este predominio en todos los cuadros, pero la unidad de la exposición queda asegurada por el sentido dinámico de las formas, por el movimiento interior, que sacude sus juegos de blancos, sus oleajes o sus horizontes donde, a veces, parece apuntar la tormenta.

Los colores vivos, amarillos o negros, irrumpen bruscamente para crear una atmósfera inquieta, cuya efervescencia es, por fortuna, más plástica que espiritual.

«Alerta», Santander, 1971

ENRIQUE SORDO

En esta flamante sala, pulcra y confortable, las sugerentes pinturas de Julio de Pablo abren,

sobre el nítido enjalbegado de los muros, una especie de nostálgicas ventanas septentrionales. Estos cuadros del excelente pintor montañés muy bien podrían haber estado definidos por el verso de Amós de Escalante: «Musa del septentrión, melancolía». Sus delicadas tonalidades verdosas, blanquecinas, azuladas o gris perla, parecen haber sido tomadas a préstamo en la bahía santanderina. La tibia tristeza de estos tonos resalta aún más gracias a los insólitos y recios toques cromáticos, bermejos o amarillos, que con suma frecuencia son insertados por el pintor en el mismo corazón del cuadro, como si quisiera proporcionar con ellos un cálido brote de pasión en medio de la comedida matización del conjunto. Creo que es, precisamente, en estas pinceladas nucleares, calientes y casi violentas, que contrastan con la inmóvil monocordia del fondo, donde mejor se trasluce la íntima intencionalidad del pintor. Partiendo de un figurativismo impresionista, muy cantábrico, muy a lo Riancho, la pintura de Julio de Pablo fue derivando paulatinamente hasta lograr esta abstractización incompleta, donde todavía resuenan claras referencias a un mundo natural, como se manifiesta incluso en los títulos de sus cuadros: «Almendros en flor», «Dunas en invierno», «Trigales y amapolas», «Manzanos», «Cañaverales», etc. Por otra parte, en estos «paisajes» desrealizados y difusos, lo escueto del diseño, los combados límites que sirven a modo de horizonte costero, y la lavada pátina que proporciona la técnica mixta empleada (¿acaso sustancias acrílicas?), confieren a estas pinturas una singular dimensión que no vacilaremos en calificar de metafísica: son como imágenes de una realidad

geológica recordada a través del sueño, como retazos de celeje nórdico que luchan por escapar a su sempiterna y melancólica suavidad merced a breves arrebatos de color intenso y fervoroso. Es como si la musa del septentrión pug-nase aquí por caldear su entraña flébil y lírica.

«La Estafeta Literaria», 15 de febrero de 1973

ESQUEMA DE SU VIDA

1917

- Veintiséis de julio, nace en Revilla de Camargo (Santander).

1933

- Ingresa en Artes y Oficios de Santander, donde se inicia en el estudio del dibujo y el color. Alterna las enseñanzas con su trabajo como pintor industrial. Profesión a la que debe el conocimiento de la «trastienda» del color y sus técnicas.

1936

- El estallido de la guerra civil le impide celebrar su primera exposición individual, cuya obra preparaba con ilusión.

1942-1943

- Reside en Alemania. Ejerce su profesión de pintor industrial. Estudia química de los colores. Conoce el realismo de Menzel y Leibl.

1943

- Regresa a España y se reintegra a sus estudios aleccionado por una inflexible vocación artística.

1947

- Celebra su primera exposición individual en el Ateneo de Santander, inspirando su creación en el maestro montañés Agustín Riancho. La totalidad de la obra expuesta es paisaje.

1948

- Estimulado por el éxito obtenido, se vuelca en el trabajo. Prepara cuadros para nuevas exposiciones.

1949

- Participa en la colectiva I Exposición de Arte Montañés. Salón del Instituto Nacional de Enseñanza Media.

1950

- Continúa estudiando y preparándose.

1951

- Segunda exposición individual: Real Club de Regatas de Santander.

1952

- Estudia profundamente la obra de Riancho.

1953

- Concurre a las colectivas: «Sala Delta, Cinco artistas montañeses»; «Sala Sur, I Salón de la Joven Pintura Montañesa».
- Pinta una barrica en el Museo Redondo «El Riojano».

1954

- Concurre a la colectiva: «Sala Sur, II Salón de la Joven Pintura Montañesa».
- Finaliza su época rianchista.

1955

- Tercera exposición individual: Sala Sur.
- Colectiva en Dintel: Parador de San Pedro, Comillas.
- Inicia un nuevo modo inspirado en Van Gogh y Cezánne.

1956

- Colectivas: Galería Delta, Casa de la Cultura «Pintores Montañeses».
- Obtiene el premio «Delta».
- Seleccionado para visitar París «Carpeta de París».

1957

- Primera exposición individual fuera de Santander: Sala Vayreda, Barcelona.

- Colectivas: Dintel «Paisajes» y Exposición Subasta Pro-Valencia.

1958

- Individual: Sala Sur.
- Colectiva: Casa de la Cultura «Sánchez Díaz», Reinosa.

1959

- En viaje de estudios, visita París.

1960

- Finaliza su época inspirada en Van Gogh y Cezánne.
- Participa en el «Premio Biosca», organizado por la madrileña galería del mismo nombre.
- En viajes de estudios, visita: Florencia, Génova, Pisa, Roma. Toma contacto con los clásicos. Especial predilección por el Giotto, el Bosco, Piero della Francesca y Leonardo da Vinci. Conoce a diversos poetas, especialmente a Alberto Moravia. Realiza el viaje acompañado del escritor Manolo Arce.

1961

- Inicia su época de figuración abstractizante.
- Individual: Sala Sur.
- Colectiva: Alerta, temas de la Montaña por pintores montañeses.

1962

- Diploma de honor en la I Bienal de Zaragoza por el cuadro titulado «Paisaje en grises».

1963

- Primera exposición individual en Madrid: Galería Prisma.
- Colectiva: II Certamen Nacional de Artes Plásticas, Madrid.

1964

- Individuales: Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, Salamanca; Illescas, Bilbao; Sur, Santander.
- Colectiva: VIII Salón de Mayo, Barcelona.

1965

- Individuales: Nibbs Gallery, Londres; Sur, Santander.
- Colectiva: Galería Sur, Santander, III Salón Nacional de Pintura.
- Estudia a los paisajistas ingleses. Especialmente a Constable y Turner.

1966

- Individual: Sur, Santander.

1967

- Individuales: Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, Salamanca; Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Valladolid.

1968

- Individual: Sur, Santander.

Colectiva: IX Salón de Marzo, Valencia. En viaje de estudios visita París. Viola comparte su estudio.

1969

- Individuales: Sur, Santander. «Paisajes Cero figura»; EDAF, Madrid.
- Visita París y Alemania. Visita la Führer Durch die Neue Nationalgalerie, Berlin. Estudia profundamente la obra de Menzel y Leibl. Estudia a Klee, Feininger, Schmbruck y otros expresionistas, así como a Marini, Banmeister, Lam, Kemeny, Bacon, Tapies, Kitag.

1970

- Individual: Universidad Internacional Menéndez y Pelayo.

1971

- Individuales: Sur, Santander.
- Colectivas: Exposición de Temas Navales «Semana Naval del mar de Alborán», Almería; «IV Premio Círculo 2»; EDAF, Madrid, «Pintores de la Galería».
- Decora completamente el vapor «Ruiseñada» de línea regular, con catorce lienzos de varios tamaños, de reciente producción.

1972

- Individuales: Real Club Náutico de Gran Canaria, Las Palmas; Sala Zero, Murcia; Editora Nacional, Barcelona.

- Colectivas: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría «XXI Exposición de Otoño», Sevilla; II Salón de Invierno de Pintores Montañeses, Galería Mouro, Santander; EDAF, «Colectiva de primavera», Madrid; III Exposición de Arte Actual, Torre del Merino, Santillana del Mar; Sur, «Pintores Españoles»; Zero Galería de Arte, «II Salón Nacional de Pintura», y «Tiempo para la pintura», Murcia; Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, «I Bienal Nacional de Pintura y Escultura», y VII Salón de Invierno, Málaga; VI Premio Círculo 2, «Minicadros y miniesculturas», Madrid; Besaya Sala de Arte, Santander, «Obras recientes».
- Obtiene trofeo de participación en Zero, Murcia, y accésit en Círculo 2.

1973

- Individual: EDAF, Madrid.
- Colectivas: Besaya, Santander, «Cuadros para un coleccionista», pequeño formato; Galería Arteta, Bilbao, «El mediano y pequeño formato en la pintura contemporánea»; Club Urbis, Madrid, «Homenaje a Gerardo Diego».



BIBLIOGRAFIA

AGUADA, J. L.

«Julio de Pablo, un montañés que conquista Madrid». «Pueblo». Madrid, 6-3-63.

AGUDO, JOSE

Varias publicaciones en «Hoja del Lunes», «Alerta», «La Gaceta del Norte», Santander. Fundamentalmente: I. de Pablo «Colección bisonte», Sant. 1964.

«Pintura Montañesa Contemporánea en el Ateneo». «Alerta». Santander, 24-9-58.

ARBOS, BALLESTE

«Julio de Pablo». «ABC». Madrid, 28-2-63.

ARCE, ADOLFO

«Julio de Pablo en Madrid». «El Diario Montañés». Santander, 27-2-63.

ARCE, MANUEL

«La época luminosa en los paisajes de Julio de Pablo». Texto para el catálogo de la Galería Sur. Santander, marzo 1958.

«Julio de Pablo». Texto para el catálogo de la Galería Prima. Madrid, febrero 1963.

«La figuración esencial de Julio de Pablo». Texto de la conferencia pronunciada en la inauguración de la exposición de la Caja de Ahorros de Salamanca en Valladolid. Valladolid, febrero 1964.

Presentación catálogos exposición en Valladolid, 1965.

AREAN, C. A.

Presentación catálogo Galería Sur. Santander, 2-5-64.

BARTOLOZZI

«Con el artista en su buhardilla parisina». «La Gaceta del Norte». Santander, 2-8-67.

BLAS J. I. de

«Pintores Españoles Contemporáneos». Estiarte. Madrid, 1972.

CABARGA, GERARDO

«Julio de Pablo, paisajes». «San Martín». Santander, 1-1-55.

CAMPOY, A. M.

Presentación catálogo exposición. Galería Edaf.
Madrid, 1973.

CAPDEVILLA, LUIS

Presentación catálogo. Galería Sur. Santander,
1-3-61.

CASTILLO, ALBERTO

«Julio de Pablo en la Sala Vayreda». «Diario de
Barcelona». Barcelona, 17-9-57.

CASANOVA

«Julio de Pablo». «La Gaceta Regional». Sala-
manca, 4-2-64.

CASTRO ARINES, JOSE DE

«Los sueños de Julio de Pablo». «Informacio-
nes». Madrid, 20-11-69.

CORTES, JUAN

«Julio de Pablo en la Sala Vayreda». La Van-
guardia Española». Barcelona, 17-9-57.

DELGADO, JESUS

«Julio de Pablo». «La Gaceta del Norte». San-
tander, 6-2-64.

«Julio de Pablo». «La Gaceta del Norte». San-
tander, 7-2-64.

DIEGO, GERARDO

Presentación catálogos: Salamanca, 1967; Sur, Santander, 1965; Valladolid, 1967; Edaf. Madrid, 1973.

FIGUEROLA-FERRETI, L.

«La pintura de Julio de Pablo». «Arriba». Madrid, 23-2-63.

GAGO, ALEJANDRO

«Los paisajes de Julio de Pablo». Texto para el catálogo del Real Club de Regatas. Santander, marzo, 1951.

«Julio de Pablo a punto de ser profeta en su tierra». «La Gaceta del Norte». Santander, 18-4-68.

GALINDO, F.

«Julio de Pablo». «Dígame». Madrid, 26-2-63.

GARCIA VIÑOLAS, M. A.

«Julio de Pablo». «Pueblo». Madrid, 19-11-69.

GAYA NUÑO, J. A.

«La pintura española del siglo XX». IEE. Madrid, 1972.

GONZALEZ-DIAZ, J.

«Julio de Pablo en la Sala Sur». «El Diario Montañés». Santander, 9-12-54.

GONZALEZ, FELIX ANTONIO

«Cuadros de Julio de Pablo». «El Norte de Castilla». Valladolid, 16-2-64.

GUTIERREZ, FERNANDO

«Julio de Pablo en la Sala Vayreda». «La Prensa». Barcelona, 14-9-57.

HIERRO, JOSE

«Paisajes de Julio de Pablo». «El Alcázar». Madrid, 20-2-63.

LAMA, ARTURO DE LA

«Paisajes de Julio de Pablo». «El Diario Montañés». Santander, 9-3-62.

LINCE BASIL, F.

«Julio de Pablo en la Sala Vayreda». «El Mundo Deportivo». Barcelona, 17-9-57.

LUJAN, NESTOR

«Julio de Pablo en la Sala Vayreda». «El Noticiero Universal». Barcelona, 23-9-57.

MANZANO, RAFAEL

«Julio de Pablo y el impresionismo de Cantabria». «Solidaridad Nacional». Barcelona, 22-9-57.



MARTINEZ CERESO, ANTONIO

- «Influencia poética en la obra de Julio de Pablo». Texto de la conferencia celebrada en el Ateneo de Santander. Santander, 18-5-72.
Peña Labra, revista de poesía, n.º 3. Santander.
- Presentación catálogos: Sala Zero, Murcia, 1972; Editora Nacional, Barcelona, 1972.
- «La Gaceta del Norte». Santander, 26-8-71; 18-2-72.
- «La Pintura Montañesa». IEE. Madrid, 1974.

NIETO, ALEJANDRO

- «Julio de Pablo en el Ateneo». Texto para el catálogo del Ateneo de Santander. Santander, octubre, 1947.
- «La naturaleza y el color en la pintura de Julio de Pablo». «El Diario Montañés». Santander, 16-4-51.

NIETO, CARLOS

- «Ocho pintores montañeses han descubierto a París en una semana». «Alerta». Santander, 12-6-56.

ORTIZ, S.

- «El interesante Segundo Salón de la Joven Pintura Montañesa». «Alerta». Santander, 16-7-54

PARDO, JESUS

- Spain Today. Londres, 8-2-65.

PEÑA, A.

«Julio de Pablo es el primer paisajista de España». «La Gaceta del Norte». Santander, 23-2-63.

POO SAN ROMAN, J.

«Pinto paisajes porque se adaptan más a mi temperamento». «Alerta». Santander, 17-3-58.

«Diario Montañés». Santander, 11-11-65.

POPOVICI, CIRILO

«Julio de Pablo». «S. P.». Madrid, 1-4-63.

PUEENTE, JOAQUIN DE LA

«La resurrección de Julio de Pablo». «Artes». Madrid, 8-3-63.

RODERO, J.

«Julio de Pablo: pintura sentida y espiritual». «Libertad». Valladolid, 16-2-64.

REAL, MANUEL

«Visita al primer Salón de la Joven Pintura Montañesa». «El Diario Montañés». Santander, 17-7-53.

RODRIGUEZ ALCALDE, L.

«Artistas cimeros en un siglo de la pintura montañesa». «Alerta». Santander, 13-9-61.

«Cartas españolas: pintores». «El Alcázar». Madrid, 10-4-62.

SIMON CABARGA, JOSE

«Julio de Pablo». «Alerta». Santander, 14-12-54.

«Una magnífica exposición de paisajes de Julio de Pablo». «Alerta». Santander, 16-3-58.

«Julio de Pablo, un nombre destacado en la actual pintura montañesa». «La Hoja del Lunes». Santander, 17-3-58.

SORDO, ENRIQUE

«Julio de Pablo». «Estafeta Literaria». Madrid, 15-2-73.

SOTO, JUAN

«En el estudio de Julio de Pablo». «El Progreso». Lugo, 1-4-73.

TORROELLA, SANTOS

«El Noticiero Universal». Barcelona, 19-12-72.

YSART, CUCA

«Con el pintor Julio de Pablo». «Alerta». Santander, 5-11-66.

INDICE DE LAMINAS

- "Ruinas", 1971.
- "Rompiente".
- "Bajamar", 1962.
- "Braña Nevada", 1962.
- "Rocas", 1962.
- "Playa de Oyambre", 1963.
- "Floración", 1972.
- "Nostalgia", 1963.
- "Deshielo", 1963.
- "Regatas".
- "Otoño", 1963.
- "Almendros en flor", 1972.
- "Adamitas".
- "Alud".
- "Corales".
- "Cañaveral".
- "Desplome".
- "Ensenada", 1972.
- "Bahía", 1973.
- "Caracolas", 1973.
- "Escollera", 1973.



INDICE

EL PINTOR COMO UNA CARACOLA	7
INTERPRETACIÓN ABSTRACTA DE LA NATURA- LEZA	37
LÁMINAS	49
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA	83
ESQUEMA DE SU VIDA	101
BIBLIOGRAFÍA	109



COLECCION

"Artistas Españoles Contemporáneos"

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopeña.
- 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/Victorino 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/Tapies, 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 Delapiente**, 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.

En preparación:

Canogar, por Antonio García-Tizón.

Piñole, por José Baretini.

Director de la colección

Amalio García-Arias González

*Esta monografía sobre la vida y
la obra de DE PABLO se acabó
de imprimir en Pamplona, en los
Talleres de GRAFINASA, Ma-
nuel de Falla, 3.*



lor, consigue peculiarísimos efectos de luz. Coadyuva a tal fin la aplicación conjunta de óleos y colores acrílicos, que al juntarse se repelen y forman curiosas formaciones lumínicas. No es pintor pródigo en exposiciones ni tampoco fecundo creador. Le cuesta mucho crear, dado su temperamento en exceso autocrítico. Practica en exclusiva la temática paisajística. Ha abierto nuevos caminos para el paisaje, cambiando el habitual punto de mira por una concepción más libre y alejada de lo natural. No aporta un paisaje habitual. Prefiere inventar desde el recuerdo, en el estudio, de espaldas a la calle, brindando así una visión que pendula lo vivido y lo soñado, entre la realidad y la ficción, entre la figuración y la abstracción.

Precio: 60 Ptas.

SERIE PINTORES

