

Diálogos con la pintura de Pinazo

Aurora Valero Cuenca

Pintora. Doctora en Bellas Artes,
Universitat de València
Académica Numeraria de la Real Academia
de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia.

RESUMEN

La celebración del centenario de la muerte de Ignacio Pinazo Camarlench (Valencia, 1849-Godella, 1916) nos sirve de excusa para adentrarnos en el universo creativo de un pintor singular a través de algunas de sus obras y reflexiones ad hoc. Un artista peculiar en todo, como avanzado a su tiempo, que analizamos desde nuestra perspectiva como pintora.

Palabras clave: Ignacio Pinazo Camarlench / pintura valenciana / siglos XIX y XX

ABSTRACT

The celebration of the centenary of the death of Ignacio Pinazo Camarlench (Valencia, 1849-Godella, 1916) serves as an excuse to enter the creative universe of a singular painter through some of his works and reflections ad hoc. A peculiar artist in everything, as advanced in time, we analyze from our perspective as a painter.

Keywords: Ignacio Pinazo Camarlench / Valencian painting / 19th and 20th centuries

A lo largo de la Historia del Arte, ha habido momentos en los que la creación artística se ha intensificado de manera especial, produciendo gran cantidad de obras y de artistas entre los que sobresalen algunos elegidos que aportan soluciones nuevas y compendian lo que aparece en el contexto general de sus contemporáneos. Podemos ver un ejemplo de esta situación en la Valencia de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, testimonio de una fecunda abundancia de pintores con talento.

No cabe duda que en esta circunstancia concreta, coincidieron muchos factores que intervinieron, directa o indirectamente, sobre el hecho en sí, pero en cualquier caso, aunque cada pintor tuvo su propio carácter, en conjunto mantuvieron una notable cohesión estilística, debido, en parte, a que todos se vieron condicionados por la sociedad y el ambiente tradicional en el que vivieron, el cual tuvieron que exaltar con sus temáticas características regionales. Sí, la burguesía valenciana, fundamentalmente rural, elogió y compró obras relacionadas con géneros paisajísticos y escenas costumbristas, reminiscencias de un romanticismo muchas veces castizo, que procuró muy poca profundidad al desarrollo de la investigación pictórica. A pesar de ello, todos los artistas demostraron una honestidad extraordinaria en la manera de resolver sus realizaciones pictóricas.

Por un lado, pues, encontramos una unidad de criterios y, por otro, escasa investigación plástica de carácter innovador, cosa bastante lógica si se tiene en cuenta que cuando hay un

problema de supervivencia y poca voluntad de sacrificio, se acaba por adaptar y acatar la opinión de un público que, además, era su principal fuente de ingresos.

Afortunadamente, existían otras formas de conseguir fama y fortuna, aunque en estos casos los pintores también tuvieron que adecuar sus obras a las exigencias de los organismos oficiales. Una de ellas, muy considerada entre los artistas, era participar en las Exposiciones Nacionales de Madrid en las que se otorgaban las Primeras, Segundas, Terceras Medallas y de Honor. Otra, de carácter más local, consistía en conseguir una pensión al extranjero, preferentemente a Roma, donde permanecían de uno a tres años para estudiar el espíritu de lo clásico, lo cual debía influir en su aprendizaje y en su manera de pintar. Concretamente, desde 1863 la Diputación valenciana había instituido este tipo de pensiones que obtuvieron, Bernardo Ferrandiz; Francisco Domingo; Ignacio Pinazo -concretamente en 1876- y Joaquín Sorolla.

En ambos casos, los jurados estaban compuestos por profesores y académicos que controlaban la enseñanza de las Bellas Artes y seleccionaban a aquellos que se adecuaban mejor a sus principios heredados del Neoclasicismo y del Romanticismo. Para conseguir estos galardones había que trabajar sobre grandes formatos y elegir temáticas relacionadas con la mitología o algún hecho relevante de la historia, aunque también se permitió que figuraran retratos. Obviamente, cada año, el resultado despertaba grandes expectativas. En algunas ocasiones, algunos como Domingo Marqués, cambiaron Roma por París, pero estando allí, en medio de los movimientos revolucionarios que convulsionaron la pintura de esta época, ni se interesaron por ella ni la asimilaron, excepto Picasso, Juan Gris, y otros que serán, incluso, los adalides de los nuevos movimientos en la Escuela de París.

Convendría puntualizar -siguiendo a Carmen Gracia- que aunque Pinazo produjo excepcionales cuadros de Historia “su contacto con la omnipotente pintura de historia se redujo a la mínima expresión, al menos entre sus obras más

notorias y significativas, y siempre sin renunciar –aunque los atenuara– a los elementos idiomáticos más característicamente suyos: el desenfado, la factura abreviada, la presencia vivaz del dibujo planteado como trazo caligráfico, la interiorización de la realidad, la falta de énfasis, la poética de lo inacabado”...¹

En 1977, Manuel Muñoz Ibáñez hizo una aproximación a la época de referencia en su libro *La pintura contemporánea del País Valenciano. 1900-1977*, siendo uno de los primeros en acometer esta ardua tarea. La densidad de su estudio impide seguirlo en profundidad en este corto espacio y, además, al no omitir a ninguno de los pintores importantes de esta Escuela Valenciana, nos demuestra que fueron muchos. Sin embargo, hay un detalle que nos gustaría destacar pues afirma que “el contacto humano con ellos me ha enseñado más que la abundante bibliografía consultada, y el diálogo abierto ante sus obras ha sido una experiencia que podría calificar de ‘fantástica’”.² Con todo, hay que reconocer que a pesar de que estos pintores compartieron las características citadas anteriormente, entre ellos existen diferencias sustanciales, porque hubo algunos como Muñoz Degrain (1840) y Joaquín Sorolla (1863) que se despegaron del conjunto y construyeron sus obras sobre firmes y personales valores pictóricos. Pero, sin duda, Ignacio Pinazo Camarlench (1849-1916) es un caso especial que brilla con luz propia entre los más significativos del arte español.

Es a él, a Ignacio Pinazo a quien va dirigido este escrito, y mi intención es acercarme a su obra desde mi propia experiencia artística. Podemos pensar que ello conllevará una valoración subjetiva y no rechazo lo que pueda haber de cierto en esta deducción. No obstante,

en este caso, pretendo, intencionadamente que, al comentar su pintura, se vea que quien habla es una pintora en activo, que no antepone a los valores plásticos otras consideraciones que no sean las que procura la fisicidad de la pintura, su valor puramente plástico y su contenido, cuya intención señala el palpitar del mundo. Para muchos quizás, esta no será una razón suficiente que justifique mi actuación como una persona versada en la materia, pero la elijo en este caso sobre otras porque, al hacer de la pintura el eje y el fundamento de mi vida, prefiero remitirme a mi propia experiencia. Pinazo también aprobaría esta actitud pues sus palabras nos dicen: “El verdadero artista lleva en sí más desarrollado que ningún otro el sentimiento de la belleza, a causa de su continua observación y análisis que la naturaleza le ofrece, y en la ejecución de sus obras necesita; y al tener que darles forma sensible ha de echar mano de los medios materiales, sean estos los que fueren, para la mejor interpretación de su obra, y cómo ésta está íntimamente unida con aquellos, de ahí que necesite un concienzudo estudio para poderlos bien aplicar y que únicamente la práctica y la experiencia pueden vencer”³.

Abundando en este texto revelador, se puede afirmar que un pintor experimentado y sensible sabe cuánta “verdad” hay en la pintura que contempla. Sabe también cuando ésta es original, y si el trabajo del artista es personal, firme y seguro. Intuye si quien dirime es el instinto y la capacidad de captar el alma de las cosas desde una atalaya propia, con temperamento y autenticidad... Y puede constatar, además, cuando conoce sus circunstancias sociales, si el autor se sabe único y solo: aislado. Pero también fuerte y tenaz, con una voluntad férrea fruto de la

1 Gracia, C. (1987, Tomo 5, p. 151). *Historia del Arte Valenciano*. Valencia. Consorci d'Editors Valencians, S.A. (Biblioteca Valenciana).

2 Muñoz, M. (1977, p. 7). *La pintura contemporánea del país Valenciano, 1900-1997*. Valencia, Prometeo S.L.

3 Aguilera, V. (1992, p. 296) *I. Pinazo*. Valencia, Vicent García Editores. S.A.

confianza en sus propias posibilidades y convicciones: inquebrantable e irreductible. A esto se suma algo muy importante que no puede quedar al margen: percibe si a todo ello acompaña una sensibilidad extraordinaria que quiere, en todo momento, descubrir el misterio, el instante fugaz en el cual la pintura se desliza creando nuevos horizontes plenos de vitalidad, de vida.

Hecha esta aclaración, debo añadir otra consideración personal importante: si me preguntaran qué es más “verdad”, los escritos en los que el pintor define sus intenciones o lo que “expresa” en su propia obra, no dudaría en afirmar que lo segundo. A veces, coinciden dichos y hechos, pero en ocasiones, también se producen antagonismos, sobre todo en los escritos, realizados en momentos diferentes y con estados de ánimo distintos. Por eso, cuando Pinazo nos deja sus reflexiones sobre la vida, la sociedad o el arte, manifestadas tanto en pequeños textos, como en su discurso de entrada a la Academia de Bellas Artes de Valencia, sentimos que, de esta manera, nos acercamos a su persona desde su pensamiento, lo cual ayuda mucho. Pero en su obra, al margen de las circunstancias que le acompañaron, es donde se percibe su lógica completa, de la misma manera que su evolución y su independencia, y que ella, sobrevolando situaciones, desengaños y otras consideraciones, se mantiene siempre fiel a sí misma, eludiendo los aspectos dramáticos que podían haberla influenciado. Para él, la pintura está por encima de todo, emancipada y limpia de adherencias coyunturales. Y eso nos hace apreciarla como un mensaje del corazón que libera su mejor energía sin contaminaciones. Pinazo mismo dice también: “depositamos en las obras lo que somos, por eso la posterioridad no se equivocará al juzgar, pues ha de juzgar ‘no las apariencias’ del autor sino su ‘ser’ cuyas perfecciones y defectos va depositando en sus manifestaciones artísticas”⁴. Este ser que se proyecta en la pintu-

ra con toda su potencia creadora e innovadora apenas deja traslucir la dispersión, la angustia o los virajes infundados. Su evolución es consecuente y sobre todo, fruto de una entrega consciente a su quehacer artístico. Sus desengaños y su inconformismo iban a parar a sus escritos, principalmente al mencionado discurso de entrada a la Academia, que expuso el 4 de octubre de 1896, donde arremete contra todo aquello que, para él, contamina el arte.

El paso del tiempo nos permite calibrar ahora su valor. Si su obra quedó un tanto escondida en su momento, hoy se desvela con todo su poder creador, y podemos afirmar que en ella no existen ni la casualidad ni la inconsciencia. Por el contrario, su investigación profunda y personalísima, se afianza con la contundencia de quien sabe a dónde va y hacia adonde ha de ir. Porque Pinazo nunca titubea. Algunos pintores de su tiempo, como Sorolla, lo vieron, pero el camino de Pinazo fue tan personal y tan extraordinario que nadie lo pudo compartir con él, ni tampoco seguirlo. De esta manera no formó una escuela, ni tuvo seguidores que se aprovecharan de sus experiencias. Su pintura comenzó y acabó con él mismo.

No se ha escrito mucho sobre Pinazo -al menos en relación a sus merecimientos-, aunque poseemos la magnífica obra de Vicente Aguilera Cerni, *I Pinazo*, de 1982, que nos acerca a su pintura y a sus escritos de manera perfecta. Pero no se sabe por qué extrañas circunstancias, incluso ahora que se ha reconsiderado su importancia, cuesta situarle en el lugar que le corresponde. Afortunadamente, al encontramos en el centenario de su fallecimiento, este año va a ser objeto de una atención especial.

Tal vez su carácter, y su distanciamiento de todo aquello que podía proporcionarle merecidos honores, hizo que éstos no se produjeran con la intensidad que merecía. Pero él, siempre antepuso su búsqueda personal a cualquier otra

4 De la Calle, R. (1987, p. 94). "Los aforismos de Pinazo". *Archivo de Arte Valenciano*, LXVIII.

contingencia. Eso, en el fondo, le hacía sufrir ¡qué duda cabe! Pero no consintió en dar su brazo a torcer. ¡Allá cada cual con sus aspiraciones! Él quería pintar y llegar al fondo y a la naturaleza del ser, demostrar cuánto amaba a ambos, y en este punto, como en otros, fue incorruptible. Aunque viajara a Italia y se mantuviera en Madrid -muy poco tiempo, por cierto-, su deseo era vivir en Valencia, y más aún en Godella, apartado de casi todo, analizando, sin distraerse lo más mínimo, la luz y la expresividad de la materia plástica, fundiéndose con la atmósfera y el cromatismo de esta tierra y de este mar. Sin grandes recursos económicos en sus últimos años, pintó sobre todo formatos pequeños en los que condensó su exquisito saber y sacrificó recursos y comodidades sociales para mantenerse libre, aunque ello le impidiera vivir con el aura que la fama otorgaba a otros compañeros suyos.

Mi primer encuentro con su pintura se produjo en el Museo Provincial de Bellas Artes San Pío V de Valencia, en 1954. Aunque era muy joven, 14 años, había tenido la suerte de asistir a unas clases de Historia del arte en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos que impartía D. Joaquín Michavila (entonces) y Ximo Michavila (ahora, para todos). Éramos un grupo numeroso de alumnos y él, adelantándose a modernas metodologías, nos llenó la cabeza de gráficos, de esquemas... y el corazón y los ojos de las obras de arte que en aquel entonces nadie conocía en Valencia, puesto que en cualquier tipo de enseñanza histórico-artística nunca se pasaba del Neoclasicismo. Vimos a los impresionistas, el Expresionismo, Picasso, el Arte abstracto... y todo ello ¡con diapositivas! Fue magnífico. Descubrió el velo que cegaba nuestros ojos y algunos supimos qué iba a ser nuestra vida desde ese momento en adelante.

Pasé de las diapositivas, de la contemplación virtual, a la realidad; a las pinturas de la segunda planta del mencionado museo donde una obra de Pinazo me fascinó desde el primer momento: “Ignacito sentado en una silla” (1888), de perfil, pintado en tonos azules y blancos, y algún rojo almagra desvaído que se perdía, sin detalle, dejado caer, como al descuido, en la parte infe-

rior. Parecía un antecedente de la época azul de Picasso, aunque éste no la comenzó hasta 1900 aproximadamente.

En la obra de Pinazo aparecen muchos niños pintados, la mayoría de las veces sus hijos, en las más diversas posiciones y atuendos. Todas son creaciones maravillosas: “Su hijo José” de 1880, “Niño llamado el pintorcito” de 1884, “Ignacio” de 1887, “María Teresa”, la nieta del artista, de 1911, un prodigio de libertad, “Marisa” otra nieta; el “Monaguillo tocando la zambomba”, “José e Ignacio”, hijos del artista, “José”, su otro hijo, “Pepito pintando”... Y otros de los que no hablamos para no abrumar al lector.

De cualquier manera este “Ignacito sentado en una silla” (fig. 1) es excepcional. No sólo por su modernidad si no porque concreta, puntualmente, una de las características que vamos a encontrar en la mayoría de sus pinturas, y es

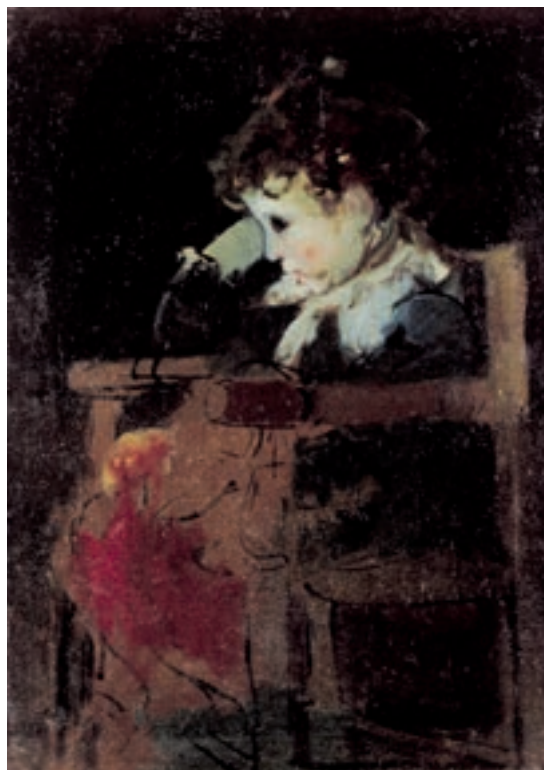


Fig. 1.- “Ignacito sentado en una silla”, 1888. Museo de Bellas Artes, Valencia.

aquella que deja espacios sin pintar, otros sugeridos, otros solamente dibujados, como si la obra necesitara concretarse en algunos puntos y en otros dejar sólo la impronta de una sugerencia que no acaba de confirmarse para no restar valor a lo que se ha determinado con toda intensidad. De esta manera vemos la cara de Ignacito -casi albayalde puro, con el centro de su mejilla tocada por una sutil mancha rosada-, concentrado, inmerso en una atmósfera que no deja lugar a interpretaciones anecdóticas o cotidianas. Es uno de los trabajos esenciales de Pinazo. La silla, apenas dibujada con trazos esquemáticos, aporta una estructura geométrica perfecta que enmarca y afianza el deslizamiento de la figura que va perdiendo intensidad a medida que desciende hacia la parte inferior izquierda del cuadro, dejando, al margen de la geometría estructural de sus rectángulos, una sinuosidad diagonal muy significativa, que va de derecha a izquierda y de arriba abajo; una ondulación rítmica sensible y emocionante, acentuada por la aguada de almagra de la parte inferior del cuadro. En general, hay un predominio cromático de azules y de grises verdosos, que crean una atmósfera irreal y a la vez concreta, determinada por el fondo totalmente neutro. Ignacito, ensimismado, parece que está deliberando sobre los temas profundos de la vida en una edad demasiado temprana para hacerlo. Pero su concentración absoluta impide que se le considere como un modelo colocado al efecto para ser pintado, mientras que, por el contrario, sugiere un momento mágico, captado con toda intensidad.

Da la sensación que Pinazo partía de unos trazos aleatorios, en los que predominaban los esquemas rítmicos, que dejaban la primera intención fijada pero indefinida. Sólo se adivina el amplio movimiento del brazo y de la mano deslizándose con sutileza o con arrebato sobre la superficie virgen, mientras el ojo aceptaba y seguía aquellos primeros rasgos que perdura-

rían, aunque un tanto transformados en la obra acabada. Después, poco a poco, iba recubriendo cromáticamente aquello que era significativo, dándole a la realidad el carácter deseado con fines expresivos. Así, la mayoría de sus cuadros dan la impresión de inacabados, como si la improvisación hubiera sido suficientemente emocionante y no necesitara más explicaciones adicionales que otorgaran uniformemente el mismo valor a todas las partes de la superficie. Y, sin embargo, a pesar de que sin duda siguió un proceso de realización parecido al descrito, no existe la casualidad. Es posible que se produjera algún hallazgo fortuito, de esos que aparecen y que son como pequeños milagros-sorpresa que te encuentras y que siempre agradeces. Pero lo frecuente, es que esa falta de concreción en algunas partes del cuadro fuera totalmente provocada. De esta manera, se añade un valor abstracto a la pintura que “representa” un tema determinado pero que puede verse como un conjunto de pinceladas, de toques de espátula o de restregones que siempre cumplen una función plástica. “El arte es la chispa que se desprende del corazón”⁵, nos dice en su discurso de entrada en la Academia.

Pinazo no omitió pintar los temas que realizaban otros pintores: alegorías, desnudos (principalmente femeninos), retratos, escenas costumbristas, tipos sociales característicos cuyo atuendo era una excusa más para dar carácter a la pintura, temas de Historia -como aquella maravilla que fue su trabajo para la Academia, “El acto de entregar el rey D. Jaime su espada a su hijo D. Pedro” (1881)-, algunas flores y estudios tomados del natural y, sobre todo, paisajes, retazos de casas y calles de Godella, sus fiestas, procesiones, tracas y fuegos de artificio entre humaredas, pétalos de rosas, ambientes impregnados de luz y atmósferas movidas entre trazos cuya estela señalaba detalles imprevistos. Árboles, jardines, arquitecturas de su periodo romano... Y sobre todo ello, las playas valencianas con

5 Pinazo, I. (1915, p. 28) “De la ignorancia en el arte” [Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia], *Archivo de Arte Valenciano*, I.

sus tartanas, su gente merendando, las barcas, la arena y el agua sujetos a caligrafías irregulares, sorprendentes, señalando, aquí y allá, detalles que construyen, que definen superficies en medio del marasmo: huellas lineales, cortas y nerviosas que refuerzan espacios desmembrados, aéreos. Con ellos, ¿trataba de reforzar la pintura por medio del dibujo? No lo parece si atendemos a sus propias palabras: “¿Es acaso dibujo la forma? ¿Hay color sin luz? Sin la del entendimiento y sensibilidad no hay ni forma ni color. ¿Está pintada la naturaleza? Cuando se la conoce después de estudiarla, hasta pudiera conceptuarse el ruido como expresión del color, lo mismo que la música, matizándola con sus tonos unas veces poéticos, otros dramáticos”⁶.

No resulta fácil para los profanos penetrar en ese prodigio en el cual la pintura es eso y más que eso: el alma que palpita y que quiere transmitir su propia sensación de belleza con los medios rudimentarios con los que ha de expresarse: el soporte de madera o de tela, el color de procedencia mineral o vegetal, ¡tan terreno! Y con la materia, con la simple materia, trascender la realidad y transmitir la vida. Pintar es relativamente fácil, pero nadie sabe cuán difícil resulta construir una imagen que desde su realidad inmóvil induzca al movimiento y sea a la vez intensa y vital, un portento poético que haga del espectador un instrumento capaz de superar sus propias limitaciones y quedar inmerso en su dimensión más profunda. El genio tiene que librar una dura batalla, aunque en compensación, su esfuerzo y su lucha, muchas veces, se vean compensados por una plenitud que es más que la propia existencia, porque afecta a la esencia del ser y se identifica con la vida misma. Pero antes de hacer su obra debe desarrollar sus sentidos, analizar, sentir y reconocerse en cada cosa que transcurre a su alrededor y con su imaginación, darle sentido y trascendencia.

Para él, es todo un espectáculo notar cómo crece la hierba, ver cómo se despliegan las ramas de los árboles, adivinar un rayo de luz atravesando las nubes, captar el ritmo del mar y el vaivén de las olas, pisar la arena mojada mientras suenan sus pasos, seguir los virajes aéreos de una golondrina cuando dibuja parábolas e hipérbolas perfectas a velocidades inauditas, vivir con el cielo, el viento, la tierra... Y sentir, sentir dentro, la belleza infinita de lo que es y de lo que imagina que pueda llegar a ser. Pinazo nos dijo: “yo, con no saber nada, soy yo”⁷. En definitiva ser en armonía y en plenitud artística con todo.

Muñoz Ibáñez nos dice, además que “su pintura llevaba implícita la reinterpretación, la subjetividad y la incorporación de valores emocionales al considerar el cuadro como un espejo propio, como un lugar de hallazgos y de experiencias”⁸.

Sus retratos son magníficos. En cada uno de ellos dejó su impronta, más fuerte, más compacta, o más sutil. Porque, al principio, son personas tomadas de la vida, como el Sr. Mellado que, en 1897, obtuvo la Primera Medalla en la Exposición Nacional de Madrid, pero hay que enfrentarse al retrato de Alfonso XIII realizado en 1901 para penetrar en un mundo espectacular compuesto con efectos cromáticos y aéreos de singular belleza. Este y otro retrato, como el que se titula “Dama” de 1911 (Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia), son dos piezas extraordinarias en las que el desarrollo de su factura plástica se integra en atmósferas de un gran valor poético, a la par que pictórico.

Otra característica impresionante son sus autorretratos, de los que poseemos una gran colección. En este que vamos a ver, realizado en 1895 (fig. 2), su mirada se dirige al espectador con el ojo visible, un poco entrecerrado. (Sí, en la Escuela Superior de Bellas Artes, en mis tiempos de alumna, aún nos enseñaban a

6 *Ibidem*.

7 Aguilera. V., *Op. cit.*, p. 322.

8 Muñoz M. (1998, p.61. Tomo I). *La pintura valenciana del siglo XX, 1950-1998*. Valencia: Federico Domenech S.A.



Fig. 2.- "Autorretrato", 1895. Museo del Prado, Madrid.

mirar de esta forma el modelo, a fin de captar lo más esencial entre los restantes elementos). Es curioso que se pinte con el sombrero puesto, ladeado levemente como si quisiera añadir a su personalidad un toque de modernidad o desafío. Este aspecto, que es poco habitual en él, le da cierto aire atrevido y, de no conocer su carácter introvertido, podría equivocarnos. Porque Pinazo fue una persona poco dada al bullicio o a lo presuntuoso. Hay varios aspectos plásticos que quisiéramos destacar en este cuadro: sus empastes en colores cálidos que enmarcan el rostro, incluida la oreja, el conjunto que forman el sombrero e incluso la barba (un tanto difuminados), junto al hombro izquierdo, que se resuelven sin apenas dar tregua a la pincelada suelta, tan generalizada en él. Algunos trazos desvaídos puntualizan la nariz y la boca, y definen suavemente la carne pintada. El contraste

queda afianzado por la mancha blanquecina que se sitúa hacia el centro del cuadro. Podríamos imaginar que se trata de un pañuelo blanco que se descuelga desde un bolsillo, pero eso sería la anécdota que permite afirmar su función puramente plástica dentro del conjunto. De esta manera, las manchas más o menos restregadas como el color rojizo del pañuelo anudado, que forma un ángulo bastante definido con los empastes vigorosos del brazo, construyen, junto a otras pinceladas de carácter lineal, uno de los argumentos pictóricos del cuadro.

El fondo señala una enigmática atmósfera que lo envuelve dentro de la misma gama cromática cálida, y sugiere todo un mundo personal, dinámico. Sin duda es un genio de las veladuras y de las transparencias.

Hay un elemento que se introduce como una casualidad en la representación del límite del cuadro. Tal vez, cuando estaba presto para terminarlo, se percató de que el "peso" de la imagen quedaba excesivamente desplazado hacia la derecha. Había que buscar un subterfugio para que la composición quedara centrada y ampliarla, dando importancia, precisamente, a aquella parte. ¿Cómo lo hizo? Si nos fijamos descubriremos que añadió a este lado derecho, muy bien cosido a mano, un trozo de lienzo virgen, dejando claramente visibles los frunces que ello pudiera ocasionar así como la incisión de las tachuelas con que sujetaba la tela al bastidor. Este argumento tan realista le permitió dos cosas: por una parte, prolongar el interés del cuadro, de forma radical, coincidiendo con la vertical derecha del soporte y, por otra, realizar una osadía que, más de sesenta años más tarde, introduciría Manolo Millares en sus obras con fines expresivos. El agudo ojo de Pinazo y su planteamiento eminentemente plástico, dio esta solución por buena: "Vio que aquella circunstancia fortuita era un aspecto plástico con vida y belleza propia y no trató de disimularlo. De esta manera, la tela, el costurón ligeramente sinuoso, el frunce de las tachuelas y las puntadas fuertes irregularmente construidas, forman, además un contrapunto realista, dentro del misterioso cuerpo de la imagen, valorando su

factura poética, rompiendo –sin desentonar- la armonía del conjunto e integrándose en él de forma natural, como si estuviera totalmente premeditado. Esta línea concreta, esta barra que rotundamente afirma la realidad, se constituye en un espacio que sitúa tras ella a la figura, es el borde del cuadro que pinta el pintor dentro del cuadro”⁹.

El caso descrito constituye un atrevimiento que remarca su espíritu independiente y la visión diferente de sus contemporáneos. Ellos, sobre todo, pintaban. Pero ninguno fue capaz de intuir otras realidades plásticas diferentes de las que aparecerían mucho más tarde y que constituyen avances intuidos, diferentes de los que estaban en el espíritu de la época. Nadie se atrevió a tanto.

Y, para terminar, refuerzo esta teoría con el comentario de un paisaje titulado “Paseo” (fig.

3), elegido entre otros muchos que servirían para ilustrar el mismo ejemplo.

Un fondo de color naranja barre el cuadro hasta sus extremos y, sobre él, empastadas, dos manchas blancas, más grande y levantada la central, recorren la superficie en sentido horizontal, aunque se intensifiquen en la parte izquierda y dejen la derecha con su primitivo color anaranjado. Otras manchas de inferior tamaño pululan sobre ellas apenas teñidas de gris como si fueran nubes. En medio, los signos plásticos hacen su aparición dividiendo en dos la superficie, dejando con fugaces improntas, algún detalle de personajes aludidos con simples trazos que se agrupan o dispersan, formando una línea sinuosa entre los dos espacios. En este caso, es fundamental descubrir la importancia de la figura negra situada casi en el centro y la blusa roja de otro personaje inacabado situado



Fig. 3.- “Paseo”, s/f. Colección de la Vda. de Pinazo, Godella (Valencia).

⁹ VALERO, A. (1998, pp. 53-56). *Blasco Ibáñez y la pintura valenciana: Pinazo y Sorolla*”, en A. VALERO et al. *La Valencia de Blasco Ibáñez*, Catálogo de Exposición, Valencia.

a su derecha. Otras manchas verdosas se ubican en el centro y abajo, en primer plano. Las pinceladas, o pequeños toques, y la alusión figurativa inconcreta, ondulan, y si a primera vista parece que componen una línea continua, en realidad se agrupan dejando trozos vacíos y alguna aglomeración dirigida, como movimiento, hacia la izquierda.

En conjunto, es uno más entre los cuadros “abstractos” de Pinazo. Para él cualquier figura, en este caso, es una mancha que apenas caracteriza personajes o situaciones. Lo esencial es esa construcción y esa factura abstracta que nunca deja de sorprendernos. Su ojo sabía lo que estaba haciendo, mientras su mano, obediente, construía mundos sugerentes en los que el espectador, sobre todo de aquel tiempo, no debía entender nada. ¿Qué podían significar aquellas cosas inconcretas? Hoy nos resulta fácil descubrir su finalidad última porque nuestros ojos se han acostumbrado a interpretar imágenes complejas y significados que nos llevan hasta la extravagancia. Pero como dice Aguilera Cerni “fue un traductor de intuiciones, un intérprete demasiado audaz y libre para las estrecheces y convencionalismos de aquel siglo XIX español en el que se configuró su personalidad”.¹⁰

Por si nos cabe alguna duda al respecto, aquí están sus palabras: “El arte no es un mecanismo: es el puro ser, es el ser en principio y fin. Es el alma, no es el cuerpo. Es lo que se transmite, no lo que se pierde. Por eso la humanidad, como la vida, es la misma”¹¹.

Pinazo dedicó toda su energía a la pintura. Desde su centro más profundo, contempló la vida, la comprendió y la amó con todo su ser. Y como un foco de luz, expandió su creación, entretrejida de sueños, de anhelos, de esperanzas... y también de dolorosa asunción de realidades indeseadas hasta lo inimaginable. Sintió con la pintura, vivió desde ella y para ella y eso es lo que debemos encontrar cuando la contemplamos.

Y acabo con otras palabras suyas: “La belleza está en el que la siente. O es el ojo que la mira. Todo es bello para el que posee este don. El que sabe, no puede dejar de saber. El supremo saber tiene la sensibilidad de adaptarse, de inmiscuirse, de identificarse en el espíritu de la naturaleza; y esta suprema compenetración es la belleza”¹².

Gracias Pinazo.

¹⁰ Aguilera. V. *Op. cit.*, p. 89.

¹¹ Aguilera. V. *Op. cit.*, p. 366.

¹² Aguilera V. *Op. cit.*, p. 369.