

RECUERDO DE DANIEL VAZQUEZ DIAZ  
EN SU CENTENARIO

POR

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



**E**N 1882, un año después de Picasso, nació Daniel Vázquez Díaz, su paisano andaluz. Mucho ruido ha hecho en el mundo el centenario del gran malagueño, bien merece que sea recordado en estas páginas el pintor de Nerva que en los últimos de su vida aún fue recibido con honor en esta Academia. Había que encargar su recuerdo a alguien que hubiera sido su amigo y hubiera seguido, con admiración y cercanía, su pintura. Recordé yo entonces que, al año siguiente de su muerte, la Fundación Rodríguez Acosta, de Granada, celebró una magna exposición que reunió hasta doscientas diecinueve obras del maestro entre pinturas y dibujos. Para ella Miguel Rodríguez Acosta me pidió unas páginas de introducción y yo accedí a ello a pesar de estar convaleciente de una delicada operación. Pero llevado de mi admiración por el gran pintor, lo que hubiera podido ser una introducción breve a la exhibición de las obras, se me convirtió en una biografía y estudio crítico a la vez, en la que recogía notas y recuerdos acumulados a lo largo de los años. Allí reuní resumen de largas conversaciones con el artista, confidencias y rememoraciones de pasos de su carrera que él me había relatado y en los que a veces intervine de modo directo y personal. Pero este texto, perdido ya en las páginas introductorias de un catálogo de hace trece años, podía tener nuevo valor en esta ocasión de despedida a un artista de excelso valor creativo y humano que había sido figura de primer plano en la vida madrileña y que tenía ya lugar señero por derecho propio en la historia de la pintura española de este siglo. Se acordó, pues, reimprimir mi trabajo en las páginas del órgano de comunicación de la Academia, como contribución de la Corporación al Centenario de Daniel Vázquez Díaz. Me agradó la decisión porque en esas páginas había una gran admiración

por su obra y un imborrable recuerdo caluroso de su personalidad humana, tan rica y valiosa para mí. Accedí a su nueva publicación ya que creo que sus páginas pueden seguir vigentes a pesar de los años transcurridos. Sólo he hecho pequeñas correcciones o adiciones al texto cuando las he creído necesarias. Y me honro con que esta celebración del centenario del gran Daniel, hecha por la Academia, salga a luz con una contribución de la pluma de quien tanto le estimó en vida y tanto se complació con sus obras.

«Pintar no es copiar servilmente lo objetivo, es captar una armonía entre relaciones complejas, transportarlas a una gama personal, desarrollarlas según una lógica nueva y original»

CÉZANNE.

## VÁZQUEZ DÍAZ Y SU CIRCUNSTANCIA HUMANA

No he encontrado palabras más justas, precisas y adecuadas que estas del pintor de Aix-en-Provence para aplicárselas a Vázquez Díaz.

Esta cita me sirve para sentar, de entrada, las coordenadas de su arte, que sirve de paso para subrayar que su arte se apartaba de la pintura que se hacía en España por entonces.

Dicho esto, podemos abordar la situación biográfica de Vázquez Díaz, también singular entre los pintores de su generación que en España desarrollaron su carrera. Daniel también era un andaluz singular. La indiscutible belleza y el encanto de la compleja región andaluza, propensa al lugar común, exige, si queremos huir del tópico, precisiones y rigores no siempre fáciles, pero la vida y la obra de Daniel Vázquez Díaz exigen imperiosamente este deber. Y he hablado y escrito tantas veces, a lo largo de muchos años, de nuestro gran artista, con quien me unió larga y admirativa amistad, que desearía, en las páginas de que aquí dispongo, apurar ese rigor cuidadosamente en lo que esté a mi alcance.

¡Inolvidables tardes en su ascético taller, repleto de obras, de apuntes, de cuadros y dibujos que guardaba sin aparente cuidado, pero celosamente; horas en las que su charla vivaz, aguda, imaginativa, en la que el ingenio, las *boutades* y los desdenes alternaban en catarata deslumbradora!

Su comentario, de palabra inagotable, pero precisa —raro maridaje—, se derrochaba a propósito de las circunstancias en que pintó una obra o en que manchó un dibujo, de las personas que había retratado, de las resistencias que tuvo que vencer, de los juicios —acerados, incisivos— que le merecían sus enemigos, los mezquinos y apañados artistas o críticos que habían puesto innumerables zancadillas a su carrera. Vázquez Díaz no juzgaba, fulminaba con elegante desdén, sin acalorarse... De un pintor muy mañoso y retorcido, más acostumbrado a vencer en las sendas tortuosas de la burocracia que con los pinceles en la mano y que le había hecho la contra, a la chita callando, en jurados, tribunales y oposiciones, decía levantando el rostro altivamente con impasible desdén: “¿Quién? ¿Ese con cara de sacristán que pinta calendarios?” Era duro cuando quería, pero no maligno y estaba dispuesto a acoger cualquier mano que se le tendía. Le vi varias veces tratar de acercarse a sus enemigos, pero la insobornable exigencia de su sinceridad le hacía volver a las andadas cuando se trataba de emitir un juicio exacto sobre las cosas y las personas.

A veces gustaba de evocar su vida, rectilínea, en inagotables conversaciones, casi monólogos, con palabra justa y abundante, con facundia natural e incontenible. Recuerdo cinco sesiones que dedicó a mi retrato en unos días del comienzo del verano de 1959, cuando ya parecía un hecho la inmediata publicación de la antología de sus dibujos que él quería titular *Hombres de mi tiempo* y de los que estaban ya reproduciéndose buen número de láminas. Yo posaba en el cuarto interior del piso bajo de su casa-taller, que daba a un terreno abandonado, con árboles y matas salvajes, que hubiera podido ser un gratisimo jardín alejado del ruido creciente de la calle de María de Molina. Mientras dibujaba me relataba incansablemente sucesos de su vida, desde su infancia: Nerva, París, el país vasco, Bourdelle, Ricardo Baroja, su viaje a Dinamarca, su familia..., todo manaba de su boca como un chorro de agua clara de un manantial fresco y fluyente. O en viajes que hemos hecho juntos en los que olvidábamos el sueño para seguir su charla ingeniosa y rememorativa. Como con los mejores españoles que he conocido, mi melancólica impresión acababa siempre en pensar que eran hombres heroicos y valiosos que hubieran merecido nacer

en un medio más generoso, ilustrado, menos sórdido que el nuestro. Las conversaciones de Daniel me interesaban tanto, encontraba su persona tan distinta de la espesa vulgaridad que nos abrumba en el trato con tantos de nuestros compatriotas que pasan por ilustres, que, sin propósito de emular a Eckermann, pasaba a un cuaderno, en mi casa, los recuerdos y los datos de aquellas charlas, un cuaderno que guardaba como oro en paño, pero que los desastrosos efectos de una mudanza hicieron, probablemente, que se extraviase, si es que no cayó en las manos de algún aprovechado plumífero. Pero yo trataré, ayudado de la bibliografía que he reunido sobre el artista, de reconstituir aquellos detalles que me parece puedan ser útiles para sus futuros biógrafos <sup>1</sup>.

El día 15 de enero de 1968 pronunciaba el que esto escribe el elogio de Daniel Vázquez Díaz en su ingreso en la Academia de San Fernando <sup>2</sup>, ingreso dilatado largo tiempo e interferido por circunstancias complicadas a las que luego será ocasión de aludir. Su última enfermedad, la que le tuvo varios años postrado en un sillón, sin salir apenas de su casa, rodeado de amigos y familiares que le acompañaban y aun mantenían despierto su verbo ágil, sus chispazos de ingenio lúcido, entre lamentaciones por su inutilidad y por las conscientes lagunas de su memoria, nos hacía ver a sus amigos la posibilidad de que pudiese desaparecer de este mundo sin que la Academia, que le había elegido con su expresa y voluntaria anuencia hacía muchos años, le tuviese físicamente entre sus miembros. Al fin, César Cort, Luis Mosquera y el que esto escribe, después de alguna visita a su casa, pudimos obtener su promesa y su decisión de fijar la fecha de su recepción oficial, disculpándole de los enojosos detalles de protocolo que sus años y su carácter se resistían a admitir. En realidad, no podía hacer el esfuerzo de leer en pie un discurso, por breve que fuera. Sus palabras de saludo a la Academia y la alusión a su antecesor fueron leídas por el señor Cort, que se prestó gustoso a todo lo que hiciera falta para incorporar el nombre de Daniel a la definitiva lista de los artistas recibidos por la Corporación. Yo leí, en las cuartillas que a *posteriori* se imprimieron y que estaban escritas hacía muchos años, el elogio del maestro, quien, al terminar mi lectura y rompiendo de nuevo el protocolo, leyó en una cuar-

tilla dos emocionadas frases de gratitud, sin que faltase un saludo a los jóvenes que llevaban decenios considerándole como su artista más dilecto y representativo, indemnizándole así de tantos desdenes celosos de las gentes de su propia generación. Fue aquel un acto emotivo para todos los que compartimos aquella tarde con el conmovido Daniel; éramos conscientes de que era, a la vez, una recepción y una despedida. Las previsiones de los médicos se cumplieron; Daniel Vázquez Díaz no pudo volver a asistir a la Academia, su cuerpo se derrumbaba mientras su espíritu lanzaba aún, de vez en vez, sus últimos chispazos luminosos. Y en las primeras horas de la tarde —las tres y cuarto— del día 17 de marzo de 1969 se extinguía su indomable naturaleza en su casa de María de Molina, 56, aquella especie de *bunker* de la pintura que se había hecho construir hacía más de cuarenta años. Yo no pude acompañarle a su última morada; seis días antes había tenido que someterme a una leve operación en el ojo izquierdo y estaba hospitalizado todavía por unos días. Mentalmente, con nostalgia, hube de despedirme del gran amigo, que fue, en Madrid y en mis tiempos, la más viva estampa del artista, del que sólo vive con entusiasmo escotero para algunas cosas delicadas y exquisitas que las gentes vulgares de nuestro mundo materialista estiman superfluas. Y una vez más recordé la frase de Ortega de que “el hombre —el verdadero hombre— es el único animal para el que sólo lo superfluo es necesario”.

## ESTILO Y CARÁCTER

No nos cansaremos de repetirlo, con Ortega también: “El arte está hecho de una sustancia llamada estilo”. Y el estilo, dijo Hegel, “es el carácter del autor que se revela íntegramente en su manera de expresarse”. Cuando yo era joven y frecuentaba las Exposiciones Nacionales en nuestro provinciano país, se llamaba pintura a muchos mecánicos ejercicios de aplicación de colores sobre un lienzo que apenas tenían que ver con el arte y con el estilo. Eran rutinarias repeticiones de cansados esfuerzos imitativos que los pintores en candelero practicaban e imponían como la única pintura posi-

ble. España seguía clausurada a mundos que tras las fronteras se adivinaban y hacia los que huían los que se ahogaban en la rutina. Daniel fue de ellos. Porque había pintores —siempre ha habido pintores en España—, pero escaseaban los artistas. Y los que mandaban eran *los otros*. ¡Ay de los que quieren ahogar con sus gritos la realidad de *las dos Españas!* Siempre han sido opuestas la originalidad y la rutina, el aire libre y la aherrojada clausura mental. Los que hemos visto ir desapareciendo, tristes y desalentados, a los mejores españoles de tres generaciones somos testigos de excepción de la dureza de la España oficial. Y hemos asentido conmovidos a lo que expresa la frase de Stravinsky: “Todo hombre original es irremplazable”. Por ello sentimos, día a día, el vacío que esos hombres van dejando. Daniel era de ellos y, de vez en vez, nos acoge el sentimiento de su ausencia, nostalgia de la fresca brisa de gracia y de espíritu que nos oreaba cuando su conversación nos abría puertas al pasado o al presente. Porque aquí no queremos hablar solamente de su obra, sino del hombre mismo, del Daniel vivo que fue durante tantos años, heroicamente, uno de los pocos lujos auténticos de Madrid. Como García Lorca, Daniel irradiaba vida, ingenio, gracia, espíritu... Y él era de los que nos indemnizaba de tanto pesado y egoísta personaje, de tantos tardigrados encumbrados, magistrales doctores que pasan por la vida sembrando aburrimiento, pedantería y tedio.

“Detrás de cada cosa, de cada hecho —recuerdo a Ortega de nuevo, Ortega, uno de los grandes que se nos fueron—, está el creador de la cosa, el autor del hecho”. Piensen los que contemplen la obra de Daniel que detrás de cada uno de sus cuadros está, dándoles justificación y unidad, el pintor que los realizó ilusionado y que, antes de ser lo que son ya, cosa inerte y rematada, aunque esté cargada de potencial capaz de hacer vibrar nuestra sensibilidad, fueron proyecto en la mente de su autor, tarea encendida y vital, momento de una vida cuya cohesión era fruto de un temperamento señero, excepcional. Sí, las cosas que hace el hombre son un pedazo de su vida y en el caso de un artista, pintor por esta vez, su muerta y mineralizada entidad vale solamente por la chispa que su espíritu, el espíritu del creador, pudo transmitirles en un momento de su existencia que tuvo

su motivación, su ideal, sus circunstancias, su fecha determinada, su clima espiritual. En el caso de Vázquez Díaz, que tantas veces pintaba sus cuadros con la mente, antes de llevarlos a cabo con su pincel, que tantas veces los explicaba, *los hablaba* antes de llevarlos a término, viéndolos ser en su imaginación, entornando los ojos como si los viese ya tomar cuerpo y evocar los volúmenes revestidos de colores soñados, pensamos en las frases de su admirado Cézanne cuando decía: “¡Hay un minuto del mundo que pasa! ¡Pintarlo en su verdad y olvidar todo! Lograr ser él mismo, ser la placa sensible..., dar la imagen de lo que vemos, olvidando todo lo anterior...” Palabras que bien podrían ser el lema que pondríamos gustosos en el pórtico de la obra de Daniel Vázquez Díaz, el raro y extraño pintor de quien quisiéramos trazar aquí una perfilada silueta que salvase también el instante en que le evocamos ante su obra reunida, antes de que el tiempo se lleve el recuerdo de este hombre original e *irreemplazable*.

#### LA VOCACIÓN DE UN AUTODIDACTO

Su curriculum mismo es insólito entre pintores españoles. Porque no fue Daniel el hombre que nace sabiéndolo todo, o absorbiendo desde la niñez, como Picasso, el arte cuyo aprendizaje dominó sin lágrimas, porque su padre era pintor—bueno o malo, es lo mismo para lo que yo aquí quiero decir—y ello le hace aprender, sin darse cuenta, día a día y sin esfuerzo, lo que para otros es un áspero camino hacia el Parnaso. Tenía Daniel como únicas dotes iniciales, dos no indiferentes: la vocación y el temperamento. Unidos, hacen maravillas, aunque el medio sea hostil. Ese fue el caso de Goya, con quien Daniel no deja de tener puntos de contacto, hasta en sus equivocaciones. Fue Cézanne también quien lo dijo: “Ante todo, sólo hay la fuerza inicial, el temperamento, que pueda hacer llegar al fin que tenemos que alcanzar”. Como un guante van estas palabras a artistas del linaje de Daniel... o de Goya.

Porque Daniel necesitó de su más tenaz y terca voluntad, de su temperamento, para llegar a ser pintor. Hay por ello que reaccionar contra una

primera y fácil calificación que nos puede hacer pensar en lo que no es exacto. Vázquez Díaz, andaluz. Sin duda llevó sangre andaluza y la Sevilla de su juventud le avezó en las armas del ingenio, pero Vázquez Díaz nació en una tierra árida, seca, pobre, que nada tiene que ver con los tópicos vergeles de la Andalucía que sobreentendemos. Sus padres eran de Campofrío, nombre que no nos habla de blanduras subtropicales, pueblo que, administrativamente, pertenece a la provincia de Huelva, pero situado allá hacia el Norte, junto a la línea de sierras cuya otra vertiente es la Extremadura llana y sin encanto en la que nació Zurbarán. No lo olvidemos. El hondón en que se halla el pueblo le resguarda de los vientos del Sur, pero no de los del Norte; por eso es *campofrío*. Cuando el padre de Daniel, también así llamado, nació en Campofrío el pueblo tendría unas trescientas casas.. Alguna vez, en sus soliloquios comunicativos, Daniel me habló de su padre. Todo un carácter. Un autodidacto también, nada vulgar. Huérfano muy joven, Daniel padre, no se arredró. En nuestras charlas, posando ante el pintor, Vázquez Díaz me contó que su padre, alquilando una caballería, se ganó varios años su vida en una ocupación inesperada en un pueblo andaluz: vendiendo Biblias por los pueblos. Me pregunto si el muchacho sirvió, *pro pane lucrando*, a algún foco de proselitismo protestante, a alguna propaganda religiosa en relación con las colonias británicas de las minas de Riotinto. Pero no sólo vendía Biblias por aquellos pueblos desasistidos de toda iniciativa de culturalización por parte del Estado, tan desentendido de aquel enclave inglés de las minas de Riotinto en plena España Suroccidental. Aquel Borrow pueblerino vendía la Biblia y la leía y en estas serias lecturas, en la magnífica literatura ética y profética de la Biblia, se formó. Meditando estas lecturas llegó a hacerse una formación. Y en el trato de las ventas adquirió un sentido práctico que acaso le ayudaron a educar los ingleses. Pronto se orientó con seriedad y prudencia a los negocios. Establecióse en Nerva, pueblo abstracto, artificial, creado al calor de las minas de Riotinto, en las que trabajaban la mayor parte de sus hombres; en todo caso, mercado natural para los obreros de las minas y sus familias. Pueblo de aluvi3n, sin tradición, ni monumentos, con sólo su nombre sonoro de emperador romano para despistar nuestra

asociación de ideas <sup>3</sup>. En Nerva se estableció el padre de Daniel y con habilidad y paciencia llegó a ser uno de los comerciantes <sup>4</sup> más acreditados, hombre de consejo al que acudían sus convecinos como conciliador y asesor en sus asuntos; con su talento natural, y su buen sentido cultivado por sus lecturas, el padre de Daniel llegó a alcalde de Nerva y siempre, aun no siéndolo, fue respetada su autoridad por los convecinos.

No sé que exista retrato del padre de Daniel por Vázquez Díaz; a su madre la conocemos ya, en su edad madura, por el noble retrato, vestida de negro, que el hijo la pintó en 1929; es una efigie monumental, de madre andaluza o extremeña, corpulenta, de digno gesto, blancos cabellos y plegados severos en sus ropajes, cuadro que define muy bien el gran estilo alcanzado por Vázquez Díaz en las proximidades de los años 30. Indica asimismo lo que la sensible y comprensiva maternidad de Doña Jacoba Díaz pesó en su hijo Daniel, pintor de maternidades. Era Doña Jacoba también de Campofrío, el pueblecito natal del padre, a diez kilómetros al Norte de Riotinto, en el accidentado camino que sube a la sierra de Aracena y, dentro del paisaje de la región, algo más ameno que Nerva. La familia solía pasar en Campofrío temporadas y Daniel, el pintor, aún guardaba recuerdos amables de su entorno.

Seis hijos tuvo el matrimonio, de los que Daniel, que vino detrás de su hermana mayor, Amalia, fue el segundo. Observemos que en los nombres de los varones se dejó sentir la poderosa influencia de las lecturas bíblicas del padre: Amalia, Daniel, Ezequiel, Rosario, Moisés y Celia constituyeron la numerosa familia para la cual el padre, acomodado ya y con legítimas ambiciones de ascensión social, pensaba, al menos en cuanto a los hijos, en profesiones prácticas y lucrativas. Daniel, el mayor de los varones, sería comerciante, pero haría los estudios que darían base a un sentido más elevado del negocio.

Pero los hados dispusieron otra cosa. Daniel sintió pronto la vocación artística, como la sintió en un medio extremeño y en una familia de comerciantes de fines del XVI Francisco Zurbarán. O en tiempos más próximos, el bueno de Eugenio Hermoso, el hijo de Fregenal de la Sierra, nacido al otro lado de las montañas cuya vertiente Sur veía Vázquez Díaz desde

Campofrío o desde Nerva. En una familia de comerciantes, un niño que garrapatea dibujos en vez de hacer correctas divisiones o reglas de tres, es una desgracia. El niño Daniel sintió el asombroso rechazo del padre ante aquella incipiente inclinación. Aquello destruía todos sus planes de que el hijo mayor continuase su firme negocio familiar. Es muy frecuente en estos casos de oposición paterna que la madre ablande con sus comprensivas tolerancias los rigores inflexibles del padre. Doña Jacoba, sensible y maternal, tenía acaso una soterrada vocación artística que no tuvo ocasión de manifestarse; algo dibujaba de instinto y no podía ver con indiferencia las inclinaciones de su hijo Daniel. Pero no había llegado aún la ocasión de las decisiones definitivas. El niño seguía dibujando espontáneamente, educando su gran retentiva que le haría capaz luego de dibujar de memoria con más frecuencia que otros artistas españoles en la ejecución de sus cuadros. Como sentía, además, la inclinación por el color y en su casa no encontraba apoyo, tuvo que arreglárselas para improvisarse sus materiales como podía; cartones para pintar, colores, pinceles. Fue un artesanillo autodidacto desde sus primeros pasos en la pintura. Acaso estas improvisaciones de urgencia le hicieron a Daniel desdeñar con exceso el cuidadoso amor del oficio y sus materiales, incluso cuando luego fue ya un pintor profesional. Estaba hecho a improvisar, a salir del paso de cualquier modo; aprovechaba los lienzos, no escrupulizaba mucho en la calidad de los colores que empleaba y algunas veces, con los años, sus obras se resienten de este descuido. Mi buen amigo Ramón Stolz, insuperable técnico de la ejecución pictórica y gran amigo y admirador de Daniel, me hizo muchas veces observaciones sobre este punto. Acaso el propio Daniel se dio cuenta, con el tiempo, de haber descuidado las minucias del oficio en ciertas ocasiones. En las conversaciones con Miguel Logroño, hablando de una de las obras que dieron más fama a Vázquez Díaz, los frescos del Monasterio de la Rábida, el pintor dejó escapar una especie de arrepentimiento consciente; en su vejez consideraba estos frescos una obra un tanto prematura, aunque, como observa su interlocutor, los pintó a los cuarenta y siete años. Creía Daniel que debía haberla realizado algo más tarde: "Hubiese —decía— obtenido un mayor reposo, una mayor serenidad... Creo que me cogió

demasiado joven”. Pienso que Daniel aludía a cierta inexperiencia técnica en el fresco, procedimiento del cual, luego, en largas conversaciones con Ramón Stolz, pudo darse cuenta de que exigía una preparación concienzuda que no suple siempre la impavidez. Recuerdo por ello ahora una frase de Lionello Venturi a propósito de Cézanne en su libro *De Manet a Lautrec*: “Lo propio del arte —escribía Venturi— es el establecimiento de una relación entre la ejecución y la concepción”.

Pero los primeros años de práctica del dibujo y la pintura hubieron de ser para Daniel clandestinos. La oposición del padre era inflexible; Daniel tenía que estudiar. Los pintores *se morían de hambre*; era el tópico que oía repetir en el serio ambiente del comercio pueblerino. Algo tiene, no obstante, el arte que sorprende como un milagro a los más reacios a dejarse llevar por su magia. Un día —se lo contaba Daniel a su biógrafo Gil Fillol— dejó olvidado en un mueble un dibujo que había hecho de su madre. El padre, al verlo, se asombró: “¿Has hecho tú esto?” Y arrastrado por la impresión que la imagen le había causado, el padre le prometió comprarle en Sevilla una caja de colores. Tendría Daniel unos ocho años.

Pero a los diez, el problema se presentó en toda su gravedad. El niño tenía que estudiar su bachillerato como paso inicial para la carrera de Comercio que le capacitaría para seguir las huellas del padre y sucederle en sus negocios. En 1892 el padre le lleva interno al Colegio de los Salesianos de Utrera y allí pasa Daniel, con los únicos lapsos de las vacaciones, los años de la segunda enseñanza, que duró hasta 1898. En el colegio no había profesor de dibujo, pero recibía lecciones particulares de un tal Don José, que en Utrera vivía, y cuyo apellido no oí nunca al pintor. Copiaba acuarelas; Daniel recordaba una estampa de la Samaritana en la que no atinaba el joven aprendiz con *el color de la carne*. Don José que, andando el tiempo, se ufanaba de que Vázquez Díaz había sido *discípulo suyo*, cosa que hacía sonreír a Daniel, le traía pastillas de acuarela para que fuera enriqueciendo sus matices. Sus paréntesis felices eran las estancias veraniegas en Campofrío, un paraíso para el pintor que aún no había visto más ricos y opulentos paisajes. Recordaba el campo, la casa con sus

abuelos, las paredes encaladas, el pozo y la higuera que había de ser, pintada, su primer éxito artístico. Aún antes de terminar el bachillerato pintó la higuera de Campofrío en un lienzo que se atrevió, de regreso en Sevilla, a llevar a la calle de las Sierpes a poner marco. El cuadro, ya enmarcado, lo exhibió el comerciante en su vitrina y un holandés aficionado al que Fillol precisa se llamaba Calisk (?), lo compró días después en ciento cincuenta pesetas. Conoció el niño a su primer cliente, quien le invitó a visitarle en París, si algún día iba a la *ville lumière*. El chispazo de París había iluminado ya la imaginación del joven Vázquez Díaz. Pero había que estudiar Comercio. Los de sus forzados estudios fueron los años más tristes y perdidos de su vida, comentaba Daniel, que, no obstante, obediente a su padre, con esfuerzos y acaso no sin algún truco acabó la carrera. Aún tuvo un año de “prácticas” en el escritorio de un comerciante sevillano. Pero la pintura seguía siendo su norte. Vivía Daniel en la calle de Francos, de la ciudad del Betis, no lejos del Salvador, en el corazón de la vieja ciudad; comienza entonces su frecuentación del Museo de Pinturas en el que este andaluz casi extremeño encuentra de manos a boca su maestro: Zurbarán, el Zurbarán de las Cuevas, principalmente. Siempre he pensado que aquellas severas figuras de rodillas, vestidas del blanco hábito cartujo de graves y aristados pliegues que veneran a la ingenua Virgen desmañada que los cobija con su manto, fueron el asidero inicial de la vocación constructiva y colorista de Vázquez Díaz. El Zurbarán juvenil, aún no tenebroso, el Zurbarán de plateadas luces, de blancos, rosas y pálidos azules fue la semilla que pudo desarrollar luego el artista junto al limo fecundo y la humedad del Sena. Pero Daniel no olvidaba otra única y poderosa sugestión de sus visitas al Museo sevillano: el exquisito retrato de pintor del Greco, que hoy suponemos representa al hijo del cretense. Allí vió el joven aspirante a pintor las posibilidades exaltadoras del color, intenso y refinado. Le bastaban estos dos maestros; no tuvo otros <sup>5</sup>.

Porque hasta cuando Daniel, rompiendo con todo y afirmando su incontenible vocación de pintar, eligió definitivamente su camino, no quiso entrar en ningún taller de avezado profesor de pintura que le iniciase en los trucos del oficio, que eso, más que otra cosa, es lo que solían hacer los viejos

maestros de aquellas generaciones. Daniel Vázquez Díaz, hay que decirlo, es uno de los más radicales autodidactas de la pintura española. Otros hubo, entre las gentes de su edad, y no por casualidad, ya que la mayor parte de ellos representan la voluntad de novedad y ruptura con lo anterior: paletas sombrías y realismo anecdótico. Quiere con ello decirse que a tientas, como tantas veces, poco ayudada por el ambiente social, España quiso estar, en sus mejores artistas, a la altura de los tiempos.

Daniel ve y pinta: su *Muchacho de Nerva* es obra de 1897 que conservaba aún el artista en 1962. Daniel decide quedarse en Sevilla y poco a poco va estableciendo las primeras amistades artísticas que tanto pesan en el comienzo de una vida de pintor. En una pensión de la calle de Placentines entabla amistad con Ricardo Canals, el amigo de Picasso que había venido a Sevilla con su mujer, la Benedetta que el malagueño inmortalizó en el retrato con mantilla negra, hoy en el Museo de Barcelona. Daniel hablaba mucho siempre de una de las amistades que más habían influido en él en aquel momento: la de un joven, José Arizmendi, a quien había conocido en la Escuela de Comercio y que tenía, según parece, excepcionales condiciones para el dibujo. Frecuentan ambos la famosa casa de los pintores, junto a San Juan de la Palma, y allí pintan y tratan al mundillo artístico de Sevilla, muy dado al efectismo de la luz, al pintoresquismo local y a la devoción por Murillo, tres cosas que no interesan nada al joven Daniel. Ya en 1899 presenta Vázquez Díaz un cuadro en la exposición de primavera en Sevilla (*Un seminarista, acorde negro y rojo*) y en este mismo año pinta en Nerva retratos de su madre y sus hermanas. Y aparece ya en su obra el primer torero, azul y oro, en el tamaño monumental de que Daniel habría de gustar.

¿Por qué un torero en el adolescente pintor de Nerva, tan poco dado al asunto pintoresco? La figura del torero con su traje de luces ajustado y escueto fue siempre atractiva para el pintor que sentía la vocación por los valores plásticos, como Vázquez Díaz; Daniel dijo siempre que él había tenido gran afición a las corridas—aunque yo creo que exageraba un tanto—. Había además, y lo digo con todas las salvedades, la atracción a Zuloaga, pintor autodidacto también, aunque hijo de padre artista, que



VÁZQUEZ DÍAZ. *Retrato de Zuloaga.*



VÁZQUEZ DÍAZ: *La Anunciación* (detalle del fresco: *Colón en La Rábida*).

desde el decenio final del siglo XIX se había mostrado rebelde a la pintura oficial, atraído por París y el modernismo, y devoto cultivador del tema taurino. Por otra parte, Daniel, en sus conversaciones con Miguel Logroño, confesaba la fascinación que los toreros habían ejercido sobre él; recordaba la anécdota juvenil de que Luis Mazzantini, el telegrafista torero que llegó a Gobernador Civil de Guadalajara, había ido un día de la niñez del pintor a torear a la plaza de Nerva. El muchacho, atraído por la curiosidad, había penetrado osadamente hasta la habitación en que Mazzantini dormía, descansando antes de la corrida; Daniel se atrevió a probar en su cabeza la montera del diestro. Despertado el matador le dijo: “¿Qué haces ahí, niño? Te sienta muy bien la montera. *Tú tienes cara de torero*”. Daniel no lo olvidó nunca.

Pero yo tampoco olvido que Zuloaga, un nombre que sonaba como el de un español triunfador en París, pintaba los inviernos en Sevilla en los años finales del XIX y su nombre y su obra eran bien conocidos en los medios artísticos de la ciudad del Betis. Desde 1893 vivía en la calle de la Feria y pintaba toreros y gitanas que luego triunfaban en las Exposiciones de París. Yo no creo que la sugestión de Zuloaga fuera inoperante en los primeros años de Vázquez Díaz. Javier de Winthuysen, que vivía en el mundo artístico sevillano por aquellos años, recordaba en 1946 el enorme impacto que tal fuerza, el carácter y los éxitos parisienses de Zuloaga tuvieron en los medios artísticos sevillanos de fines del XIX y primeros del XX<sup>6</sup>. Lo que intervino luego para que Daniel negase esta posible influencia fue un ingrato incidente que distanció al pintor de Nerva del artista de Eibar. Un día, Zuloaga, siempre seguro de sí mismo, fue a visitar estudios de jóvenes pintores, acaso en el caserón de San Juan de la Palma. En el estudio de Arizmendi y de Vázquez Díaz, vio altivamente las obras de los jóvenes principiantes; acaso vio algún torero de Daniel y el cuadro de sus hermanas en el balcón, quizá temió a un imitador no deseable. Elogió las obras de Arizmendi y luego, mirando las pinturas de Vázquez Díaz, le dijo sin piedad: “Muchacho, creo que tu camino no es la pintura; debes dedicarte a otra cosa”. Cruelles palabras que un joven no olvida nunca. Pasados los años, la venganza de Daniel fue el magnífico retrato

que hizo a Zuloaga en una sesión, en su estudio de la casa de María de Molina, en 1933, y que Don Ignacio admiró justamente <sup>7</sup>.

No importaba. El sería pintor; Zuloaga triunfaba en París y a París se volvían los ojos de todos los pintores cansados de la pintura vieja y decimonónica. Daniel había pintado en 1902 el cuadro el *Balcón*, retrato de sus hermanas con mantillas y pañuelo de flecos, de innegable resonancia zuloaguesca, y la *Familia Aldeana*. La ruptura viene al año siguiente. Mientras seguía en Sevilla, más o menos relacionado con un ambiente asequible, por mucho que le atrajese o le distrajesen la pintura, el estudio de San Juan de la Palma o las visitas al Museo, el padre de Daniel aún podía esperar atraerle a los negocios. En 1903, confesaba el propio Daniel, “decido definitivamente ser pintor”, acaso sintiendo el acicate del desdén de Zuloaga, desafío a su orgullo y a su confianza en sí mismo. La violencia respecto de su padre debió de dejarse sentir; pero el padre, en todo caso, no le abandonó. Cumplidos los veintiún años viene a Madrid dispuesto a ser pintor, pero sin ningún propósito de buscar enseñanza o maestro. “Traía —dice— una sola preocupación e impaciencia: conocer el Prado para ver a Velázquez”. No le llega. El primer día lo pasa en la sala de Velázquez del Prado hasta la hora de cerrar “sin haber conseguido ahondar en las excelencias y perfecciones de su pintura que años más tarde... comprendió” <sup>8</sup>.

## MADRID, DE PASO

Madrid es un mundo, otro mundo. No sólo el del Prado donde Daniel copia al Greco, trozos de Goya, algún Velázquez y el autorretrato del Tiziano por encargo del Museo de Cuba, sino el de la nueva generación noventayochista, el mundo de los escritores y del teatro. Las tertulias, las discusiones con los jóvenes pintores, los saloncillos...; asiste a la casa de los Baroja y hace amistad entrañable con Ricardo, el de los múltiples talentos, el pintor y grabador y escritor, y conoce a otro desvalido y autodidacta artista, José Victoriano González, que luego había de dejar con su seudó-

nimo de Juan Gris una huella profundamente personal en la pintura de la vanguardia parisiense. Ricardo Baroja frecuentaba el saloncillo del teatro donde reinaba María Guerrero, una de las pocas actrices españolas que podríamos, aproximadamente, acercar al concepto francés de *monstre sacré*, con salvedades, es cierto. Vázquez Díaz encuentra ocasiones de conocer allí a los personajes del Madrid de entonces: Galdós, Echegaray, Benavente, Guimerá y otros que serían después por él efigiados en sus *Hombres de mi tiempo*. Pero no asiste a escuelas o academias. “En el sentido que se ha dado a esa palabra —afirmaba poco antes de morir quien había luego de ser catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid—, un maestro puede perjudicar muchísimo y no servir para nada. Yo llevaba dentro de mí un intuitivo sentimiento de expresión y no pensaba en la ayuda de nadie”<sup>9</sup>.

Siete meses no más duró la primera estancia de Vázquez Díaz en Madrid<sup>10</sup>. Le conquistaron las amistades ya citadas de los Baroja, Juan Gris, Adelardo y Humberto Rivas, Juan Cabanas, Enrique Borrás, el actor, más los asiduos a sus tertulias. Le llevó a hacer su primera presentación en la Exposición Nacional de Bellas Artes, inaugurada aquel año en el llamado Palacio del Hipódromo, hoy Escuela de Ingenieros y Museo de Ciencias Naturales, el día 16 de mayo. Cuatro obras expuso: *Una calle de Sevilla*, *El seminarista*, ya mencionado, y dos apuntes menores, *En el pozo* y *Efecto de Sol* (números 1460 a 1463 del Catálogo). Daniel Vázquez Díaz mereció del Jurado en aquel certamen una mención honorífica<sup>11</sup>. También la obtuvieron Nonell y Regoyos.

En el verano de aquel año de 1903 hace lo que podemos considerar en su obra como una revelación: el descubrimiento del País Vasco, de quien había de ser Daniel exquisito cantor pictórico. Fue una ocasión —el destino— el que le llevó a San Sebastián: un concurso de decoración en el que, según parece, se llevó el premio<sup>12</sup>. Residió en Donostia unos meses, descubrió el mar apenas antes entrevisto y por primera vez el paisaje verde, fresco y jugoso de la España húmeda, tan distinto de la árida sequedad de su Nerva natal. La memoria de Daniel debía de estar trascordada cuando en su *curriculum* de 1962 (Homenaje de la Sala Quixote) dijo

que concurrió a la Exposición Nacional de 1905 con varios cuadros, entre otros el de la conocida mujer del mundo aristocrático Gloria Laguna; y añade el pintor que es entonces cuando hizo amistad con Regoyos y con Solana, compañeros de “Sala del crimen”, nombre que se daba en las exposiciones a la sala en la que se relegaban los cuadros estimados de baja calidad o muy avanzados de tendencia. No hubo Exposición en 1905 y sí en 1906, y en ella Vázquez Díaz presentó hasta ocho cuadros, ya que entonces no había las limitaciones que rigieron luego para los envíos<sup>13</sup>. Por cierto que, a pesar de estar en la “Sala del crimen”, tuvieron mención honorífica —especie de premio de consolación— Vázquez Díaz, Solana —que presentó dieciocho cuadros— y Regoyos, además de Baroja, de Nonell y de Winthuysen, entre otros. Si es cierto, pues, que entonces hizo amistad con Regoyos y con Solana es que estuvo en Madrid en la primavera de 1906<sup>14</sup>, año en el que Daniel realiza su viaje a París.

## PARÍS Y SUS CONSTELACIONES

París era la atracción que Daniel y tantos otros pintores españoles de su época sintieron (Nonell, Valle, Picasso, Iturrino, Echevarría, Anselmo...). Casas y Rusiñol habían sido los exploradores, Domingo, el precursor; el triunfador, Zuloaga. Para los pintores del momento París era Montmartre, entonces un suburbio semialdeano y barato donde todavía residían algunos maestros de las generaciones anteriores, Degas, por ejemplo. Daniel, ya se ha escrito, no llegaría allí tan impecune como llegaron Picasso o Evaristo Valle. Su padre había transigido y, antes compadecido que convencido, como dice Gil Fillol, le había situado fondos en un Banco para evitarle la bohemia miserable. Por su parte, el equilibrado Vázquez Díaz nunca perdió la cabeza, ni fue un derrochador; los dineros del honrado comerciante de Nerva fueron, sin duda, administrados con prudencia. Una modesta pensión en la Rue Caulaincourt, no lejos de donde vivía Zuloaga en su piso burgués, y un modesto restaurante de abonados en el que, el mismo día de su llegada, conoció a otro pintor italiano. de aire inte-

resante y *nonchalant*, que había de ser su gran amigo: Amadeo Modigliani. Pronto el trío se completa con Victoriano González que se presenta en París, desastrado y sin un céntimo, llamado por Daniel y dispuesto a huir al servicio militar y a intentar la aventura de pintar que había iniciado en el camaranchón de un estudio de la calle de Velarde, número 22, cerca de la plaza del Dos de Mayo que frecuentaban aprendices de arquitecto y de pintor <sup>15</sup>.

¡Qué destinos humanos más diversos los de los tres pintores! Los tres iban a llegar a la fama, pero a través de vidas muy distintas. El bello, distinguido italiano, iba a arruinar su existencia en su entrega desconsiderada al erotismo, el alcohol y las drogas, para llegar a sus últimos años de artista esclavizado a los marchantes, enfermo, y morir en plena juventud en 1920. El serio y ascéticamente ibérico Juan Gris, luchando por crear su estilo en medio de una vida de penuria y falta de salud, adscrito un tiempo a la banda de Bateau-Lavoir de la Place Ravignan, iba también a morir a dos dedos del éxito, en 1927. Daniel, el no menos ibérico Daniel, con su voluntad impávida y poniéndose por encima de todas las tentaciones, iba a llegar a su edad avanzada siguiendo sus propósitos iniciales, haciendo su pintura, sin esclavizarse al vicio, a los *ismos* efímeros y a la servidumbre del marchante, retirándose del ambiente de París para seguir luchando, contra corriente, en su patria hasta sus últimos años por una purificación y dignificación de la pintura y acabar imponiéndose en el difícil ambiente de su país y recibir, hasta su última hora, la adhesión fervorosa de los jóvenes. No es que Daniel no tuviera tentaciones en su torno; supo vencerlas. El español de primeros de siglo encontraba en París un medio más fácil y propicio para la aventura sensual que los ásperos y severos iberos están expuestos a confundir con el amor. Así, Daniel. Una linda jovencita, hija de su patrona, se prendó del joven pintor onubense con aire de torero. Se le echó en sus brazos y las escapadas, favorecidas por una criada, le revelaron a Vázquez Díaz, sin buscarlo, el amor parisién. Acaso, como le pasó a Juan Gris, que pronto se encontró solo y con un hijo en los brazos, estuvo a punto de tomarlo en serio, pero la inconstancia de la circunstancial y oportunista apasionada, que pronto cambió de sujeto de sus caprichos sen-

suales, le escarmentaron. No caería en el lazo que arrastró a otros. Su objeto era hacerse pintor. A ello se puso.

No son anécdotas insignificantes las anteriores observaciones. Alguna vez he escrito de Vázquez Díaz que en su vida se dieron, compensadas con tino vital, la aventura y el equilibrio. En el mundo de las tentaciones parisinas, muchos artistas se perdieron; me refiero a las tentaciones de todo género y no sólo eróticas; estéticas, mundanas, propagandísticas, *snoobs*. Por sacrificar en los altares de la moda o de la pasión, hartos aprendices de pintor se extraviaron. Los fuertes se salvaron; ese fue el caso de Zuloaga, ese fue el de Vázquez Díaz, parejos en la energía aunque muy distanciados en lo demás. París abría su abanico de incitaciones ante un joven pintor sin formar, ante un español inexperto. Se trataba de no naufragar y de elegir un camino válido.

## EL MOMENTO CRÍTICO DE LA PINTURA EN PARÍS

El mundo artístico al que Daniel se asomaba ya no era el mismo que había conocido la generación anterior, la de los Casas, Rusiñol, Anglada... Para ellos, tan distintos entre sí, el asombro fue comprobar que había una pintura, varias direcciones de la pintura, que eran algo muy distinto de lo que cultivaban los clausurados pintores españoles. Cada cual tiró por donde pudo. El impresionismo era difícil de asimilar para estos españoles. Gustaban, sí, del toque leve y suelto y de la pintura ambiental, pero, viniendo de España, Rusiñol y Casas se inclinaron a los grises degasianos; el post-impresionismo había ya predicado su evangelio del color y de la composición, pero en Anglada había derivado a un decorativismo tocado de esencias modernistas, de estilización. En Zuloaga, dibujante y no colorista, la atracción de la *bande noire* fue poderosa y, además, convenía a su temperamento. La generación de españoles que ahora adviene a París va a sentir la llamada de la paleta clara y de las distorsiones estructurales. Es el momento verdaderamente inicial del arte contemporáneo.

Daniel había llegado en el momento justo y como en la mayor parte

de esos españoles sus paisanos, los mejores al menos, forma y color iban a cobrar su valor, rebasados los objetivos del impresionismo, que sólo había sido asimilado por algunos españoles poco atendidos (Beruete, Regoyos...) en los años del decenio 90. Sorolla descubrió el Mediterráneo: su Mediterráneo, es decir la luz y el aire libre, coincidiendo rara vez —sólo en sus jugosos apuntes— con el impresionismo<sup>16</sup>. Todo había sido un poco confuso y desfasado en el intento de homologación de la pintura española con la europea y especialmente con Francia. Ahora las cosas se ponen más claras; los acontecimientos se suceden, las tendencias se radicalizan y las actitudes de un pintor español ante ellas sólo podrían ser tres:

a) Rechazo de toda innovación, recluyéndose en el medio español y negándose a admitir toda novedad. Muchos la siguieron y si lo hicieron honradamente y sin fanatismo, cualquiera que sea el juicio de la Historia, merecen el respeto de su libertad.

b) Alistamiento radical en una de las nuevas tendencias, sin compromiso; ese fue el caso de Juan Gris.

c) Aceptación de las incitaciones propuestas por el arte nuevo, sin abdicar de la propia personalidad y sin fanatizarse; ese fue el caso de Vázquez Díaz. Y también de muchos de los mejores pintores españoles que pasaron por la experiencia de París (Iturrino, Echevarría, Arteta, Valle...).

Los primeros años de Daniel en París coinciden con algunos de los hechos que, vistos hoy en perspectiva, nos parecen los grandes hitos de la pintura moderna, los que iban a transformar la orientación del arte pictórico de su tiempo. En 1906 Picasso, con el que entró en contacto pronto el onubense, culminaba la veta romántica de su arte con la época rosa, y en el verano de Gósol comenzaba, recordando acaso al Greco, sus distorsiones anatómicas. Lo primero que, por oídas, debía atraer a un hispánico pintor provinciano como Vázquez Díaz, sería, en París, el impresionismo. Pero, en el círculo de artistas en el que Daniel iba a moverse, el impresionismo estaba superado. Cuando Daniel llega a París, los impactos en los artistas avisados, vienen de otras fuentes. Desde principios de siglo los mejores

han descubierto a Cézanne, el supuesto e inhábil pintor fracasado de *L'ouvre* de Zola, amigo de la juventud del pintor de Aix-en-Provence. Maurice Denis ha pintado ya en 1901 el *Hommage à Cézanne* que es una especie de manifiesto del grupo de los *nabis*. 1905 ha significado un paso más allá; la aparición del grupo de los *fauves* en el Salón de Otoño, con Henri Matisse a la cabeza y su explosión de color en el retrato de la *raya verde*, representando a la mujer del artista. Y junto a Matisse, Derain, Marquet, Vlaminck, Rouault... Vázquez Díaz, al llegar a París en 1906, oiría hablar de esta bomba pictórica, reciente aún, de este “bote de pintura lanzado al rostro del público” según la frase ya histórica. En 1906, ya en París, se le une Juan Gris y ambos pueden recibir la impresión de los diez cuadros de Cézanne que se exponen en el Salón de Otoño, ese otoño en que —el 22 de octubre— muere el pintor precursor. La impresión fue, probablemente, decisiva en Daniel. Pero los acontecimientos vienen en catarata. En marzo, en el Salón des Independants, Matisse había expuesto *La joie de vivre*, el cuadro que iba a ser el desafío que Picasso iba a aceptar al pintar —a él no le echaría la zancadilla nadie— las *Chicas de Aviñón*. 1906 es el año en que Picasso y Matisse se encuentran en la casa de los Stein; es el año también en que Bonnard, uno de los pintores más admirados por Vázquez Díaz, realiza su primera exposición personal en la Galería Bernheim. Daniel, que, además, visita asiduamente El Louvre, tiene ocasión de estudiar, en 1907, la gran retrospectiva de Cézanne, con cincuenta y seis cuadros expuestos en el Salón de Otoño. Acaso pudo ver, recién pintadas las *Demoiselles d'Avignon*<sup>17</sup>. Pero, admirador del refinado colorismo, aunque no de la factura algodonosa de Bonnard, la tónica estructura geométrica, arquitectural, de Cézanne, iba a orientar la búsqueda de su estilo personal más que las distorsiones violentas de Picasso o el cromatismo sintético y amplio de Matisse. Sin duda los gruesos toques independientes de Bonnard pudieron afectar la factura de algunas obras de juventud de Daniel, pero fueron especialmente algunos tonos de su paleta los que influyeron en Vázquez Díaz (violetas, morados, azules intensos) o ciertas composiciones (ventanas y jardines de Bonnard) que aparecen con frecuencia en su pintura. De Cézanne admira no sólo el sintético esquema

lineal del dibujo, sino los grises, los azules pálidos, los verdes vegetales. Pero, sobre todo, Daniel siente a través de Cézanne, como he escrito en otra ocasión, “la necesidad de ordenación estructural o, como se ha dicho, de arquitectura. Arquitectura, es decir, intención de dar de nuevo a la pintura el sentido del volumen y del orden, composición monumental y refinamiento de la paleta, con una sobriedad que colabora a la coherencia del cuadro... Porque a Daniel no le interesaron... los aspectos cambiantes de la fugacidad de las cosas fragmentadas en impresiones que traduce el hábil y efectista toque de color, sino, precisamente, lo más opuesto: extraer de la realidad visual una esencia de volumen”<sup>18</sup>. Los tres amigos del grupo latino, Daniel, Modigliani y Juan Gris, tuvieron una actitud semejante ante la pintura en aquel momento inicial de su descubrimiento de París y del arte nuevo. La mente más dogmática e intelectual de Juan Gris, muy pronto deslumbrado por Picasso y el cubismo, por lo menos desde 1910-11, iba pronto a orientarse en esta exclusiva dirección para dar de esta tendencia su versión personal, la que le ha hecho ser designado como *el Zurbarán del cubismo*. Modigliani y Daniel fueron, en su obra, más paralelos durante algunos años. Tiempo hace que me referí a una exposición que pude ver en París en 1950, en la que figuraban varias obras de Modigliani que se apartaban de la forma curvilínea y japonizante que definió luego el estilo del florentino. Me refiero a la “Exposition d’art moderne italien”, celebrada en el Museo de Arte moderno de París en 1950. Los óleos de Modigliani allí expuestos, de fecha anterior a 1917, podían parecer cuadros típicos de Vázquez Díaz; la orientación cézaniana, el sentido de planos y volúmenes y su delicada paleta, eran muy semejantes a la pintura de Daniel<sup>19</sup>. La coincidencia no pasó de esos primeros años. Siempre ha tenido que hacerse notar la autonomía de Vázquez Díaz, su voluntaria distancia-ción de los grupos y de los *ismos*, de todo fanatismo partidista, su equilibrio personal y su voluntad de pintar *desde sí mismo*.

## LA ACTIVIDAD DE DANIEL EN LOS AÑOS DE PARÍS

Vázquez Díaz se llevó a Francia algunos cuadros realizados en España, por ejemplo, *El seminarista*, pintado en Sevilla y presentado a la Exposición de Madrid de 1904, o *Las competidoras*, expuesto en Madrid en 1906. Los dos lienzos, con un paisaje de Fuenterrabía (*Tierra Vasca*), fueron expuestos en el Salón des Independants de 1907<sup>20</sup>.

En aquellos primeros años, Vázquez Díaz visita museos, exposiciones, conoce gentes, pinta, pero no asiste a ninguna academia ni se enrola en movimiento colectivo alguno de los que proliferan abundantemente en aquella época. Amigo de Picasso, admirador de su obra, resiste, no obstante, la sugestión de torbellino del gran malagueño. Delante de él va a hacer su explosión el cubismo, tanto en sus obras iniciales salidas de la sugestión negra —o ibérica, según el propio Picasso—, que luego cuajará en la distorsión ultra-cézaniana *des petis cubes* —Paisajes de Horta de Ebro de 1909, que pronto serán cultivados por Braque y Derain— para pasar luego a la orgía destructiva del objeto del cubismo analítico y de los *collages* en los años inmediatamente anteriores a la guerra, o en plena guerra ya... Vázquez Díaz, recibido el impacto de la construcción de volúmenes a lo Cézanne, de la sintetización arcaizante de Bourdelle, o del refinamiento colorista de Bonnard, veía todo ello con los ojos abiertos, pero sin dejarse arrastrar por experimentos efímeros. No creo que sea inexacto pensar que Daniel miraba de reojo a Zuloaga —y no sin cierto rencor por el incidente juvenil, ya relatado—..., pero para hacer lo contrario. Toreros, sí, pero aristados, cezanianos, esculturales y realzados, no por la paleta oscura, tenebrosa de luces del vasco Ignacio, sino por los colores vivos y suntuosos en que las nuevas corrientes francesas le adiestraban. Y cuando Zuloaga, el vasco, no gustaba sino de enfáticos paisajes castellanos, tocados a veces de ritmos modernistas, Daniel, que pronto comenzará a tocarse con la boina vasca de terciopelo —rasgo “artista” añadido a un folklore que no era el suyo—, pondrá sus mejores delicadezas coloristas en captar el paisaje vasco y sus luces delicadas, su lirismo. Inmerso en la vida de París, no se olvida

de España, contrariamente también a muchos de sus compatriotas emigrados, y sigue mandando telas a las Exposiciones Nacionales de Madrid.

No pretendo seguir paso a paso la obra de Vázquez Díaz, ni aportar búsquedas que, sin duda, el esperado trabajo de De Benito nos dará a conocer puntualmente<sup>21</sup>; trato sólo de sentar hechos, muchos ya conocidos, y observaciones propias como coordinadas para la mejor comprensión del sentido y carácter del arte del maestro onubense. Las primeras obras representativas de su trabajo en París pudieran ser los retratos de Modigliani y de Juan Gris<sup>22</sup> de 1906 y 1907, respectivamente, que el artista conservó en su taller hasta los últimos años de su vida. Muy significativo es el busto de *Picador*, de 1908<sup>23</sup>, o *El novillero*, del mismo año<sup>24</sup>. Ha tomado ya un estudio en la rue Lamarck, hace una exposición en una galería de la rue Lafitte y presenta cuadros en Les Independants, según se ha dicho ya. En 1907 hace un viaje a Bélgica y Holanda, viaje que atrajo también a Picasso dos años antes, y en 1908 hace un viaje a España, donde pinta *El picador*, antes mencionado, y los *Toreros saludando*, durante su estancia en Sevilla. En la Nacional de Madrid de aquella primavera ha presentado una *Niña bretona* y un *Montmartre a media noche*, que creo nunca he visto. El impacto de Francia, y concretamente de París, se hace sentir en su pintura; ejemplo de ello, así como de una vaga sugestión de Lautrec, son la *Parisina*, de perfil<sup>25</sup>, tantas veces expuesta y conservada por el autor hasta sus últimos años, y la *Parisina del sombrero*, que creo es la reproducida en el Catálogo Quixote de 1962, págs. 15.

Algunos otros hechos de gran trascendencia en la vida de Daniel ocurren en este año de 1908. Al regresar a París desde España, creo que a principios de otoño, conoce, en los ambientes artísticos que frecuenta, a una joven artista danesa, de distinguida familia, que cultiva la escultura. Eva Aggerholm era blanca, rubia, de rasgados ojos eslavos, lo más opuesto a una mujer extremeña o andaluza de la región natal del pintor. Daniel, el equilibrado, con profunda vocación de monógamo, se prenda de ella<sup>26</sup>. Huella de este atractivo quedará inmediatamente en la obra del pintor que dibujó y retrató a su esposa, antes y después de serlo, incansablemente, a lo largo de su vida. Acaso por esta relación con talleres escultóricos co-

noce a Bourdelle, que había de influir en su obra posteriormente. Pero su actividad no cesa: pinta su *Torero del 98*, significativo título. Pinta, dibuja, practica la litografía. Expone en París, con Picasso, en una Galería de la rue Tronchet y también —son datos suyos— en la Galería Asselin.

Daniel que nunca fue gran lector porque cuando no pintaba, hablaba de pintura o pensaba en sus próximos cuadros, que realizaba primero con la imaginación y describía con su verbo fácil y cálido, gustaba de la amistad y el conocimiento de los escritores. Cuando en 1910 expone en París de nuevo, le prologa el catálogo Henri Barbusse, que luego habría de hacerse famoso con su novela de guerra *Le feu*<sup>27</sup>. El idilio con Eva Aggerholm se formaliza. Vázquez Díaz va a contraer matrimonio con la joven escultora en su país; “en la iglesia católica de Copenhague”, como repetía siempre Daniel<sup>28</sup>. El matrimonio cultiva nuevas amistades y Daniel se hace más conocido en los medios artísticos. Fue entonces cuando su atracción por el país vasco, grato también a Eva, pudiéramos decir que se institucionaliza con habitual veraneo en San Sebastián o Fuenterrabía. Daniel pinta en la costa y los pueblos inmediatos, su color se depura, y en los apuntes de paisaje define ese género que llamará *instantes*, comentado por mí con motivo de exposiciones muy posteriores en Santander y en Madrid<sup>29</sup>.

Expuso Daniel aquel año en los Independants y también en el Salón de Otoño. Completando las indicaciones de Gil Fillol con las del propio Vázquez Díaz diremos que allí presentó *El torero Pepete y su banderillero Bazán*, *Danzarina española*, *Parisién* y un tríptico *Sangre y Arena*. Daniel recordaba, no sin cierta satisfacción, que el Estado francés le había adquirido una *Playa de Biarritz*; también la marchante de los vanguardistas, Bertha Weil, le había comprado un paisaje, y su *Torero del 98* había pasado a la colección Faria, del Brasil.

También había expuesto durante su estancia en San Sebastián en el Salón de El Pueblo Vasco. Fue también en este año tan denso en el que entró en relación, por medio del suramericano-español, tan parisién, Enrique Gómez Carrillo, con el gran Rubén Darío, a quien tantas veces iba a retratar Daniel. La relación con Rubén le trae la frecuente colaboración en la revista *Mundial*, que dirigía en París el gran poeta, y en sus páginas

comenzaron a aparecer las magníficas cabezas-retratos de personalidades famosas que revelaron al mundo la gran calidad de retratista del artista de Nerva. Es allí, pues, donde comienza esa serie de *Hombres de mi tiempo*, cuya publicación prediqué como necesaria al artista durante largos años, que varias veces estuvo proyectada <sup>30</sup> y que, finalmente, cuando ya estaban reproducidos, excelentemente, por cierto, bastantes de los espléndidos dibujos, quedó interrumpida la marcha del proyecto por motivos que no logré poner nunca en claro, aunque creo que la decreciente salud del pintor pudo influir en algo en esta frustración.

Es en 1911 cuando realiza los retratos de Rubén Darío con la boina de terciopelo, y los de la Réjanne y de Sarah Bernhardt. Nace su hijo único Rafael Vázquez Aggerholm, que había de ser pintor, discípulo de su padre, y la coronación del matrimonio del artista. La circunstancia se refleja en su pintura: pinta entonces a la esposa y al hijo en el cuadro *Maternidad blanca*; pinta también *La familia* <sup>31</sup>. En 1912 nuevo contacto con España; viaje a Nerva, acaso para presentar a su esposa y a su hijo a los padres y hermanos del artista; para trabajar también. Allí prepara su gran cuadro de composición *La muerte del torero*, expuesto en Madrid en 1915 con el título *Dolor* <sup>32</sup>.

En 1913, según los recuerdos del artista en la cronología de 1962, hace una exposición en las Grafton Galleries de Londres; expone en la Ville des Arts, retrata a la Infanta Doña Eulalia, se relaciona con Anglada Camarasa y expone *El torero muerto* en la Sociéte Nationale. No olvidemos que la Sociéte Nationale había sido el teatro de los éxitos de Zuloaga. El cuadro fue un éxito y le valió a Daniel el título de "Sociétaire", que, orgullosamente, añadió a su nombre en sus tarjetas de visita de aquí en adelante <sup>33</sup>.

Aquel año, la familia pasa el verano en Fuenterrabía; Daniel pinta su más grande cuadro de toreros hasta aquel momento: *Los ídolos*, el lienzo que, conservado por el autor durante muchos años, había de ser adquirido por el embajador japonés en España, muy coleccionista, y gran amigo del pintor, Yakichiro Suma. Y en 1913, ya de nuevo en París, pintó a Rubén Darío, el devoto de Valldemosa, vestido de cartujo, cuadro que exhibió

con el título de *El monje blanco*. Allí le veíamos siempre en el salón bajo de su casa de María de Molina, donde esperaban los amigos o las visitas, si el maestro estaba pintando en el taller. Blancos de Cartujos, pliegues de aristas rectas y ricos paños tratados con calidad mural y reflejos de luz en el hábito, y el paisaje con delicados verdes, azules, morados; Zurbarán estaba recordado, pero a su recuerdo se añadía el impacto de las paletas de los nabis o los fauves que se dejaba sentir en Daniel como en Iturrino, en Echevarría, en Valle...

Pero acaso lo que vino a colmar la sensación de éxito en Daniel fue su relación estrecha con Bourdelle. París iba a estrenar su gran teatro moderno, el Théâtre des Champs Elysées, el que iba a jugar tan gran papel como escenario para la música y el ballet modernos. Fue el primer gran edificio parisién en hormigón; en su decoración iban a intervenir grandes artistas del momento: Los frescos de la sala fueron encargados al maestro Bourdelle, ya amigo de Daniel, el gran escultor de las superficies rugosas y la forma elocuente y arcaica. Discípulo de Rodin, se le oponía al maestro del modelado suave y pictórico acariciado por la luz, por su voluntaria rudeza de calidades y su pasional énfasis de los volúmenes. Bourdelle llamó a Vázquez Díaz para ser uno de sus ayudantes en la vasta labor que se le encomendaba. La vida se encarrilaba brillante para Daniel en aquellos años precursores de la primera guerra mundial. En su vida familiar el optimismo se delata en su decisión de abandonar Montmartre, el Montmartre de sus primeros encuentros con Modigliani y Juan Gris en los *bistrots de la butte*, para trasladarse a la Avenida de Breteuil en el barrio de los Inválidos<sup>34</sup>. A los pocos meses de instalado en este *quartier* elegante, la guerra europea viene a perturbar la vida de Daniel y la de todo el continente.

Fuenterrabía es el retiro en el que tener la familia a seguro, pero no por eso piensa abandonar Francia. Interrumpida la vida artística normal, el artista envía aquel año a la Exposición de Madrid cuatro cuadros entre los que está *Dolor* (la muerte del torero)<sup>35</sup>. Es el primer cuadro de Vázquez Díaz que vi en mi vida y en otro lugar he evocado la impresión que me causó. "Todavía está viva en mi recuerdo —y han pasado cincuenta y tres años— la impresión que me produjo en el palacio del Retiro, en 1915, su

gran lienzo *La muerte del torero*, transfiguración moderna, atenta a los puros valores plásticos y no a la anécdota realista, del gran cuadro de composición del siglo XIX. Composición ordenada, severa, monumental, con sus grises metálicos y sus blancos mates, encuadrados por sobrios tonos oscuros. Contra los que creían monopolizar una supuesta tradición española, aquella pintura de Vázquez Díaz, a la que sólo se otorgó una tercera medalla, estaba dentro de la mejor y más noble línea de nuestro arte; en la senda de aquel Zurbarán que fue sólido asidero para la admiración de Vázquez Díaz, tanto en Sevilla como en París; me basta aludir a los *Funerales de San Buenaventura* en el Louvre, con la soberbia mancha de blanco hábito monacal, tratado como un bloque, del fraile difunto, atravesado en diagonal sobre el lienzo, escueta, monumental, clara área rodeada de negros, rojos y rosas que también han estado siempre en la paleta de Daniel. Con *La muerte del torero*, que yo admiré siendo un muchacho en la Exposición Nacional de 1915, la pintura volvía, después de cierta factura oleosa y facilona y de la disolución de las formas en la papilla impresionista, a la nostalgia de la arquitectura, madre de las artes". El cuadro de Daniel marcó el comienzo de las envidias —“vicio nacional”, según la frase de Unamuno— que intentaron rebajar los méritos y retrasar el reconocimiento del valor excepcional de este pintor español que no quería abdicar de serlo, pero haciéndolo compatible con la altura de los tiempos.

La guerra es larga, dura. Daniel no pierde este tiempo de paréntesis y se dedica preferentemente a la litografía y al aguafuerte. Invitado por el Gobierno francés visita el frente de Reims<sup>36</sup>. Su retentiva, y acaso también apuntes tomados en su viaje, le sirven para los grabados con temas de la guerra en el frente francés que realiza por aquella época<sup>37</sup>.

Daniel, vuelto a París en 1916, siente el *ralenti* de la vida artística, la paralización del mundo que había alentado los años de lucha de su juventud. Por otra parte, dispersos los artistas, cansada la sociedad de una guerra que se prolonga, comienzan a aparecer los síntomas negativos, disolutivos, de una civilización que va a pagar sus culpas. El *Dadá* es un signo de los tiempos. Zuloaga siente la atracción de España cada vez más poderosa; los tiempos gloriosos de la Sociéte Nationale han pasado. Picasso

se casa, pasa a su cubismo sintético, plano, negador de los volúmenes y da luego el viraje de su estilo clásico, su linealismo a lo Ingres. Vázquez Díaz seguirá fiel, hasta sus últimos tiempos, a la pintura concebida como volumen sólido acariciado por el color refinado: Cézanne + Bonnard. O si queréis, la fórmula completa: Zurbarán + Cézanne + Bonnard. Si él no ha estado dispuesto a sacrificar en los altares de las modas efímeras de vanguardia, menos lo estará ahora cuando la brújula se vuelve loca. Un poso de seguridad, de convicción, de madurez le afirma en sus convicciones estéticas de siempre. Tiene treinta y cinco años, una esposa, un hijo; sabe que le queda mucho que pintar. Pero su fidelidad a la Francia que le ha ayudado a formarse es firme. El seguirá en París, alternando con sus veranos de Fuenterrabía. Hasta el fin de la guerra <sup>38</sup>.

En 1918, casi como una despedida, pinta el retrato de Bourdelle. Su amistad con Bourdelle había sido para Daniel importante porque le había proporcionado, a él, autodidacto, el contacto personal con lo que los franceses llaman un "monstre sacré". Algo de "monstre sacré" tuvo Bourdelle, el del gigantismo arcaico, uno de los últimos sacerdotes del culto del arte como una religión. Algo final y excesivo había en Bourdelle con sus *tours de force* escultóricos, su inclinación a lo heroico, su culto, tan francés y tan pasado —hoy—, de la *grandeur*, sus grandes gestos y atmósfera olímpica de que se rodeaba influyeron un tanto sobre Vázquez Díaz y su idea del artista. El, tan sobrio, tan sencillo e irónico, tan humano, tan detestador de los convencionalismos os sorprendía de repente con una frase ampulosa, con un gesto enfático, con una pose efímera, que duraba un momento, pero en la que parecía acordarse de ciertos efectos *bourdelliens* <sup>39</sup>. Eran efectos para la galería que pronto olvidaba en la intimidad, entre risas y puntadas de ingenio agudo, a veces implacable.

Aquel año de 1918 pasa el verano en Fuenterrabía <sup>40</sup>, como suele, y amista con Robert Delaunay, que pasó en España algún tiempo durante la guerra, haciendo amistad con artistas españoles, María Blanchard, entre ellos, a la que ya conocía de París por su amistad con Juan Gris. "Dos meses antes de terminar la guerra", según su propia afirmación —lo que



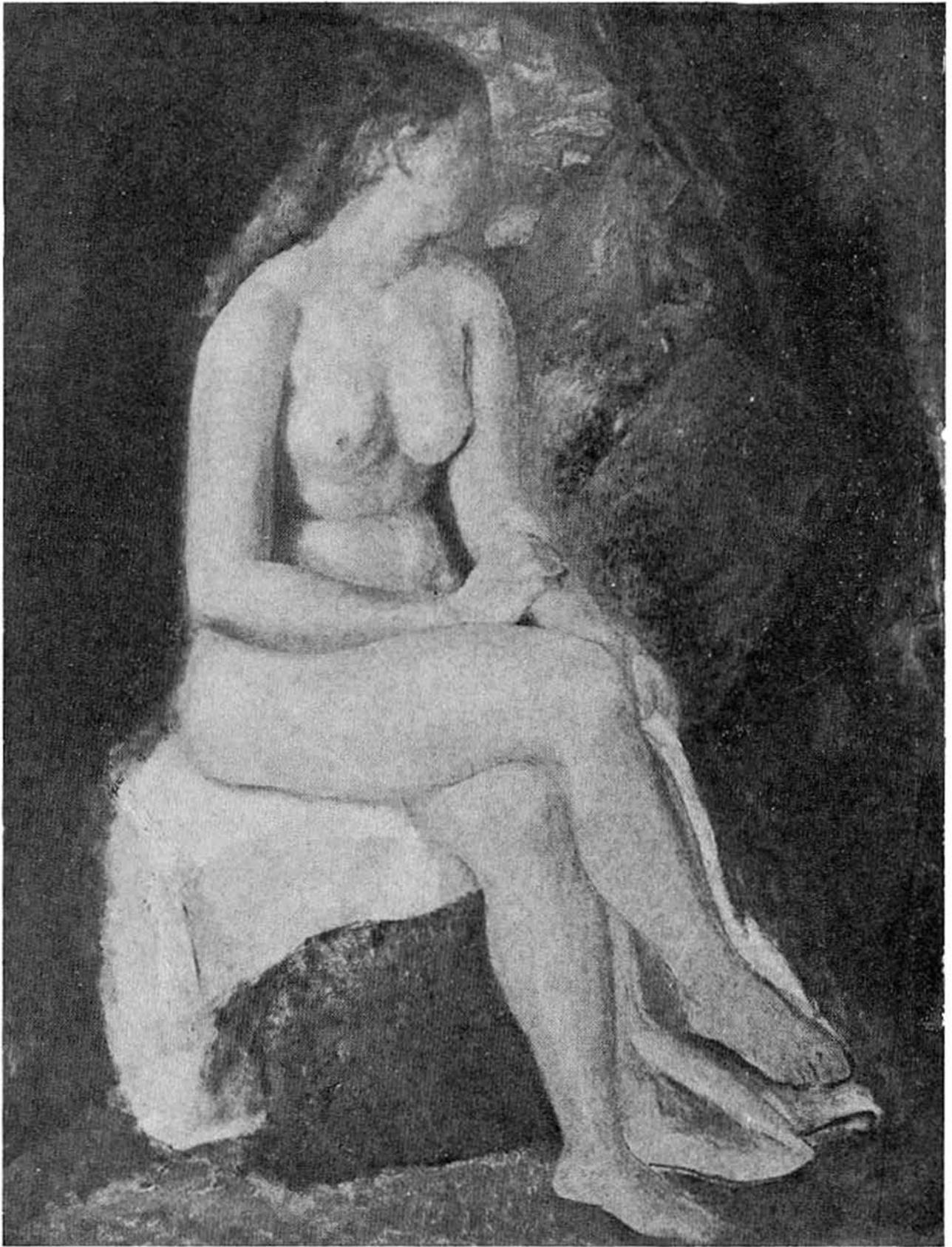
VÁZQUEZ DÍAZ: *La Anunciación* (detalle del fresco: *Colón en La Rábida*).

quiere decir hacia septiembre de 1918—, decide dejar Francia, recoge su casa de París y marcha a instalarse en Madrid <sup>41</sup>.

### VÁZQUEZ DÍAZ EN MADRID

Heroica decisión. Madrid era pobre como mercado artístico; los pintores sobraban y los más avisados habían conquistado posiciones que no estaban dispuestos a ceder a un recién llegado... de París. Aquí imperaba, no la Academia, que nunca ha tenido la fuerza que en Francia, sino el caciquismo de los cucos, distribuidores de pobres prebendas y celosos de acaparar la poca clientela que podía dar trabajo a los artistas. Aquí no se vendía pintura fácilmente; además, el estilo que Daniel traía formado chocaba con el realismo, el sorollismo, el folklorismo que imperaba en los gustos de una burguesía de estrecho panorama mental. Aquí nadie tenía un cuarto y el que lo tenía ya sabía que pintores tenían que retratarle con hábito de órdenes militares anacrónicas o a sus mujeres —esposas, hijas o amantes— cubiertas de joyas y sedas.

España había mirado la guerra desde la barrera; algún dinero había entrado con sucios negocios de suministros a los beligerantes, el poder comenzaba a cambiar de manos, los partidos políticos se deshacían, los militares comenzaban a sentir unos disgusto y otros impaciencia. No era un buen momento. Sólo la impavidez de Daniel, nunca desmentida, su lengua expedita y temible y sus parcas necesidades, pudieron —como en París— sacarle adelante. El que había repetido que ni había tenido maestros, ni había querido tenerlos, sería maestro de jóvenes pintores. Primero, profesor privado. Logroño dice que se estableció primero en el paseo de Rosales —también allí vivió Zuloaga— para luego hacerlo más definitivamente en una casa situada entonces en lo que era ya el final de Madrid, al extremo del barrio de Salamanca, en la calle de Lagasca, 119. 1917 había sido el comienzo de la agitación española, impacto de las transformaciones profundas que la sociedad española había ido sufriendo desde el 98 y que la guerra mundial agudizó: huelga revolucionaria del verano del 17, asamblea de parlamentarios, inquietudes en el ejército, juntas de defensa... Los opti-



VÁZQUEZ DÍAZ, *Desnudo*.

mistas creyeron que era aquello un comienzo de lo que ellos llamaron *renovación*. A su calor se fundó *El Sol*, el mejor periódico que España tuvo nunca, el de los folletones de Ortega, la crítica de Arte de Francisco Alcántara, las páginas literarias dirigidas por especialistas, el de las caricaturas de Bagaría. Daniel fue llamado a colaborar en *El Sol*; Daniel ha sentido, con la pluma y con el lápiz, una cierta afición a aparecer en los periódicos, y todavía, hasta pocos años antes de su muerte, seguían apareciendo en *A B C* artículos suyos con recuerdos de las gentes que había tratado a lo largo de su vida. Y por cierto que bien merecería la pena recoger en un volumen esta dispersa labor literaria del artista que ilustra, en parte, su propia vida y su obra personal <sup>42</sup>.

*El Sol* de Madrid le envió a Daniel en “misión especial”, así decía él, a París durante tres meses. No sólo *El Sol*, el *A B C* y *La Esfera* recogen artículos y dibujos suyos. Pero la vida artística es dura. En 1919 “sufré una crisis de desaliento”, decía él mismo, y comienza a tener discípulos.

En realidad, muchos de los valores hoy más vitales de la pintura en Madrid han pasado por el estudio de Daniel Vázquez Díaz. Todos reconocen que con ver los cuadros de Daniel y con escuchar su palabra era bastante para sentirse estimulados, frente a las enseñanzas formalistas y desmayadas de otros maestros o de los centros oficiales. Porque Daniel podía ofrecer lo que no era fácil encontrar entre pintores: chispa, ingenio, vida, recuerdos, espíritu, entusiasmo. Y eso, si no es toda la enseñanza, es algo que puede constituir el mejor estímulo. Vázquez Díaz señalaba como sus primeros alumnos en Madrid a Pablo Celaya, Pepe Caballero, Jesús Olasagasti, Caneja, Cristino, Canogar y otros. Pero los encargos no abundaban ni las estimaciones tampoco. La primera exposición nacional a la que presenta sus obras en Madrid después de su regreso es la de 1920 <sup>43</sup>, en la que exhibe la que él consideraba como una de las obras más importantes de su etapa parisién: *Los ídolos*. El grupo de toreros en pie, de acentuado dibujo estatuario; aristado, estilizado grupo de figuras realzadas con vivos y eficaces colores, ignorados de los habituales concurrentes a las Nacionales. Nada. La primera medalla que podía haber esperado va a cuadros bien mediocres e inferiores <sup>44</sup>. En el jurado estaban gentes de generaciones atra-

sadas y, en todo caso, hostiles a lo que la modernidad de Daniel significaba.

Es en la *lucha libre* de la exhibición individual donde Daniel podrá apelar a la minoría más culta. Lo hizo en 1921. El impacto de su exhibición en la crítica es grande: escriben sobre ella Ramiro de Maeztu, Francisco Alcántara, Manuel Abril, Guillermo de Torre, Rafael Benet...<sup>45</sup>. Vázquez Díaz es estimado por un círculo extenso de aquella generación renovadora de la estimación del arte. El catálogo estaba prologado por su paisano Juan Ramón Jiménez; las apreciaciones del poeta subrayan precisiones críticas notables. Señala el carácter de aportación revolucionaria de Daniel a la pintura española; como tal, la savia de Cézanne, de Gauguin, de Bourdelle, el sentido del volumen y la disciplina de forma, ritmo y color. Y añade una observación digna de recogerse: “Vázquez Díaz no es nativamente un temperamento delicado<sup>46</sup> —rarísimos en España—; pero la delicadeza lo ha ido haciendo suyo; él es, cada día más, de la delicadeza”.

Forma y ritmo son sus objetos —de lo que más carecían los artistas españoles de entonces— y el poeta alaba, especialmente por su color, *Mujer*, *Estudios para una pintura mural*, *Desnudo de la cortina amarilla*, *La barca verde*, *Cabeza campesina*, *Pescadores vascos*, *Pueblo de mar*, *Madre campesina*, *Adolescente*... Alcántara indicaba algo muy justo en su crítica de *El Sol*. Esta exposición, decía, “ha marcado el instante, entre alegre y doloroso, de la inoculación en nuestra vida artística de un espíritu nuevo, de un nuevo ideal que hasta ahora no había logrado insinuarse, introducirse en la pétrea incomprensión del bloque estético central de España”. Un núcleo de jóvenes rodeó a Vázquez Díaz desde aquella exposición madrileña del 21, desagravio de la injusticia cometida en la Exposición del año anterior. No sólo sus discípulos, ni siquiera sólo los pintores, sino los escritores, los poetas de aquella generación que iba a hacer más ruido en el mundo que la del 98, a favor de circunstancias históricas propicias más al drama último que al ingenio inicial. Hay un texto poco leído por españoles que me parece oportuno recordar. Me refiero a los párrafos que dedica a su amistad con Vázquez Díaz el poeta Rafael Alberti en su libro de recuerdos *La arboleda perdida*<sup>47</sup>. Se refiere a su amistad juvenil con artistas, mencionando en primer lugar a Julio Antonio, y añadiendo después: “Más

camino que el escultor, abrió en mí la amistad que empecé con Daniel Vázquez Díaz, pintor andaluz llegado de París y cuyo conocimiento debí también a Gil Cela. La proximidad de su estudio —vivía al final de mi calle y en la planta baja de la misma casa de mi amigo— fue con seguridad el motivo de que intentáramos fácilmente y nos viéramos con frecuencia. Lo sorprendente entonces en Vázquez Díaz era su gracia, su dinamismo, su combatividad. Una especie de gitano de Huelva, teatralero y gestero hasta las exageraciones más desternillantes<sup>48</sup>. Había casado con Eva Aggerholm, buena escultora, fina y audaz, con ojos de desvaídos lagos nórdicos. Era extraño el contraste que ofrecía esta mujer, romántica, lejana, soñadora, con la torrencial verbosidad, el aplastante dicharacherismo de su marido. Juntos eran algo así como una corrida de toros en medio de un fiordo helado, corrida en la que Vázquez Díaz hacía de toro, de público, de caballo y torero a la vez. ¡Cuánto me he divertido oyéndole a él sus cuentos parisienses a propósito de las aventuras amorosas de Modigliani y de Juan Gris!... Todas aquellas atrocidades las contaba Vázquez Díaz mezclando a su andaluz frases francesas, las más simples y elementales, que siempre traducía, suponiendo sin duda en su auditor un total desconocimiento de la lengua de Molière... El afrancesamiento de Daniel Vázquez Díaz, tanto en los modales como en las expresiones, era pintoresco. Se movía de aquí para allá haciendo gestos y genuflexiones que él creía del más refinado gusto parisiense y rara era la dedicatoria epistolar que no terminase con un exquisito *amicalement*, verdadero pedrusco galicista incorporado por el pintor a su gracioso andaluz de Huelva. En el ambiente pictórico absurdo y academizante del Madrid de aquellos años la aparición de Vázquez Díaz sirvió de revulsivo, de agitado despertador para los jóvenes. Y aunque no fuera un revolucionario de primera avanzada, sus dibujados retratos, simples de línea y sugeridos planos, su pintura de procedencia cézaniana en la técnica, fueron como una brecha abierta al aire libre, libertadora entrada para nuevos experimentos". Gráfica y viva es esta descripción de Alberti del efecto de meteorito que la caída de Vázquez Díaz en Madrid produjo en ciertos ambientes minoritarios, pero que son los que salva la historia<sup>49</sup>.

Maeztu lo reconocía asimismo en el texto antes mencionado, al tratar

de la Exposición de 1921: “La exposición Vázquez Díaz ha afirmado en la juventud las nuevas orientaciones y ocasionado la creación de un núcleo de jóvenes que hará venir a Madrid pintura moderna, en apoyo de la naciente inclinación que Vázquez Díaz y alguno que otro apoyarán con sus ejemplos”. En la misma ocasión —la exhibición de 1921— el honesto y fino Manuel Abril resumía su juicio: “Vázquez Díaz, andaluz patrocinado —se diría— por el Zurbarán de las austeridades, aparta de sí todos los cantos de sirena y busca un arte severo, de creación y de seducción”. Los vanguardistas literarios, que precedieron en Madrid a los pictóricos —Guillermo de Torre, Gerardo Diego, Espina, Garfias y toda la llamada generación del 27—, todos celebraron por escrito o verbalmente la aparición del pintor en el enrarecido medio artístico madrileño. Daniel, en este país de celosos, de envidiosos, donde cada cual quiere que le dejen reinar en su rincón, aunque esté lleno de telarañas, no podía ser bien visto por los pequeños reyezuelos de la pintura. Le miraban de reojo porque venía a corromperles las oraciones, a poner en tela de juicio su pequeño prestigio y acaso su clientela... Y, además, escribía, hecho imperdonable para un artista español, tantas veces casi analfabeto, en aquellos tiempos.

Pero las minorías españolas no podían hacer vivir a los pintores porque, normalmente, estaban alejadas del dinero —o el dinero alejado de ellas—; cuando no hay ósmosis entre el bienestar y los círculos de hombres selectos, algo no marcha bien en una sociedad. Los mejores españoles vivían —y suelen vivir— horros de dinero y de poder. Los tiempos cambian, pero si las clases medias viven hoy mejor, no precisamente coinciden con lo que se ha llamado siempre la minoría selecta; en general, el dinero ha afluido más bien a los pseudo-intelectuales, una clase viciosamente creada a favor de circunstancias históricas que no es aquí el caso de estudiar, o a los tecnócratas, generalmente gentes vulgares y prosaicas, incultas además fuera de su profesión —y a veces incompetentes hasta en la suya—.

Sus lecciones particulares de pintura algo proporcionaban a Daniel, pero la única manera de lograr un ingreso mensual estable para un artista era ser profesor de una escuela oficial. Y así, Daniel, el enemigo de los maestros, el que predicó la inutilidad perjudicial de los maestros en arte,

tiene que pensar en convertirse en *catedrático* para ayudarse a vivir. Y así firma las oposiciones de la enseñanza denominada en la Escuela de Bellas Artes de entonces "Pintura al aire libre", título significativo. Y las hace. Fueron sonadas aquellas oposiciones cuyo tribunal presidía mi maestro Don Elías Tormo, con quien se sentaban a juzgarlas Rafael Domenech, el arquitecto Teodoro de Anasagasti y no recuerdo quién más. A D. Elías le oí contar detalles pintorescos de aquella oposición, acaso la más reñida y escandalosa de las que a la Escuela de San Fernando se hicieron. Se presentaron a la cátedra Llorens, el paisajista gallego, sorollista de concepto; el asturiano José Ramón Zaragoza, retratista más que paisajista y de violento carácter; el circunspecto Labrada, discípulo de Muñoz Degrain, y nuestro Daniel Vázquez Díaz. Comenzaron las oposiciones en marzo de 1923, siguieron durante el verano y a fines de agosto se interrumpieron hasta octubre. El final fue épico: el tribunal acordó un ejercicio de crítica en que cada opositor haría la de los coopositores. Daniel y Zaragoza se distinguieron por su agresividad, irónica la de Vázquez Díaz, violenta la de Zaragoza. Los incidentes menudearon. Las maniobras, también. Los alumnos de la Escuela, apasionados e inclinados a Vázquez Díaz, tomaron parte tumultuosamente en la *contienda* al susurrarse que la cátedra no iba a ser para Daniel. El escándalo salió a la calle, hubo de llamarse a la fuerza pública y parte del Tribunal escapó como pudo para esquivar las iras de los estudiantes. Ningún opositor llegó a alcanzar los votos necesarios y la cátedra quedó vacante.

En realidad, la atención despertada por la Exposición de Daniel en 1921, se reforzó con aquellos incidentes, muy comentados en el mundillo artístico madrileño; con su tenacidad habitual, Daniel no se dio por vencido. Había de ser profesor, una vez que se lo había propuesto. Otras dos oposiciones firmó: la de la cátedra de Ropajes y la de pintura mural, también muy competida y sonada, y en la que, al fin, se le abrieron las puertas de la Escuela de San Fernando en 1932.

Pero volvamos, aunque sea con la brevedad que el espacio exige, a la ilación de estos rápidos anales de la vida del pintor. En 1922 se había pre-

sentado nuevamente a la Exposición Nacional con *El cartujo* y el retrato de su amigo el distinguido abogado D. Francisco Enríquez<sup>50</sup>, al que pintó numerosas veces porque su obesidad era una tentación para su pintura de volúmenes definidos; le pintó en pie, como violoncellista, sentado en un sillón, en el palco de un teatro, etc.

Parece que en 1922 pintó *Los músicos ciegos* que expuso tantas veces, cuadro en el que la rigidez geométrica de los tubos de órgano parecía una insistente afirmación de los cilindros de Cézanne. En 1923 vuelve a su inspiración zurbaranésca con el retrato del Padre Getino, el famoso dominico y escritor, que a su monumentalidad de forma une las ásperas y ascéticas calidades del blanco y el negro del hábito de los Predicadores. Lo expone en la Nacional de 1924, juntamente con un retrato femenino que bautizó con uno de esos títulos rebuscados y literarios de que a veces gustaba Daniel (*Caricia de la idea*). El jurado de pintura de aquel año contaba, aparte de Rodríguez-Acosta, con pintores que habían sido en ocasiones rivales de Vázquez Díaz (Alcalá Galiano, Hermoso, Moisés, Lloréns). Obtuvo una segunda medalla por el retrato del Padre Getino, englobado entre otros artistas de tendencias muy opuestas.

## LA ÉPOCA DE LA RÁBIDA

No sé si fue en 1924 ó 1925 cuando hizo el doble retrato de los hermanos Baroja, hoy en el Museo de la Academia<sup>51</sup>; aunque acaso sería en la última fecha, año en el que pintó en Fuenterrabía un retrato del Rey Don Alfonso XIII para su pueblo natal Nerva y el retrato de Manuel de Falla, hoy en el Conservatorio de Madrid. Nueva Exposición Nacional en 1926: dos cuadros importantes, ambiciosos, presenta Daniel: El zurbaranesco lienzo de *Los monjes*, eco todavía, al cabo de tantos años, de sus impresiones zurbaranescas del Museo de Sevilla (medía 1,60 × 2 metros), y *El idolillo*<sup>52</sup>. Sin duda aquel año Daniel esperó que, al fin, el primero de los cuadros obtuviese la primera medalla que tanto se le había regateado anteriormente, cuando tantos pintores vulgares, tan inferiores a él, la habían

obtenido jóvenes con harta facilidad. Pero Daniel se encontraba siempre en el jurado de pintura con pintores de los que había sido rival en anteriores votaciones o en oposiciones a cátedras, y los pintores —los artistas en general— no son fáciles para olvidar el resquemor de estas rivalidades, aunque hubieran sido ellos los triunfadores<sup>53</sup>. De nuevo quedó el artista onubense desprovisto del premio a que aspiraba y que merecía. Bien es verdad que Vázquez Díaz no se mordía la lengua y todo el mundo podía oírle sus ásperos juicios, duramente expresados, sobre las intrigas que le apartaban del camino de las recompensas oficiales. Usando de su ingenio y su gracia andaluza, con un auditorio de jóvenes siempre dispuestos a seguirle —y en mayor número cada vez—, sus enemigos no salían bien librados del acerado florete de su verbo. El título de una obra que pintó en 1927, *En mi jardín*, pueda simbolizar para nosotros la elegante reclusión del pintor, injustamente tratado por sus compañeros, en su íntima soledad personal, en el desdén estoico de quien sabe que más vale merecer que conseguir. “No he sido hombre de relaciones sociales”, decía Daniel a uno de sus biógrafos. Lo que no quería ser era oficioso o adulador. Pero no era hombre Daniel para cejar en la lucha ni para darse por arrinconado. A la Exposición de 1930 volvió a asistir con dos cuadros, uno de ellos de los que más podrían desagradar a sus enemigos, y no, ciertamente, de los más afortunados: *Jorge el cachorrero*; otro, la noble, monumental y severa efigie de su *Madre*<sup>54</sup>, uno de los mejores retratos salidos del pincel del artista. Nada; no hubo manera de que se le hiciera justicia tampoco. En el jurado volvían a aparecer, más o menos, los mismos nombres de siempre y la animosidad contra Daniel llegó al extremo de que esta vez no fue por falta de recompensas, porque dos de las primeras medallas quedaron desiertas y la única torgada se concedió a un cuadro vulgar.

Proféticamente ya lo había escrito Barbusse en el prefacio de 1910: “S’il arrive au renom, c’est loyalement, par la grande route et non par les petits chemins”.

Precisamente se le va a presentar por aquellos años la ocasión de una gran obra que le permita afirmar sin concesiones su ideario estético, a la vez antiguo y moderno, que unía en su espíritu a Zurbarán y a Cézanne.

Esta obra son las pinturas murales de la Rábida. Abandonado el humilde monasterio franciscano que tanto papel tuvo en el descubrimiento de América por Colón, allí, a la vista del Atlántico que, azul e infinito, se dilata frente a la ría de Huelva, junto a Moguer, el pueblo de Juan Ramón, y próximo a Palos, el histórico puerto de la épica partida, se había logrado enmendar esta vergüenza nacional haciendo restaurar el viejo monumento humilde con sus dimensiones reducidas y su mudéjar de ladrillo. ¿Había surgido en la mente de Vázquez Díaz, de antiguo, la idea de pintar en el monasterio? El hecho es que en 1925 en una exposición personal había presentado un cuadro: *El navegante y el monje*, inspirado en las entrevistas de Colón en La Rábida con el P. Marchena, primera idea de lo que luego serían las composiciones del monasterio onubense. La idea estaba en el ambiente y supongo que en el verbo elocuente de Daniel había pintado éstas con su imaginación efusiva, previamente, ante sus interlocutores, amigos, periodistas, admiradores, ideando lo que podría ser su obra en los muros del monasterio franciscano. Parece que Don Alfonso XIII se interesó en la idea. Era ya la época de la Dictadura; el interés del Rey hizo impresión en el Ministro de Marina, Almirante Cornejo, en el bueno de Eduardo Callejo, que hacía de Ministro de Instrucción Pública con Primo de Rivera. Le conceden por lo pronto al pintor 60.000 pesetas para los materiales que la preparación de la obra requería. Se pidieron informes (entonces, y a pesar de la situación dictatorial, aún se respetaban los fueros legales) a las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes<sup>55</sup>. En realidad, en el acuerdo definitivo, favorable a que se le confiasen a Vázquez Díaz las pinturas de los muros en las estancias del convento franciscano, influyeron decisivamente, según Fillol, y creo es cierto, el propio General Primo de Rivera y el Ministro Callejo, convencidos por la defensa del pintor hecha por mi maestro el Profesor D. Elías Tormo, miembro de la Academia, pero adverso a la negativa opinión de los resentidos enemigos de Daniel. ¿Cuándo se comenzó la obra? En 1928, dice Fillol; el 12 de octubre de 1929, según el propio Vázquez Díaz en la que hemos llamado Cronología de 1962. Ese día, dice el texto en que me apoyo, “comienzo a preparar los muros para realizar el *poema* del Descubrimiento”. Subrayo la palabra poema para

destacar en qué se diferenciaba Daniel —énfasis aparte— de muchos de sus prosaicos y celosos colegas. Un año duró la obra. El 12 de octubre de 1930, simbólicamente también, Daniel termina la obra en los muros de las estancias del histórico convento mudéjar que se le habían confiado para recordar en su estilo escueto y monumental algunos episodios capitales de la expedición colombina; *El navegante y el monje*, *El pensamiento del navegante*, *Las conferencias*, *Heroicos hijos de Palos y de Moguer* y *La salida de las naves*. El fresco, siempre poco cultivado por españoles, daba a aquella empresa un aire de atrevimiento osado que inquietaba a los madrileños y facilonos pintores, habituados al meretricio celestineo de la pintura al aceite <sup>56</sup>. Creo que Daniel fue feliz en el año en que ejecutó los frescos, aunque se llevase algún disgusto por las dificultades que en sí mismo o en la pequeñez del local pudo hallar para la realización de la obra. Pero tan atractiva como ella misma fue la obra personal realizada por el artista *en torno* a los frescos: dibujos preliminares, apuntes de paisaje en el monasterio, todo lo que expuso en 1940, y yo comenté en un artículo incluido en mi libro *Arte de hoy* <sup>57</sup>: “Allá en el convento quedaron los frescos del artista, realizados en la técnica inmutable que se abraza a los muros con la heroica y serena voluntad de pervivir —o de morir— con ellos. Aquí se nos muestra la gestación de la obra misma; en años de trabajo fue cuajando la idea, la composición, las figuras, el ambiente. Cuando la historia de la pintura de hoy pueda escribirse habrá que estimar los frescos de Vázquez Díaz en La Rábida como uno de esos puntos de referencia que nos sirven para explicar un período, una época... Se trataba, para un artista actual, de la superación de la pintura de historia según la interpretación decimonónica... Las escenas están concebidas como estampas con proyección de lejanía, más que como reconstrucción minuciosa a telón levantado. El aliento poético importa más que la supuesta autenticidad presente de un minuto ya irremisiblemente perdido en el fluir del tiempo”. Comentaba la vocación de Daniel para la representación del rostro humano, poderosamente expresada ahora, no en los *hombres de su tiempo*, retratos de contemporáneos, sino en la evocación de hombres de *otro* tiempo, mostrando el nexo racial más que el parecido físico; “Cabezas de marineros del Atlántico, andaluces tostados

de sol y de labios moldeados por el ceceo, gallegos finos, de glabro cráneo y mirada perdida, vascos duros y reconcentrados, monjes de firme expresión dogmática, sabia prudencia o propensión mística, pastores y labriegos endurecidos por las labores de la tierra, madres dolientes o jóvenes esperanzadas, todo eso ha ido dejando en el coro de humanidad que asiste a los pasos iniciales del viaje”. Y luego, en el fresco de la partida, “sobre el bosque de brazos en despedida y tras las naves que se disponen a largar sus velas, la visión de la tierra que se queda tiene un lirismo entrañable, como pocas veces se ha expresado en nuestra pintura moderna. Colinas de cipreses, el pueblo blanco, de elemental geometría y la iglesia que lo remata; en el cielo, sobre el horizonte del mar, una sutilísima gradación de tintas que matizan las nubecillas. El aire sutil y mañanero y el rizo de las aguas cantan en la composición, con profundo sentido simbólico, un amanecer de Palos que era un amanecer de imperiales destinos”.

Vázquez Díaz no sólo preparó los dibujos e ideó en boceto las composiciones; en torno a su trabajo esencial fue creando una serie de cuadros menores al óleo, con muros blancos y fondos de mar azul, rincones de La Rábida, sutiles y delicadas lejanías del Atlántico, toda una constelación de obras que glosan y comentan el ciclo de que brotaron.

Era inevitable, a pesar de la mala voluntad de tantos colegas del pincel o de la desatención a veces interesada de algunos críticos, que el ciclo de La Rábida obtuviese resonancia. La tuvo y las revistas ilustradas reprodujeron los frescos de La Rábida y comentaron una obra realmente insólita en su tiempo. La notoriedad que desde hacía tiempo le tenía entornadas sus puertas en España, se las abre, no diré que de par en par, pero con mayor y obligada largueza. El Rey D. Alfonso XIII vio la obra *in situ* y, por lo pronto, quiso que le hiciera un retrato, que creo fue el que, con hábito blanco de las órdenes militares, vimos tantas veces en el corredor de entrada a la casa del artista. Creo que quedó sin terminar. Eran malos tiempos. Los últimos de la Monarquía. Daniel me contó alguna vez que iba algunas mañanas a Palacio, para la hora de *pose* que el Monarca le había concedido, cuando ya en las calles el orden comenzaba a alterarse y los gritos y las manifestaciones presagiaban la tormenta política <sup>58</sup>.

## DANIEL, PROFESOR

No creo que las pinturas de La Rábida le produjeran mucho dinero, Daniel fue siempre hombre de sobria condición y parca vida que apenas gastaba en superfluidades. A su esposa, la refinada artista danesa, la había convertido a su sencilla parquedad. Con sus ahorros Daniel pensó en tener una casa, su casa. En los pocos trances de la vida en que Daniel necesitó de sus amigos siempre los encontró asequibles y generosos. Los contentaba con un apunte o cuadro suyo y se dieron por bien recompensados. Acudió Daniel a un constructor que le hizo un proyecto poco acertado, entonces el pintor recurrió a un arquitecto, entonces joven, afecto a los conceptos modernos que ya, en una minoría, comenzaban a abrirse paso en nuestra arquitectura: Luis Blanco Soler. Decidióse Daniel por un solar en una calle, lejana entonces, pero concurrida, llena de solares, en las lindes del barrio de Salamanca, la calle de María de Molina, una de las de mayor circulación congestionada en el alterado Madrid de hoy, tan distinto de aquel de 1930, en que Vázquez Díaz acordó convertirse en propietario. El gusto de Blanco Soler era sobrio, pero Daniel debió de poner tales restricciones a cualquier veleidad decorativa que el cajón cúbico de hormigón gris de la casa de Vázquez Díaz, el portalón de cochera con batientes de hierro y las escuetas ventanas no delataban en nada la casa de un artista. Luego, cuando la puerta se abría, no veíais sino un ancha crujía capaz de dar paso a un coche, pavimentada con cemento, como si fuese acceso de una fábrica. Nada superfluo; el mayor lujo de la casa, que era un espacio de huerto o jardín —que hubiera podido serlo, al menos—, no se veía al entrar. Era un espacio al aire libre, suficientemente amplio y con árboles altos, pero, después de muerta Eva, a lo que creo, fue enteramente abandonado a una anárquica vegetación espontánea, seca en verano. Supongo que en los primeros años de habitar la casa y durante la vida de la esposa debió de ser más ameno aquel espacio. Una par de salones amplios en la planta baja y una escalera ancha para subir a las habitaciones altas y al estudio del artista que ocupaba todo el frente exterior, al Norte. Los muebles eran como elegidos al azar de las ocasiones de la vida, pero, en todo caso, contaban poco. Porque

en el corredor-zaguán, y en el resto de la casa —y más aún en el estudio—, todo desaparecía bajo los lienzos de Daniel. Colgados, apoyados en los muros, de frente o en hileras que se amontonaban junto a las paredes, toda la casa estaba invadida por las pinturas, famosas algunas, conocidas muchas por haberlas visto reproducidas o en exposiciones. La orientación de la casa y lo descampado de la calle hace decenios, la hacía fría, muy fría. Pero Daniel no gustaba despilfarrar su dinero en calentarla; al menos, durante muchos años yo vi siempre a Daniel envuelto en un abrigo o manta, su boina en la cabeza, quejándose del frío, y, lo que es peor, pasándose el invierno entero sin pintar por no entrar en el gélido estudio-taller expuesto a los cierzos del Guadarrama.

Las pinturas de La Rábida le dieron impulso para firmar las oposiciones a la cátedra de Pintura mural de la Escuela de Bellas Artes de Madrid. La oposición fue reñida; hubo bastantes concursantes y entre ellos algunos pintores distinguidos de la generación siguiente a la suya. Sin entrar en más detalles diré que al fin ganó la cátedra y, desde entonces, profesó en el viejo caserón de la calle de Alcalá. Mi idea es la de que de Daniel no modificó por ello sus hábitos ni se dejó poseer por ningún engolamiento. Su tenacidad había conseguido lo que se había, hacía años, propuesto. Es verdad que lo que otros conseguían fácilmente a él le era regateado y discutido; se hallaban argumentos para ello en todo; en sus arbitrariedades, en su fantasía, en su propia genialidad. La impavidez le salvaba al fin <sup>59</sup>.

Lo mismo le ocurrió con la primera medalla. No es que él le diera excesiva importancia, pero ¿por qué no había él de obtenerla cuando tantos malos pintores la alcanzaron fácilmente? Le faltaba esa ductilidad, esa picardía, esa habilidad para pasar por los caminos tortuosos que otros dominaban. El caso es que Daniel había llegado a los cincuenta y dos años y no había alcanzado este modesto escalón del *curriculum* artístico español. Había sido un pintor puro, desligado de la anécdota, había mantenido el primado de la plástica y del color. “Precursor doblemente honroso —escribe Manuel Abril— porque Daniel Vázquez Díaz no vivió como otros, ya apartado entre los suyos <sup>60</sup> y disfrutando protecciones regionales que le hicieran llevaderas las dificultades consiguientes a la disidencia, ni buscó en el extranjero lo

que hubiera, como varios, podido obtener allí más fácilmente que en el medio hostil y recalcitrante de España. Aquí vivió, aquí luchó y, acudiendo a los certámenes del Estado —lo mismo que Solana— lo mismo que Solana también, fue imponiéndose al cabo de los años”. Y ni aún a sus cincuenta y dos años, fácilmente. Nada había obtenido en la Exposición de 1932 en la que había presentado el doble retrato de los *hermanos Solana*, pintado en 1930, y *Escuchando el órgano*. Ahora en 1934 presenta otro retrato de Don Francisco Enríquez y el busto del escultor ruso Dimitri Tsaplin, fina obra de entonación gris ocre y delicada luz plateada de superficie mate y áspera y sólida plasticidad. Es una de las pinturas de Daniel ante las que se nos vienen a la mente las apasionadas palabras de Cézanne: “Los planos en el color, ¡los planos! El lugar coloreado donde el alma de los planos palpita; el color primitivo logrado, el encuentro de los planos en el sol... Construyo mis planos con mis tonos en la paleta, ¿comprendéis? Hace falta ver los planos... claramente. Pero componiéndolos, fundiéndolos, *Il faut que ça tourne* y que a la vez se interponga. Sólo importan los volúmenes”.

La cosa estuvo difícil, y podemos decirlo porque Gil Fillol ha relatado en su monografía sobre el pintor todo lo que puede contarse sobre las discusiones del Jurado de pintura de aquella Exposición, cuyos nombres seguían siendo más o menos los de siempre. Presidía López Mezquita, el suelto y fácil pintor granadino que había obtenido su primera medalla a los dieciocho años, siendo alumno de la Escuela de Bellas Artes. Los argumentos de Fillol y el tacto de López Mezquita consiguieron al fin, tras una semana de acaloradas discusiones, en las que varios colegas emplearon contra Vázquez Díaz todos los rencores y malas voluntades posibles, que se lograra que Daniel fuese votado para una de las tres primeras medallas otorgadas. Y aun eso por un solo voto de mayoría, porque de los siete jurados <sup>61</sup> tres votaron en contra. Ni que decir tiene que los otros dos pintores premiados, con menos lucha, eran artistas de muy inferior personalidad a la del luchador de Nerva. Era una debilidad de Daniel; dada su actitud ante la pintura, especialmente en España, hubiera podido esperarse que adoptase la actitud de su admirado Cézanne cuando decía: “La soledad es de lo que soy digno. Así, al menos, nadie me avasalla” <sup>62</sup>. Pero, en rea-

lidad, si *escribir en España* en tiempos de Larra *era llorar*, llorar ha sido siempre entre nosotros dedicarse a algo con vocación y honestidad, por el camino llano y no por la vía tortuosa de los apoyos oficiales, las intrigas o el enrolamiento en grupos sociales de presión que dan todo fácilmente a los dóciles y sumisos. Acudir a las exposiciones era para el pintor el único modo de llegar, si no a la notoriedad indiscutible, a que no cayera el olvido definitivo sobre el nombre del artista solitario. Porque como decía Daniel en los primeros años de su establecimiento en Madrid: “Aquí no se vende un cuadro”. Así era en aquellos tiempos.

### CULMINACIÓN Y GUERRA CIVIL

Aquel año de 1934 coincidió en varias ocasiones, acaso en el Museo de Arte Moderno, con D. Ignacio Zuloaga, el artista que era ya un prestigio juvenil cuando Daniel era, en Sevilla, un autodidacto aprendiz de pintor, el gigante vasco que se permitió desdeñar aquellos bien intencionados ensayos del muchacho de Nerva, entonces en sus primeros y acaso torpes pasos. Ya hemos dicho que Vázquez Díaz no olvidó nunca aquel desdén. Ahora pintores reconocidos como maestros en el ambiente madrileño, compañeros del Patronato del Museo, el pintor de Huelva le dice un día a Zuloaga: “Don Ignacio, su cabeza de usted me atrae poderosamente para hacerle un retrato. ¿Quisiera usted posarme?” Yo no sé si Zuloaga recordaba el incidente de Sevilla, ni si estimaba ahora en mucho la pintura de Daniel, pero estoy seguro de que no tenía excesivo gusto por ser retratado, no tratándose de amigos muy próximos, y Daniel no lo era. Pero no se negó. Daniel le prometió molestarle poco; Zuloaga hablaba siempre de viajes inmediatos en proyecto, de compromisos sociales... Daniel le pedía una sola sesión. Se la concedió. “Siéntese en ese sillón; así”. Zuloaga, definitivo calvo desde hacía muchos años, tenía algún escrúpulo: “Si tuviera una boina...” “Tome usted la mía”, le dijo Daniel, y le dió su cubrecabezas de terciopelo, de chapelaundi vasco, al que tan aficionado fue desde la juventud. “Así...”.

Daniel se puso a dibujar y a manchar el cuadro febrilmente, a fijar

rasgos y planos con su escueta síntesis constructiva, fijando la aplomada pose y el gesto y dejando apenas indicado lo que no fuera esencial para acabar el cuadro sin modelo. ¿Acaso una hora, acaso algo más? Zuloaga posaba paciente e inquieto... “Bueno, Don Ignacio, ya no le molesto más; lo que queda puedo hacerlo ya después, sin prisa”. Zuloaga se levantó, no sin alguna desconfianza. Miró al cuadro. Se quedó pasmado él, poco amigo de aspavientos: “Es increíble lo que ha conseguido usted en tan poco tiempo; es el mejor retrato que me han hecho nunca; no lo toque más”. Daniel se sintió, al fin, al cabo de más de treinta años, indemnizado del escozor que le produjeron las palabras de Zuloaga en Sevilla <sup>63</sup>.

Para el tenaz Vázquez Díaz la primera medalla conseguida, a despecho de tantos enemigos, y el éxito íntimo del retrato de Zuloaga debieron suponer, en su fuero interno, una satisfacción orgullosa. Pinta con mayor libertad y soltura; concretamente, en el año 1935, el estupendo y construido *Arlequín violinista*, que pasó a la colección Valdés de Bilbao, y *Las damas de Andévalo*, que realizó para un concurso de pintura sobre temas de traje regional (hoy está en la colección Abreu, de Oporto), así como la *Andaluza* de la colección Muñoz Rojas. La agitación del año 36 está ya amenazante, pesando sobre el país; Daniel pinta el magnífico retrato del *Duque de Alba*, hoy en la Real Academia de San Fernando, y el *Torero de negro y grana* (colección particular de Vitoria) <sup>64</sup>.

Daniel estaba en plena culminación, seguro de sí mismo y de su estilo. La felicidad familiar parece haber alcanzado también su climax: Rafael Vázquez Aggerholm, el hijo, se ha casado y de su matrimonio nace en 1935 una hija, Laurita, la única nieta de Daniel, que va a concentrar en ella todas sus ternuras. Hace reformas en su casa para que el joven matrimonio y la niña no estén lejos del abuelo y el pintor pueda gozar a todas horas de la presencia de la nieta. Los discípulos que van a su taller, tanto a su clase de la Escuela como a su estudio privado, son un aliciente para su necesidad de compañía, de conversación, de teorizaciones... Porque la enseñanza de Daniel, poco académica y ortodoxa, se ajustaba perfectamente a la idea que de ella se había hecho un día Cézanne: “Quisiera —decía— tener un taller, discípulos y transmitirles mi pasión, trabajar con ellos, sin enseñarles



Vázquez Díaz

VÁZQUEZ DÍAZ, *Retrato de Eva* (dibujo).

nada... Hablarles del Tintoretto <sup>65</sup> o de Sófocles, como Taine, pero nada de cursos, nada de *enseñanza* de la pintura”.

La guerra civil estalla; Madrid queda en la extraña situación en que permaneció hasta su final; las desatadas pasiones llegan hasta Daniel <sup>66</sup>, quien encerrado en su *bunker*, impávido, sigue pintando mientras la guerra y la sangre encenagan todo el territorio español. En Madrid yo también, alguna vez le visité en su estudio; en aquellos tiempos, pincel en mano, seguía produciendo. Cuadros tan importantes en la obra del maestro como el *Torero gitano*, el *Desnudo de la Roca*, el *Desnudo de la ventana*, *Desnudo dormido*, *Sueño*, *Eva en el caballo blanco*, *El banderillero Perdigón*, *Tarde en mi jardín* o su gran composición *Las cuadrillas de Lagartijo*, *Frascuero* y *Mazzantini* fueron realizados durante la guerra <sup>67</sup>.

Pero, poco después, fue reincorporado a los cursos libres que con otros profesores de la Escuela se dieron, no en sus locales, sino en el patio de Escultura del Museo de Arte Moderno, en la casa de la Biblioteca Nacional, a los que asistieron, sin formalidades de matrícula, muchos jóvenes pintores que el Gobierno republicano utilizó para tareas de propaganda.

La pesadilla de la contienda civil acabó, para ser inmediatamente seguida de la tragedia que supuso la guerra mundial. Malos tiempos. Pero los pinceles de Daniel estaban en forma y había que aprestarse a luchar de nuevo. Terminada nuestra guerra, Daniel sigue su tarea; su impavidez no se desmintió nunca. Termina el cuadro de *Las cuadrillas*, que alguna vez tituló *Toreros del 98*. En 1940 pinta el retrato del doctor González Duarte, el cuadro que titula *El pájaro y el niño celeste*, etc.

Es en 1941 cuando se reanuda la vida artística oficial con la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año. Si antes hemos hecho mención del áspero camino recorrido por Vázquez Díaz para alcanzar —¡menguada meta!— la primera medalla, ahora vendrán los largos años —¡trece!— del calvario en busca de la Medalla de honor, coronación oficial de la carrera de un artista en España. Evidente era que aspiraba a ella con el envío de 1941; presentó cuatro cuadros <sup>68</sup> y cuatro dibujos. No sé por qué Manuel Benedito, triunfador como retratista en la sociedad madrileña, sin interrupción, desde los tiempos de D. Alfonso XIII, abrumado de encargos y posee-



VÁZQUEZ DÍAZ, *Retrato de Manolete* (detalle).

dor de una bella casa-palacio llena de buenos muebles y obras de arte, sintió la comezón de presentarse a la Exposición Nacional de la que llevaba alejado más de un cuarto de siglo. Claro está que aspiraba a la medalla de honor. Vázquez Díaz, el constante Daniel, muy opuesto estéticamente a lo que Benedito representaba, aspiraba también a ella. Y por si era poco, un entrometido crítico lanzó, incomprensiblemente, a la lucha, a un mediocre paisajista catalán, hombre adinerado, pero sin el menor título razonable que le calificara para ello. Daniel erró sus cálculos creyendo iba a disponer de más apoyos de los que tuvo; él y Benedito tuvieron un número muy próximo de votos; si los que votaron al pintor catalán hubieran dado sus votos a Vázquez Díaz, éste hubiera tenido la ansiada consagración inocente a la que Daniel daba valor, a pesar de su inortodoxia académica <sup>69</sup>.

#### DANIEL, EN EL GUADARRAMA

El decenio 1940-1950 fue especialmente fecundo para Vázquez Díaz; a pesar de las penurias de la postguerra y el aislamiento de España durante el conflicto mundial, una minoría de gentes, de profesión liberal en su mayor parte, trató de superar los atrasados gustos no sólo de la burguesía española, sino de los propios artistas nuestros, tan cerrados a la mínimas novedades. La pintura de Vázquez Díaz —como la de Solana— comenzó a ganar en estimación, aunque las cotizaciones aún no fueran muy elevadas y estuviéramos en plena inflación monetaria.

Vázquez Díaz siguió impertérrito el camino de su estética juvenil; no sería fácil hacer una división de la obra de Vázquez Díaz en épocas o estilos. La fidelidad y la tenacidad fueron virtudes constantes de Daniel. Fidelidad a una pintura constructiva, apasionada de la sobria expresión del volumen, de los tonos mates y refinados más que a la pintura de escuela académica, entendiéndolo por ello el virtuosístico y reproductivo realismo y el uso del claroscuro como elemento decisivo de la penumbra evocadora del espacio. Su arte de retratista, tan diverso del que se cultivaba en el Madrid de la primera mitad del siglo, se acendra y depura; continúa con

su gusto por la efigie, no de encargo, de grandes hombres contemporáneos o de amigos: Azorín, 1943; Pío Baroja, varias veces repetido en estos años; Unamuno, el doctor Dos Santos, o en reiteradas figuras de su esposa —; dilatada iconografía de Eva Aggerholm realizada por el artista!—, de su hijo, de su nieta Laurita... Le sigue atrayendo la escultórica plástica imagen del torero, bien de un imaginario o abstracto lidiador o bien de concretos y contemporáneos diestros (Belmonte, 1946; Manolete, 1947). Gustaba del paisaje sobrio, limpio, puro, a veces ante algún apunte del natural, otras veces de memoria; sigue atrayéndole el húmedo paisaje vasco, con sus verdes ácidos o profundos, con grises de nubes y celajes. La novedad, hacia fines del decenio 40, es que ahora Daniel se aficiona a la Sierra del Guadarrama; cerca de Manzanares el Real, junto a las aguas espumosas del río que baja como un torrente de clara linfa, rodeado del wagneriano paisaje pétreo de las Pedrizas y de los tolmos que rodaron de las cumbres en lejanas épocas geológicas, Daniel se hace construir una casa para pasar los veranos cercado de los sólidos volúmenes, no aristados ahora, sino redondeados por la erosión y cubiertos de matices de grises y verdes delicados, severos, que apelan a su sensibilidad de colorista con otra llamada menos rica y sensual que la opulencia vegetal de las orillas del Bidasoa. A los *instantes* de luz en el vasco paisaje fronterizo, junto a Francia, suceden ahora las masas de granito de caprichosas formas, las charcas o pozas de agua de sierra en las que se refleja el azul del cielo, intenso de tono. Y es bello y grandioso poder representar junto a estos ambientes que piden para su representación una reducida, concentrada paleta, la forma humana de una mujer desnuda, como una walkiria que suelta sus cabellos rubios sobre los hombros en plena, heroica naturaleza. Al lirismo dulce, a lo Bonnard, de sus paisajes de juventud, sucede este ascetismo severo del gris granito en contraste con el agua transparente o la blanca piel femenina. Son cuadros escasamente llamativos, pero importantes para mí, acaso los únicos que nos darían derecho a hablar de un matiz nuevo en la pintura de Daniel. En la exposición homenaje de la Sala Quixote en 1962 esta etapa, de la cual, sin duda, han quedado cuadros que muchos no hemos visto en el ya silente taller del artista, estaba representada por estudios y lienzos diversos <sup>70</sup>.

Su pintura se orienta, aparte algún encargo ocasional —raro— o a alguna idea de cuadro enfático que creyó podría interesar a alguna institución concreta <sup>71</sup> —imaginaciones del artista casi siempre fallidas—, o a retratos que hace por interés por un modelo concreto en el que encuentra atractivo pictórico puro <sup>72</sup>, se centra en las grandes composiciones de toreros<sup>73</sup>. Su *Belmonte* es de 1946 y en el mismo año pintó otro para el Museo Taurino de Madrid. No llevó a ejecución definitiva sus *Toreros del 900*, del que hizo una preciosa acuarela-boceto; en cambio, años después, realizó su *Cuadrilla de Juan Centeno*, en 1953, de la que luego hablaremos. Un día, interesado por el rostro cetrino y las espesas cejas de Manuel Martínez Chumillas, el arquitecto madrileño, profesor, como Daniel y el que esto escribe, de la Escuela de Bellas Artes de Madrid, le pidió que le sirviera de modelo, y de allí salió el *Torero Chumilla*, como Daniel bautizó el cuadro. A esta larga serie podríamos añadir el *Banderillero Perdigón*, para el que creo que utilizó otro amigo como modelo (1928), el *Torero en rosa* (1941), el *Torero de rojo y negro*, de la colección d'Ornellas (1943), el *Torero mojado*, de 1947 (Col. Valdés), el *Torero Parrao*, el *Torero del 98* (1952), el *Torero de grana y oro* (1960) y tantos otros. La sugestión para estos cuadros le venía siempre de su colección de trajes de lidiadores que, con sus sedas ajadas y sus oros viejos, eran una incitación para la sensibilidad del gran colorista. Luego, la escultórica actitud del personaje, erguido o sentado, la ponía su imaginación plástica, su pasión por el volumen escueto y definido, arquitectónico, más que escultórico. Quiero decir que estos cuadros salían de la pura apetencia pictórica del artista y no de sugestiones anecdóticas ajenas a lo estético. Del mismo modo, toda la vida siguió cultivando en el dibujo (lápiz, plomo, sepia, pluma) la sólida cabeza-retrato, de fuerte acento plástico también; la serie comenzada en París con las celebridades, francesas o ajenas, de la *ville lumière* (La Réjanne, Sarah Bernhardt, Rodin, Bourdelle, Paul Fort, Gómez Carrillo, Rubén Darío, Amado Nervo, Anatole France, Sauer, Pascal Fortuny) o con sus colegas de primera hora (Regoyos, Picasso) o los sabios, poetas o escritores que él trató

a lo largo de su vida (Juan Ramón, Baroja, Sorolla, Icaza, Pijoan, María Guerrero, Unamuno, Marañón, Azorín, Murlane, Salaverría, Falla, Maeztu, Ramón y Cajal, Menéndez Pidal, Tormo, Ortega, Ayala, Sunyer, García Lorca, Pedro Laín..., etc.), en galería impresionante que alcanzó a las generaciones más jóvenes. Galería especial constituían los dibujos-retrato del pasado o del presente (Frascuelo, Reverte, Mazzantini, Fuentes, Belmonte, Sánchez Mejías, Manolete, etc.). Volvía, de nuevo, insistentemente, a sus monjes zurbaranescos (todavía hay un *Monje* de 1955). E, incansablemente, al retrato de su esposa Eva, realizado, cada vez, por diversas armonías de color que daban novedad a la imagen de la escultora, que le hizo sentir toda la vida en estrecha relación con la plástica, con los volúmenes que él amaba en la pintura: *Eva en blanco* en su *retrato-estatua* de 1944, rojo en su *Eva del chal granate* de 1942, amarillo y verde en la efigie de 1949, gris en el póstumo *Retrato de una vida*, homenaje final a la compañera de su vida. O en los de su hijo, su nieta y hasta, en los últimos años de su existencia, los de las biznietas, alegría de sus años finales.

Su actividad, aunque discontinua, era copiosa y su salud fuerte, solo temporalmente interrumpida por una intervención quirúrgica después de la guerra, que no alteró sus energías ni su humor. Toda una nueva generación de pintores y de escritores jóvenes se le acercaron en esta nueva etapa de la postguerra española y los mejores supieron siempre calibrar sus valores artísticos y humanos, seducidos por su vitalidad desbordante. Por poner algún ejemplo mencionaré los testimonios de un gran poeta, Pepe Hierro, y de un pintor y escritor, Pepe Romero Escasi. Del primero copiaré un retrato literario del maestro, vivaz y exacto, que nos dice cómo no quiso doblegarse a los años hasta que la enfermedad última le venció<sup>74</sup>. Es el Daniel vivo, alerta, el que Hierro nos presenta cuarenta años después del retrato de Rafael Alberti: “Nadie con menos *ingenio* que él en su trato con los demás. Nadie menos *importante*. Maestro —con discípulos directos e indirectos— es el enemigo del tonillo magistral. Es como si pusiera en su vida cotidiana lo más libre y grato a los demás, dejando al arte su mina de severidad española, apenas disimulada por la lírica paleta de ensoñadores grises... Ríe, da palmetazos en la espalda, se interesa por todo, se deja ver

en las inauguraciones, se muestra viviendo feliz y ruidoso como un muchacho, habla de las cosas de todos los días en vez de emitir solemnes sentencias, viaja en el metro o habla de lo que está pintando, de unos cuadros vendidos en el extranjero, de la belleza de una mujer. Don Daniel desciende de su Olimpo cuando se aleja del caballete. Es como un rey que se presentase ante sus súbditos sin manto y sin corona. Y, esto, para muchos, es un grave defecto, porque son incapaces de admirar lo próximo y humano. Necesitan ídolos de cartón piedra. Por eso están viviendo junto a este gran creador, junto a este risueño combatiente frente a la pintura académica de su tiempo y acaso no se dan cuenta de lo que el arte de España le debe por su actitud renovadora, por la importancia de su obra, por su capacidad de maestro que enseña a los discípulos a ser ellos, a ser libres, no a seguir sus pasos servilmente”. Y José Romero Escasi, en un artículo publicado después de la muerte del maestro <sup>75</sup>, nos daba, justamente, la misma imagen del artista: “Su gran vitalidad y su expresiva capacidad para manifestar el entusiasmo daba a su talante siempre jovial el aire de una envidiable juventud, sostenida por una salud que no le abandonó hasta bien pasados los ochenta años”.

Nos queda el relato de las últimas peripecias de su vida; en primer término, las del trabajoso calvario hasta la Medalla de Honor. Fracasado el intento de 1941, Daniel vuelve a presentarse a la Exposición de 1943 con un envío de peso: ocho obras, cuatro óleos (retratos del *Duque de Alba*, de *Azorín*, de *Tormo* y del dominico *P. Sancho*) <sup>76</sup> y cuatro dibujos (*La Réjanne*, *Reverte*, *Belmonte* y *Pescador dormido*) <sup>77</sup>. Ahora se le enfrenta Solana, a quien votan para la medalla muchos jurados que no estimaban en nada su pintura, pero lo hacían para evitar el triunfo de Vázquez Díaz. Ninguno tuvo el número reglamentario de votos y la medalla quedó desierta. Vuelta a la lucha, en 1945, con cuatro cuadros: el retrato del insigne académico y médico portugués doctor Reynaldo dos Santos, el *Torero de grana y oro*, la zurbaranesca y espiritual *Santa Rosa de Lima* y un retrato de *Eva en blanco*, el llamado *retrato-estatua* por Daniel <sup>78</sup>. De nuevo concurría también Gutiérrez Solana. Abierta la exposición Solana muere; entonces, los enemigos de Daniel canalizan los votos al pintor santanderino para con-

cederle póstumamente la Medalla de Honor, por el cuadro de los *Dos ermitaños*, uno de los menos significativos de su obra. Daniel quedaba burlado, pero la maniobra, clara <sup>79</sup>.

No fue la única contrariedad del año: el 22 de octubre murió la anciana madre de Daniel, D.<sup>a</sup> Jacoba Díaz, la que apoyó los primeros ensayos artísticos de su infancia. Pocos días después moría Zuloaga, el pintor por quien, secretamente, mantuvo Daniel a lo largo de su vida un ambivalente sentimiento de atracción y repulsión.

No hubo Exposición Nacional hasta tres años después, 1948. Todo parecía indicar que, esta vez, la ansiada meta de la Medalla de Honor, en la que Daniel había puesto con tesón sus ojos, sin reflexionar que, en realidad, fuera del énfasis oficial y la remuneración, más bien escasa, de un premio del Estado, no añadía gran cosa a su carrera y, menos, a su personalidad, sería alcanzada por él este año. Pero su colega, el bendito Eugenio Hermoso, que arrastró parte de su vida, a pesar de sus éxitos juveniles, un complejo de postergado <sup>80</sup> había también tomado a pecho el conseguir la Medalla de Honor y quiso luchar con su amigo y casi paisano <sup>81</sup> Daniel Vázquez Díaz, que, por otra parte, no dejaba de estimarle. Ya había optado Hermoso a la medalla en 1945, obteniendo tres votos; ahora, acaso con los más flojos lienzos de su vida, se presentaba de nuevo. Estuve, como los años anteriores, en el jurado y pude seguir de cerca los incidentes de la votación. Daniel presentaba aquel año tres cuadros: *Infancia rosa*, exquisito acorde de color en una de sus bellas efigies infantiles; el *Hernán Cortés*, poco afortunado en mi opinión, y el magnífico retrato de *Mr. Walter Starkie*, el distinguido hispanista, entonces Director del Instituto Británico en Madrid, lienzo que luego fue a enriquecer la Sala Vázquez Díaz del Museo de Bilbao; era éste como una versión paralela, pero más equilibrada, del *Don Francisco violoncellista* de años antes. Rico de color, la rubicunda faz del profesor irlandés y su cuerpo rotundo y obeso, daban excelente base al sentido de la forma y el volumen de la pintura de Daniel. El acorde se completaba con el violín que Starkie tenía en su mano; los rojos y barnizados tonos del instrumento musical contrastaban la elegancia de sus curvas con la figura del retratado, vestido de tono oscuro. Sólo esta pintura magistral de Vázquez Díaz hubiera

merecido la Medalla de Honor. Pero los hados dispusieron una extraña salida a la incongruente rivalidad de Daniel y Eugenio Hermoso. Hermoso obtuvo la mayoría <sup>82</sup>.

#### LUCHAS, TRIUNFOS Y FINAL

Daniel no cejó. Pero, entre tanto, un reconocimiento más bien inesperado de su valor le había llegado al artista. El, tan antiacadémico, había cedido a la solicitud amistosa de varios colegas, miembros de la Real Academia de Bellas Artes, que creían que debían incorporar a la corporación la personalidad del gran artista, indemnizándole así de otras injusticias. Había muerto, electo académico, pero sin haber tomado posesión de su plaza, el pintor D. José Ramón Zaragoza, el enconado rival de Daniel en la oposición a la cátedra de pintura al aire libre. Anunciada la vacante, el 17 de octubre de 1949, firmaban reglamentariamente la propuesta los señores D. Julio Moisés, D. Valentín de Zubiaurre y D. Elías Tormo <sup>83</sup>.

En la sesión del 21 de noviembre de 1949 Daniel Vázquez Díaz resultó elegido por mayoría de votos <sup>84</sup> frente a su contrincante. Vázquez Díaz agradeció la elección, pero no se dio prisa en ingresar. Es preceptivo en los reglamentos de la Academia que, de modo no ostensible, pero suficientemente claro, el nuevo elegido designe al académico que deberá contestar a su discurso; tratándose de un pintor es obligatorio ofrecer a la Academia una pintura de su mano. Vázquez Díaz no tenía prisa; acaso quería alcanzar antes de ingresar en la Academia la Medalla de Honor. En todo caso, el Secretario de la Academia, José Francés, periodista y novelista de la que alguien ha llamado la generación de 1908, poco amigo de Vázquez Díaz, pero a quien hubiera gustado exhibir su pomposa retórica en la recepción del gran pintor, vino a exigirle, *vel quasi*, el honor de contestar al discurso de Daniel. Vázquez Díaz me lo confesó al decirme que hubiera querido que fuera yo quien contestara a su disertación de ingreso <sup>85</sup>.

Le interesaba, ante todo, repito, la Medalla de Honor, competición en la que no cejaba. Concurrió a las Exposiciones Nacionales de 1950 <sup>86</sup>

y 1952<sup>87</sup>. Sin duda esperó que la constante hostilidad de Francés, que, o estaba en el jurado o disponía en él de artistas que seguían sus consignas, se ablandaría después de ingresar en el mundo académico y de acceder a hacerlo bajo su padrinazgo. Se equivocó. A pesar de los fieles admiradores que seguían votándole, contra viento y marea, el dique hostil, entre los que estaban los amigos del Secretario de la Academia, le regateó dos veces más el ansiado premio. Como el reglamento de la Academia exige que, para el momento de su recepción, los artistas presenten a la corporación, y para su museo, una obra original, Vázquez Díaz, casi tres años después de su elección, en 1952, había presentado a la Academia un *Autorretrato*<sup>88</sup>.

La documentación de la Academia nos da indicios del disgusto de Vázquez Díaz con los que le habían negado su voto para la medalla en años anteriores; en el invierno 1953-54 ya me había confiado su repugnancia a que José Francés le contestase en su recepción, recordándome que siempre había deseado que fuese el que esto escribe quien le diese la bienvenida, pero que la coacción avasalladora de Francés —y el temor a enemistarse definitivamente con él— le habían hecho aceptar que le dirigiera, el día del ingreso de Vázquez Díaz, el discurso de salutación. Hube de contestarle que para mí hubiera sido siempre un honor recibir este encargo, pero que después de haber Daniel aceptado a Francés, me era violento sustituirle por motivos de delicadeza. Vázquez Díaz, conocedor ya de que en Francés no tendría nunca un valedor<sup>89</sup>, escribió en febrero de 1954 al Director de la Academia expresando su deseo de que fuera el Marqués de Lozoya quien contestase a su discurso de ingreso. Significaba ello la ruptura definitiva con Francés<sup>90</sup>. Las lanzas quedaban en alto.

Y llegó la Exposición Nacional de 1954, en la que Vázquez Díaz esperaba, al fin, ver en sus manos el esperado premio, entre otras cosas porque en aquella ocasión Francés no estaba en el Jurado, ni eran muchos en él los artistas que seguían las consignas del crítico, ya enemistado con Daniel. La Comisión organizadora de las Exposiciones, de acuerdo con el reglamento entonces vigente, podía dedicar alguna sala especial a un artista invitado; el honor se dedicó aquel año al gran pintor catalán, compañero de andanzas en París de Zuloaga de principios de siglo, y amigo también

de Daniel desde aquellos tiempos, Hermen Anglada Camarasa, que en Mallorca residía hacía largo tiempo. Naturalmente que esta invitación, homenaje especial a un artista famoso, le constituía automáticamente en *hors concours*. Pues bien, a pesar de ser tan obvia esta circunstancia, los enemigos de Vázquez Díaz, unidos quizá a personas de buena fe y a algún artista movido por el enfado de Francés, buscaron adhesiones para un escrito que apareció en los periódicos firmado por nombres, conocidos unos y desconocidos otros, escrito dirigido al Presidente del Jurado de la Exposición, el entonces Director General de Bellas Artes, D. Antonio Gallego Burín. Se pedía la Medalla de Honor para Anglada Camarasa, olvidándose de su condición de invitado y, por tanto, fuera de concurso<sup>91</sup>. La reacción de Vázquez Díaz fue viva e inmediata. El 9 de junio Daniel dirigía una carta al Director de la Academia —el propio Sotomayor, primer firmante del escrito— en que se refería a la *intencionada carta abierta publicada estos días por la Prensa*, firmada por algunos académicos *compañeros míos en la corporación*, carta que le había determinado a presentar su renuncia a su plaza de miembro de la Academia, *pudiendo disponer desde este momento de mi sillón académico*<sup>92</sup>. La Mesa de la Academia, en que figuraba una mayoría de firmantes del documento hostil para Vázquez Díaz, aceptó la renuncia, acordando anunciar la vacante al comienzo del curso siguiente.

La Prensa comentó con calor el suceso y Vázquez Díaz no esquivó las declaraciones en que reconocía que los Académicos que habían firmado el escrito le habían ofendido personalmente al tratar de eliminarle, con esta maniobra, de su legítima aspiración a la Medalla de Honor. Como era lógico, dadas las circunstancias que habían mediado y la imparcialidad de los jurados, el escrito no tuvo en sus deliberaciones el menor efecto coactivo: La Medalla de Honor fue votada a favor de Daniel Vázquez Díaz, quien alcanzaba al fin, no sin una larga espera, vencidos los obstáculos por su tenacidad, el Gran Premio al que había aspirado tantos años, por su cuadro *La cuadrilla de Juan Centeno*<sup>93</sup>, que hubo de pasar al Museo de Arte Moderno. Vázquez Díaz había vencido. No esquivó, a su vez, los alfilerazos en sus declaraciones a la Prensa; en las publicadas por el diario *Ya* decía explícitamente: “Creo que mi medalla sólo les ha dolido a los fieras

que aspiraron a llevarla, y no han podido, por carencia de una obra digna, y a sus valedores. La polémica entablada por los envidiosos ha servido para que la medalla me caiga más en *gracia*". "¿Está resentido con alguien?", le preguntaron. "Sólo siento —contestó olímpicamente— *un soberano desdén*".

Estos triunfos obtenidos a pesar de sus enemigos, se veían empañados por amarguras íntimas. La fiel esposa, la distinguida escultora de la que se había enamorado en París, Eva, había caído víctima de un accidente de circulación sanguínea —trombosis, apoplejía, lo que los ingleses llaman *stroke*—, dejándola impedida<sup>94</sup>; su vida fue triste durante el calvario de la dolencia que duró varios años, ensombreciendo el hogar del artista. No fue consuelo el hecho de que al celebrarse en Madrid, en 1951, la llamada I Bienal de Arte Hispanoamericano, organizada por el Instituto de Cultura Hispánica, se le otorgara a Daniel un premio especial denominado "Gran premio a la obra de un pintor", ocasión en que no dejó de manifestarse también la hostilidad a Vázquez Díaz por parte de pintores y críticos de retaguardia y aun de vanguardia, poco simpatizantes con el altivo e insobornable artista. El premio de la Bienal le fue concedido por sus obras *Los monjes blancos*, un refectorio cartujo, profesión de fe literalmente zurbaranesca, y por el *Retrato de una vida*, especie de homenaje silente, callado, a la compañera de su existencia, cuadro pintado, de recuerdos, en aquel año de 1951<sup>95</sup>. Años después aún le fue otorgado el Gran Premio de dibujo de la III Bienal hispanoamericana, celebrada en Barcelona en 1955.

El hogar de Daniel quedó abrumado y triste por la invalidez de Eva. El artista sólo tiene el consuelo de su nieta Laurita, a la que siempre quiso tiernamente y a la que había pintado en lienzos encantadores como *La niña rosa*, de 1944, o el cuadro de 1953, en que aparecía ya como una linda mujer. Pero también Laurita deja el hogar para casarse, en 1957, y el pintor queda doblemente solo y melancólico. La vida de Eva se prolonga en su invalidez lamentable hasta el 14 de enero de 1959 en que abandona definitivamente este mundo, al que casi ya no pertenecía. Soledad sin rescate del artista, encerrado en su caserón gris, obsesionado por las ausencias y el recuerdo de tiempos más felices. Su nuera Margarita era para Daniel en

estos años la solícita compañía femenina que aliviaba su aislamiento, sólo a ratos animado por las visitas de amigos y discípulos y por la ilusión de pintar, siempre renovada en las primaveras, cuando de nuevo penetraba en su estudio, invitándole a coger los pinceles. Pero la vida se renueva, una nueva generación acude a alegrar los últimos años del pintor; el nacimiento de sus biznietas, Graciela (1958) y Beatriz (1960), hace nacer sonrisas en su torno otra vez.

Que la decisión que había tomado respecto a la Academia era irrevocable, parece demostrarlo el hecho de que el *Autorretrato* que había entregado a la corporación, como pieza de recepción, fue retirado por el artista en 1958<sup>96</sup>. Sin duda este mero incidente hizo meditar a los académicos que admiraban a Daniel y consideraban una pérdida su no incorporación a la Academia. Creo que fue en la primavera o en el otoño de 1960 cuando el nuevo Director de la institución, D. Modesto López Otero, conociendo mi amistad con Vázquez Díaz, me rogó fuese expresándole al artista, con discreción, en mis visitas a la casa del pintor, el deseo cordial de la Academia de que ingresase en ella; en realidad, habiendo sido ya una vez elegido miembro numerario podría tener derecho a ser designado, sin más, al producirse una vacante de pintor. Había muerto Sotomayor en marzo de aquel año y López Otero estaba dispuesto a no cubrir su vacante, reservándola para Vázquez Díaz, si éste accedía a pedir su reingreso. La negociación fue larga y delicada; Daniel parecía bien dispuesto, pero no acababa de decidirse. Al fin, con fecha 6 de mayo de 1961, dirigió a López Otero, como Director de la corporación, el escrito en que expresaba su deseo de tramitar su reincorporación a la Academia, y ésta, en sesión del día 23 del mismo mes, le consideró incluido de nuevo en su seno como Académico numerario. Es más, ofrecía ahora Daniel como pieza de recepción un cuadro más importante que el autorretrato retirado en 1958: el doble retrato de *Los hermanos Baroja*, obra a la que él tenía en mucha estima, pintada en 1925. Conociendo ya el deseo de Daniel de que fuera yo quien le contestara en su ingreso, me encargó el Director, *ipso facto*, el discurso de bienvenida, que yo entregué a la Academia, mecanografiado, poco después. Y allí quedó archivado varios años, porque Daniel no se decidía a fijar la fecha de su

ingreso; además, le molestaba el protocolo y el encargarse un frac y todos los requisitos que son habituales en un ingreso académico. Quería, además, escribir un discurso, y acaso exponer en él sus convicciones estéticas, haciéndolas triunfar en el estrado en que se habían sentado tantos pintores hostiles a ellas. Pero con la apatía, que es una defensa de los viejos, decía que no tenía tiempo, que le faltaban ganas... En 1962 cumplió los ochenta años; “mis primeros ochenta años”, decía, siempre optimista. Aquel año se le organizaron, para festejarlos, varios homenajes; la Exposición de la Sala Quixote fue una de las más importantes por haber logrado reunir ciento cincuenta cuadros del artista de fechas tan alejadas entre sí como 1897 y 1857<sup>97</sup>. Incluía además una antología de textos sobre el pintor, una relación de sus principales cuadros, una bibliografía del artista y una cronología de su vida, redactada por el propio Daniel, en primera persona, que he utilizado con fruto para escribir estas páginas.

Todavía pintaba; mencionaré que en esta cronología los últimos cuadros que cita son el retrato de *Pedro Laín*, realizado en 1960, y el cuadro *Despertando*. Todavía había de pintar en los años siguientes; su último cuadro, inacabado, el retrato de sus biznietas, Graciela y Beatriz.

Los años pasaban; diez hacía que faltaba Eva de su casa. Y en los últimos tiempos la salud del maestro decaía; una dolencia de vejiga le atenazaba. Su médico, que era su amigo y que fue su albacea, el doctor Emilio de la Peña, le cuidaba, le hacía compañía. La memoria del pintor flaqueaba, con esas lagunas que la vejez ensancha. De vez en vez, no obstante, su ingenio lanzaba sus destellos de humor, de gracia, y sus frases salían otra vez rotundas e intencionadas. Un día la energía de César Cort lo decidió; iríamos a hacerle una visita —*oficial* esta vez— en nombre de la Academia. La Academia quería tener el honor de que Daniel hiciese su ingreso en la Corporación que llevaba tantos años esperándole. Todo se allanaba. No tendría que vestirse “de cucaracha”, como él decía aludiendo al frac. No tendría ni que leer el discurso; no era necesario, y, en realidad, el Reglamento dispensa de él a los artistas que no quieran escribirlo; la obra presentada hablaría por ellos. Ya estaba allí el retrato de los hermanos

Baroja. Pero él quería glosar su propio cuadro y dedicar a los Baroja su disertación. No sé cómo se escribió el discurso, si lo dictó o si le ayudaron a redactarlo. Cort se ofreció a leerlo en lugar de Daniel, ya sin fuerzas, y yo leería mi contestación, redactada hacía años, ahora retocada un poco. Todo se le facilitaba con tal de tenerle con nosotros como Académico numerario. Daniel, halagado y bondadoso, se rindió. Y fijó para su recepción el día que cumplía los ochenta y seis años. Así fue: el 15 de enero de 1968, Daniel llegó, vestido de negro, pulcro, sencillo, con su lazo fino de artista, estilo chalina, y su faz demacrada por la enfermedad. La Academia estaba llena de público, gentes del mundo, admiradores, discípulos, amigos. Cort leyó, en nombre del artista, sentado, las cuartillas de glosa al cuadro de los hermanos Baroja, y yo pronuncié, después, mi *Elogio del artista*<sup>98</sup>. Pero aun después de acabar todo, antiprotocolariamente, Vázquez Díaz quiso añadir unas frases finales que llevaba escritas en una cuartilla: “Señores Académicos —dijo—: Dos palabras. El arte ha sido siempre norte de mi vida. Hoy vengo a vosotros para compartir las fervorosas tareas renovadoras de esta Real Academia de Bellas Artes, ayudando a los jóvenes, realidad y esperanza del arte español”. Con su voz apagada, en la que las huellas del agotamiento causado por su dolencia se hacían sentir, todavía quería poner Daniel unas palabras de entusiasmo por su arte y de estímulo para los jóvenes que llenaban la sala. Fue su último triunfo, porque los aplausos fueron también calurosos y entusiastas. Pocas veces le vi después. Dicen que aún puso algunas pinceladas en el retrato de sus biznietas. No pudo acabar el cuadro, precioso legado que deja a las niñas que recordarán ante él a un abuelo famoso. El 17 de marzo de 1969 su vida se extinguía en el caserón de María de Molina que él no quiso abandonar.

\* \* \*

Algunas pinceladas más podrían añadirse a este recorrido biográfico que contribuirían a redondear su recuerdo; las anécdotas surgirán de los que fueron sus discípulos o amigos. En nuestra memoria vive con sus rasgos de vivacidad, ingenio que era compatible con una entereza rayana a veces

en la impavidez y aun la obstinación. Era todo un carácter, pero tenía complejidades, a veces desconcertantes.

Daniel era un hombre ascético, de pocas necesidades, poco amigo del despilfarro, lo que no quiere decir que, en ocasiones, no fuera generoso. Y, siempre, imprevisible su reacción. Cierta vez, unos amigos míos de Bilbao que conocían al artista, me pidieron encarecidamente ocasión para visitar su estudio y, si ello se ponía bien, para adquirir algunos cuadros del maestro. Uno de ellos era hombre adinerado, el otro un pintor y amateur. Daniel se prestó gustoso a recibir a mis amigos. Subimos al estudio y empezaron a salir de sus escondrijos apuntes, lienzos, retratos, toreros, dibujos. Mis amigos se entusiasmaron. Tímidamente comenzaron a indicar, ante pequeños paisajes vascos, su deseo de adquirirlos. Me quedé sorprendido —y callado, claro está— ante las cifras, para aquellos tiempos importantes, que Daniel fijaba, sin inmutarse, a lienzos o cartones de pequeño tamaño. Mis amigos accedieron; se quedaban con ellos. La temperatura fue subiendo, los coleccionistas calentándose y Daniel, encantado, pudo ir fijando nuevos precios a obras más importantes que no guardaban relación con los primeros. Pinturas de mayor significación eran apreciadas en menos cotización relativa que las señaladas a las primeras. Daniel vendió aquella tarde diez o quince cuadros. Ya, al salir, uno de mis amigos se fija en uno de los más bellos cuadros de Daniel que colgaba en un salón de la planta baja. “¿Cuánto pedirá por aquél?”, preguntó. Y Daniel, ante el asombro por la incongruencia, le fijó un precio que a mí me pareció casi un regalo. Inmediatamente se unió al lote adquirido. Así era Daniel de desconcertante.

Lo mismo le sucedía en sus iniciativas para conceder o no cuadros a exposiciones privadas. Eva, discreta esposa si la hubo, disentía de su marido, pero callaba. Tenía Eva en mucha estima mi opinión y mis consejos a Daniel y, a veces, se atrevía a decir al artista que debía tener en cuenta mis ideas.

Igual arbitrariedad en jurados u oposiciones. Se dio el caso de votar a alguno de sus más empedernidos contrincantes, anteponiéndole a amigos suyos. No quiero entrar en detalles.

El, tan cuidadoso de sus dineros, vio amargados sus últimos años por pérdidas importantes de sus ahorros; un hombre de negocios fue a proponer a Daniel una inversión que él presentaba como prometedora y muy rentable; Daniel se embolsó y puso en aquel negocio una cantidad respetable. Los primeros tiempos recibió rentas sabrosas, de acuerdo con lo prometido, pero a los pocos años el negocio se hundió y los dineros de Daniel volaron. En cambio, resistió impávido ofertas muy importantes por su casa, cuyo solar, en una de las calles ahora más importantes de Madrid, valía millones. Nunca quiso oír hablar de ello en serio; él quería morir allí, junto a sus cuadros, en el nido que se había creado con su esfuerzo, en su almacén de cuadros que eran toda su vida, allí donde Eva había muerto. Y allí se extinguió a los ochenta y siete años. Así era Daniel.

## N O T A S

<sup>3</sup> Según el profesor Angel de Benito que, según mis noticias, trabaja desde hace años en el acopio de materiales para un circunstanciado libro monográfico sobre Vázquez Díaz, Nerva se llama así desde el 7 de agosto de 1885 —nacido ya el pintor, pues—, por haberse hallado en su término una inscripción en bronce del emperador que antecedió a Trajano, el italicense, en el gobierno del Imperio. Tomo la noticia del texto de De Benito incluido en el ya citado Catálogo de la Exposición Quixote de 1962, pág. 51.

<sup>4</sup> Era el suyo ese tipo de comercio de pueblo pobre donde se vende de todo y todo se encuentra. «Al comercio venían las gentes de la comarca a comprar ropas, sábanas, toallas... Todo eso». Son palabras que pone Logroño en boca de Daniel en el folleto citado anteriormente.

<sup>5</sup> «Murillo no me gustaba nada», decía ya Daniel, como años después confesaba que no le entusiasmaba Velázquez. «Velázquez —afirmaba Daniel en 1962— me deja preocupado hasta mis cuarenta y cinco años, en que me llena de admiración».

<sup>6</sup> Véase el artículo de Winthuysen «Zuloaga en Sevilla», publicado en *Arriba* el 15 de mayo de 1946 y mi libro *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga* (Madrid, 1950. Segunda edición 1972). Aquella pintura amplia, sintética —escribe Winthuysen—... a nosotros, acostumbrados al cuadrado de caballete, nos desconcertó de momento. Aquellas flamencas y aquellos toreros no eran lo que solíamos ver pintados por nuestros maestros y por una nube de pintores mediocres que había en Sevilla».

<sup>7</sup> Desgraciadamente, el magnífico retrato de Zuloaga que estuvo expuesto en el Museo de Arte Moderno, en época anterior a la de mi dirección, fue adquirido por el Museo de Buenos Aires, donde se exhibe actualmente.

<sup>8</sup> «Incomprensión primera y devoción creciente» tituló Vázquez Díaz las cuartillas con que contribuyó a la *Varia Velazqueña* publicada con motivo del centenario del sevillano en 1960 (véase tomo I, pág. 3). No obstante, todavía en 1969, en sus conversaciones con Miguel Logroño —folleto citado, pág. 12—, volvía a repetir: «El Greco me ha iluminado y nutrido espiritualmente. Igual que Goya por su colorismo. Al contrario, Velázquez no me ha entusiasmado. Sé que es un gran pintor, inmenso, pero, con todos los respetos, su obra no me ha dicho nada». El Greco y Goya alimentaban sus osadías de colorista. De Velázquez hablaba sobre todo de los grises y de las obras más ricas en color.

<sup>9</sup> Acaso no pensaba Daniel que la personalidad abierta y curiosa aprende siempre de todo, de los museos, de las exposiciones, de los amigos pintores...

<sup>10</sup> Así me lo dijo personalmente; lo repetí en un breve estudio, «Daniel Vázquez Díaz», vol. XV de la serie «Figuras cumbres del arte contemporáneo español» (Archivo de Arte, S. L., Barcelona, 1947). El estudio se recogió, con otros varios dedicados al maestro, bajo el título general de *En torno a Vázquez Díaz* (I. Las pinturas de la Rábida, 1940; II. Aventura y equilibrio en Vázquez Díaz, 1944; III. Los instantes líricos de Vázquez Díaz, prólogo a su exposición de La Revista

de Occidente, 1947, y IV. Esquema crítico que reproduce el texto de las «Figuras Cumbres» en el volumen *Arte de hoy* (Observatorio crítico), Torrelavega, 1955). Quiero aquí rectificar una errata deslizada en este libro en el que se imprimió que Vázquez Díaz pisó Madrid en 1905, en lugar de 1903.

<sup>11</sup> Sobre la contribución de Vázquez Díaz a las Exposiciones Nacionales véase el folleto que con texto mío se publicó en homenaje al maestro con motivo de la Nacional de 1962. Su título es *Vázquez Díaz y su arte*. Se incluye allí, además de mi estudio y de veintiocho reproducciones de obras suyas, la relación completa de los cuadros enviados por Daniel de las Exposiciones Nacionales de Madrid desde 1904 a 1962. En la Exposición de 1904 tuvieron primera medalla Ramón Casas, Chicharro, Martínez Cubells y Benedito, y entre las segundas estuvieron los nombres de Aureliano de Beruete, Meifren y Sotomayor. En las terceras hallamos los nombres de Romero de Torres, Echagüe, Mongrell y Anselmo Miguel Nieto... Además de a la Nacional concurre a alguna exposición privada colectiva del Salón Amaré. Antes había enviado cuadros a exposiciones provinciales en Sevilla, Huelva y Almería. Recordaba Daniel en 1962 que el primer artículo que se había publicado sobre él, con reproducción de alguna de sus obras, apareció en la revista *El Sport*, título muy de la época.

<sup>12</sup> Ni a mí, ni a Gil Fillol nos habló nunca de este concurso. Su memoria se avivó, sin duda, con los caprichos que en la desmemoriada vejez presenta, cuando hivanó de nuevo los recuerdos de su vida para Miguel Logroño, en el citado cuaderno de 1969.

<sup>13</sup> Supongo que el retrato de Gloria Laguna será el que se expuso como «Retrato de la Sra. Condesa de Requena». Los cuadros de Vázquez Díaz figuraron en el Catálogo con los números 1251 a 1259. Para más detalles véase mi citado trabajo de 1962.

<sup>14</sup> Puede esto significar que el viaje a San Sebastián no se hizo en 1905, sino un año después y que, por tanto, estuvo en Madrid más de los siete meses que afirmaba como fecha de su estancia en la corte. Ni los datos de Gil Fillol, ni los de Logroño, aclaran este extremo, ya que Fillol afirma que su viaje a París fue en 1905. La cronología del propio pintor en el Catálogo Quixote de 1962 afirma fue en 1906, lo que es más acorde con los datos antes expuestos.

<sup>15</sup> Hay algo que aclarar en la biografía de Juan Gris que, por relacionarse con España, no ha sido olfateado por los biógrafos extranjeros del pintor. De joven oí siempre decir que se le consideraba natural de Valladolid, otros han dicho que era madrileño; Kahnweiler (*Juan Gris*, París, 1946) y James T. Soby (*Juan Gris*, Nueva York, 1958) le dan como nacido en Madrid el 23 de marzo de 1887. No obstante, que nació en un pequeño pueblo de la provincia de Zamora, Fresno de la Ribera, lo afirma el propio artista al enviar dos cuadros a la Exposición Nacional de 1906 (números 453 y 464). Mi amigo el arquitecto José María Muguruza me dice haber buscado allí la partida de nacimiento; no existía o había desaparecido. Existe la idea de que su familia era protestante, no judía, como, acaso confundiendo las especies, dijo Mauclair; quizá fue convertida por alguno de los raros focos de

<sup>3</sup> Según el profesor Angel de Benito que, según mis noticias, trabaja desde hace años en el acopio de materiales para un circunstanciado libro monográfico sobre Vázquez Díaz, Nerva se llama así desde el 7 de agosto de 1885 —nacido ya el pintor, pues—, por haberse hallado en su término una inscripción en bronce del emperador que antecedió a Trajano, el italicense, en el gobierno del Imperio. Tomo la noticia del texto de De Benito incluido en el ya citado Catálogo de la Exposición Quixote de 1962, pág. 51.

<sup>4</sup> Era el suyo ese tipo de comercio de pueblo pobre donde se vende de todo y todo se encuentra. «Al comercio venían las gentes de la comarca a comprar ropas, sábanas, toallas... Todo eso». Son palabras que pone Logroño en boca de Daniel en el folleto citado anteriormente.

<sup>5</sup> «Murillo no me gustaba nada», decía ya Daniel, como años después confesaba que no le entusiasmaba Velázquez. «Velázquez —afirmaba Daniel en 1962— me deja preocupado hasta mis cuarenta y cinco años, en que me llena de admiración».

<sup>6</sup> Véase el artículo de Winthuysen «Zuloaga en Sevilla», publicado en *Arriba* el 15 de mayo de 1946 y mi libro *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga* (Madrid, 1950. Segunda edición 1972). Aquella pintura amplia, sintética —escribe Winthuysen—... a nosotros, acostumbrados al cuadrado de caballete, nos desconcertó de momento. Aquellas flamencas y aquellos toreros no eran lo que solíamos ver pintados por nuestros maestros y por una nube de pintores mediocres que había en Sevilla».

<sup>7</sup> Desgraciadamente, el magnífico retrato de Zuloaga que estuvo expuesto en el Museo de Arte Moderno, en época anterior a la de mi dirección, fue adquirido por el Museo de Buenos Aires, donde se exhibe actualmente.

<sup>8</sup> «Incomprensión primera y devoción creciente» tituló Vázquez Díaz las cuartillas con que contribuyó a la *Varia Velazqueña* publicada con motivo del centenario del sevillano en 1960 (véase tomo I, pág. 3). No obstante, todavía en 1969, en sus conversaciones con Miguel Logroño —folleto citado, pág. 12—, volvía a repetir: «El Greco me ha iluminado y nutrido espiritualmente. Igual que Goya por su colorismo. Al contrario, Velázquez no me ha entusiasmado. Sé que es un gran pintor, inmenso, pero, con todos los respetos, su obra no me ha dicho nada». El Greco y Goya alimentaban sus osadías de colorista. De Velázquez hablaba sobre todo de los grises y de las obras más ricas en color.

<sup>9</sup> Acaso no pensaba Daniel que la personalidad abierta y curiosa aprende siempre de todo, de los museos, de las exposiciones, de los amigos pintores...

<sup>10</sup> Así me lo dijo personalmente; lo repetí en un breve estudio, «Daniel Vázquez Díaz», vol. XV de la serie «Figuras cumbres del arte contemporáneo español» (Archivo de Arte, S. L., Barcelona, 1947). El estudio se recogió, con otros varios dedicados al maestro, bajo el título general de *En torno a Vázquez Díaz* (I. Las pinturas de la Rábida, 1940; II. Aventura y equilibrio en Vázquez Díaz, 1944; III. Los instantes líricos de Vázquez Díaz, prólogo a su exposición de La Revista

de Occidente, 1947, y IV. Esquema crítico que reproduce el texto de las «Figuras Cumbres» en el volumen *Arte de hoy* (Observatorio crítico), Torrelavega, 1955). Quiero aquí rectificar una errata deslizada en este libro en el que se imprimió que Vázquez Díaz pisó Madrid en 1905, en lugar de 1903.

<sup>11</sup> Sobre la contribución de Vázquez Díaz a las Exposiciones Nacionales véase el folleto que con texto mío se publicó en homenaje al maestro con motivo de la Nacional de 1962. Su título es *Vázquez Díaz y su arte*. Se incluye allí, además de mi estudio y de veintiocho reproducciones de obras suyas, la relación completa de los cuadros enviados por Daniel de las Exposiciones Nacionales de Madrid desde 1904 a 1962. En la Exposición de 1904 tuvieron primera medalla Ramón Casas, Chicharro, Martínez Cubells y Benedito, y entre las segundas estuvieron los nombres de Aureliano de Beruete, Meifren y Sotomayor. En las terceras hallamos los nombres de Romero de Torres, Echagüe, Mongrell y Anselmo Miguel Nieto... Además de a la Nacional concurre a alguna exposición privada colectiva del Salón Amaré. Antes había enviado cuadros a exposiciones provinciales en Sevilla, Huelva y Almería. Recordaba Daniel en 1962 que el primer artículo que se había publicado sobre él, con reproducción de alguna de sus obras, apareció en la revista *El Sport*, título muy de la época.

<sup>12</sup> Ni a mí, ni a Gil Fillol nos habló nunca de este concurso. Su memoria se avivó, sin duda, con los caprichos que en la desmemoriada vejez presenta, cuando hivanó de nuevo los recuerdos de su vida para Miguel Logroño, en el citado cuaderno de 1969.

<sup>13</sup> Supongo que el retrato de Gloria Laguna será el que se expuso como «Retrato de la Sra. Condesa de Requena». Los cuadros de Vázquez Díaz figuraron en el Catálogo con los números 1251 a 1259. Para más detalles véase mi citado trabajo de 1962.

<sup>14</sup> Puede esto significar que el viaje a San Sebastián no se hizo en 1905, sino un año después y que, por tanto, estuvo en Madrid más de los siete meses que afirmaba como fecha de su estancia en la corte. Ni los datos de Gil Fillol, ni los de Logroño, aclaran este extremo, ya que Fillol afirma que su viaje a París fue en 1905. La cronología del propio pintor en el Catálogo Quixote de 1962 afirma fue en 1906, lo que es más acorde con los datos antes expuestos.

<sup>15</sup> Hay algo que aclarar en la biografía de Juan Gris que, por relacionarse con España, no ha sido olfateado por los biógrafos extranjeros del pintor. De joven oí siempre decir que se le consideraba natural de Valladolid, otros han dicho que era madrileño; Kahnweiler (*Juan Gris*, París, 1946) y James T. Soby (*Juan Gris*, Nueva York, 1958) le dan como nacido en Madrid el 23 de marzo de 1887. No obstante, que nació en un pequeño pueblo de la provincia de Zamora, Fresno de la Ribera, lo afirma el propio artista al enviar dos cuadros a la Exposición Nacional de 1906 (números 453 y 464). Mi amigo el arquitecto José María Muguruza me dice haber buscado allí la partida de nacimiento; no existía o había desaparecido. Existe la idea de que su familia era protestante, no judía, como, acaso confundiendo las especies, dijo Mauclair; quizá fue convertida por alguno de los raros focos de

proselitismo protestante existentes en pequeños pueblos españoles. Lo que sí es probable es que Juan Gris se hiciese inventar una falsa filiación, deseando evitarse complicaciones en relación con el servicio militar que, al parecer, quiso evitar marchando a Francia, aparte del atractivo que como pintor sintiera por París. Fuera de Vázquez Díaz, que parecía no saber nada de estos detalles, conocí en Madrid a dos artistas que trataron a José Victoriano González: Roberto Fernández Balbuena, el arquitecto y pintor, emigrado a Méjico en 1939 y muerto allí hace bastantes años, y al excelente dibujante Echea, con quien quedé en hablar un día despacio de sus recuerdos de Juan Gris en Madrid, entrevista impedida por la muerte de Echea, poco después. En el catálogo de 1906 se da como domicilio de Victoriano González la calle de Velarde, 22.

<sup>16</sup> Véase mi *Conmemoración de Sorolla*, Madrid, 1963.

<sup>17</sup> «Me presentaron a Picasso nada más llegar. Un amigo común me llevó a su estudio...» «Cézanne es el pintor máspreciado y querido por mí... Me considero un discípulo de Cézanne, aun sin haberle conocido personalmente». Son palabras textualmente tomadas por Miguel Logroño, en su citada biografía. En términos semejantes se manifestó ante mí en nuestras conversaciones, en las que siempre mencionó también a Bonnard como a uno de sus coloristas preferidos. Nuevas ocasiones de que su influencia penetrase en el artista de Nerva fueron las exposiciones individuales de Bonnard que pudo ver en París en 1910, 1913 y 1917.

<sup>18</sup> *Vázquez Díaz y su arte*, Madrid, Exposición Nacional de Bellas Artes de 1962.

<sup>19</sup> Me refiero a los números 43 y 46 del Catálogo, especialmente al *Paysage à Cagnes* que el catálogo reproducía y que se citaba en propiedad particular de París. La exposición se realizó en los meses de mayo-junio de 1950. *El paisaje de Cagnes* se reproduce (lámina XXXIII), también, en la monografía de Amadeo Franchi sobre Modigliani, Florencia, 1947. Véanse también en este libro las láms. III (*Mendigo de Livorno*) y el estudio *El violoncelista*, de 1909 y 1908, respectivamente, que nos recuerdan también cuadros, gamas y siluetas de Vázquez Díaz.

<sup>20</sup> El Salón des Independants nació en 1884; sin jurado, ni recompensas, los principales pintores franceses, del divisionismo en adelante, se dieron allí a conocer: Seurat y sus secuaces, los intimistas o nabis, los fauves, los cubistas, Modigliani, De Chirico y muchos otros famosos allí expusieron. Véase J. E. Blanche, *Les arts plastiques*, en la serie *La Traisième republique*, París, 1931, págs. 264 y ss.

<sup>21</sup> Según noticias que me llegan cuando escribo estas páginas, la investigación de De Benito acaba de ser presentada como tesis doctoral en la Universidad Central. Esperemos pueda ver pronto la luz para satisfacción de los amigos, admiradores y estudiosos del maestro. En efecto el libro (*Vázquez Díaz. Vida y pintura*) se publicó posteriormente, en 1971.

<sup>22</sup> Se reprodujeron, entre otros lugares, en la monografía de Gil Fillol (láminas IV y V) y en el Catálogo-Quixote de 1962 (págs. 14 y 16). El retrato de Juan

Gris lo comenté en uno de los artículos recogidos en mi libro *Arte de hoy*, pág. 71. Fue rechazado por el Jurado de una Exposición Nacional de Madrid, según el propio Daniel.

<sup>23</sup> Reproducido por Gil Fillol, lám. III. Se cita allí en el Museo de Niza.

<sup>24</sup> Idem, lám. VI.

<sup>25</sup> Idem, lám. VII.

<sup>26</sup> El enamoramiento se refleja en el envío que hace Daniel a la Exposición Nacional de Madrid de 1910. De los cinco dibujos expuestos —uno de ellos *Cabeza de parisién* y otro titulado *Recuerdos*—, tres son retratos de Eva (número 66 del catálogo).

<sup>27</sup> Le compró también dos cuadros y le encargó dibujos para el «Je sait tout» que ya había publicado en 1908 su «Torero del 98» ilustrando un artículo de Jules Claretie. Creo que hay un error de fecha en el libro de Fillol al referir esta exposición a 1907, en vez de 1910. El prólogo de Barbusse se reprodujo, en francés, en el *Homenaje a Vázquez Díaz*, ya citado, de 1953.

<sup>28</sup> Eva, a la que tanto estimábamos los amigos de Daniel y que tanta dulzura y delicadeza intentó poner en la vida del sobrio ibérico, pertenecía a una familia conocida de Copenhague. Un hermano suyo perteneció al Cuerpo diplomático de su país. Los recién casados se instalaron en la llamada Ville des Arts de París.

<sup>29</sup> *Los instantes líricos de Daniel Vázquez Díaz*, prólogo a la Exposición de 1947 en la Sala de la Revista de Occidente. Años después escribí un trabajo, «Lirismo y color en la pintura de Vázquez Díaz. Ensayo de un paralelo entre Daniel y Juan Ramón», en el que, a base principalmente de estos paisajes, estudiaba las afinidades de sensibilidad entre los dos grandes onubenses. El ensayo se publicó en 1950 y se reprodujo luego en mi libro *De Trajano a Picasso*, Barcelona, 1962. Por cierto que mi escrito llegó a conocimiento de Juan Ramón Jiménez, ya enfermo entonces de algún cuidado, e hizo que su esposa, Zenobia, me escribiera una larga y afectuosa carta de estimación por el caluroso recuerdo de la poesía juvenil —tan llena de sensibilidad pictórica— del gran poeta de Moguer.

<sup>30</sup> Ya Azorín tenía escrito un prefacio para la futura edición en una de las etapas o proyectos de esta idea de publicación. El prefacio se incluye entre los textos del *Homenaje a Vázquez Díaz* de 1953. Años después, puesta ya en marcha la reproducción de los dibujos, por mis repetidas y afectuosas instancias, se decidió que el libro llevara un prefacio de Pedro Laín —que llegó a escribirse— y un estudio mío que quedó en borrador por la enfermedad de Daniel.

<sup>31</sup> Hizo otra exposición en París (Galería del Boulevard de la Madeleine) con nuevo prefacio de Barbusse.

<sup>32</sup> Fillol afirma que expuso en 1911, en el Salón des artistes français, una *Romeña del Cristo de la Vega* (?). Mucho me extraña que Daniel, dados los ambientes

artísticos de París en que se movía, expusiese en el *Salon* por antonomasia, es decir, en el Salón académico. En todo caso, el cuadro tenía sabor también zuloaguesco, a juzgar por el título. Pero escribí estas páginas contra el reloj y no tuve tiempo de intentar puntualizar la certitud de estos datos.

<sup>33</sup> La Société Nationale du Champ de Mars nació de una secesión ocurrida en la Exposición Universal de 1889. Una discusión sobre la homologación de las recompensas o premios allí otorgados con los que normalmente concedía el *Salon des artistes français*, tradicional lugar de exposición de obras de arte, llevó a crear este nuevo salón que se tituló Société Nationale y que prescindiría de los premios, izando una bandera de libertad artística que, por histórica paradoja, fue elevada por Meissonier. Había un presidente, un vicepresidente (Puvís de Chavannes), una Delegación y *sociétaires*, título codiciado ya que suponía un ascenso sobre los simples asociés. De entre ellos, por elección, se elegían cada año nuevos *sociétaires*, lo que venía a ser una consagración que valía por una recompensa. Creo que Vázquez Díaz fue elegido *sociétaire*, precisamente en este Salón de 1913. Véase J. E. Blanche, *Op. cit.*, págs. 156 y ss. Antes de Vázquez Díaz sólo fueron *sociétaires* en la Nationale y entre los españoles, Rusiñol, Anglada y Zuloaga. Puede comprenderse la satisfacción de Daniel al ponerse en París a la par de quien le había desdeñado en Sevilla unos años antes.

<sup>34</sup> En la Société Nationale expuso aquel año su extraordinaria cabeza de Rodín y algún retrato más. Pintó, asimismo, el primer retrato de Eva con la falda a rayas que repitió posteriormente.

<sup>35</sup> Números 642 a 645; además de *Dolor*, presentó *Mediterráneo*, *Mujer vasca* y *Hombre vasco*.

<sup>36</sup> Poseo una fotografía de Daniel Vázquez Díaz acompañado de otros visitantes y de oficiales franceses, en que aparece con traje civil, pero con polainas, frente a la fachada de la catedral de Reims, protegida por sacos terreros.

<sup>37</sup> Varios de estos grabados fueron presentados por Daniel en las Exposiciones Nacionales de Madrid de 1917 (*Arras-Reims-Verdún*). En 1917 expuso también las pinturas *El hombre de la capa gris*, *Mirian de Versalles* y los dibujos retratos de *Rodín* y *Rubén Darío*. En 1920 expuso *Los ídolos*, *Retrato en blanco*, *un Dibujo*; *La Madre* y otro tríptico de grabados (*Esfuerzo*, *El héroe* y *Dolor de madre*).

<sup>38</sup> Apuntaré que aunque pinta poco, al menos pocos cuadros grandes en esta época de guerra, realizó en 1916 el lienzo *Las madres*, y en 1917 el *Torero sentado*, que compró el Museo del Luxemburgo. Vendió asimismo varios cuadros para compradores americanos. En 1915 había pintado, entre otros cuadros, *Luna en el huerto*, *Pueblo de Bidasoa*, *Tarde de Otoño en el Bidasoa*, *Paisaje vasco* y otros varios *instantes*, fruto de su estancia en Fuenterrabía. De 1916 es el retrato de su hijo *Rafael*, de cinco años, realizado en París con pinceladas anchas y yuxtapuestas que recuerdan a los nabis o a Nonell.

<sup>39</sup> Es impagable el retrato que de Antoine-Emile Bourdelle hace la pluma ágil e incisiva de Jacques-Emile Blanche en el capítulo sobre escultura, en el libro antes mencionado. ¿No nos acordamos de ciertos aspectos de Daniel Vázquez Díaz, los que le tratamos a través de muchos años cuando leemos descripciones como ésta?: «Al lado del Bourdelle teatral, del *pensador*, conocimos también el verdadero, el buen artista meridional de fina sonrisa bajo su bigote blanco y pícaros ojos (Véase *Ob. cit.*, pág. 376).

<sup>40</sup> El año anterior había hecho un dibujo de la cabeza de *Juan Belmonte*, el famoso torero, amigo de los intelectuales. En 1918 pinta el retrato *Rafaelillo de la silla verde, Conventos del Bidasoa, Pueblo lejano* (Fuenterrabía) y *Calma en el Bidasoa*, entre otros.

<sup>41</sup> Yo mismo he apuntado una fecha posterior para el regreso de Daniel en alguna otra ocasión. Todavía Miguel Logroño indicaba la de 1919, pero la afirmación de Daniel de haber vuelto a Madrid en el otoño de 1918 es tajante en su cronología del Catálogo Quixote en 1962, cuando su memoria aún era feliz. A esa fecha nos atenderemos.

<sup>42</sup> En parte, Editorial Prensa Española lo ha hecho recogiendo una parte de estos artículos en un volumen. En 1918 y en su temporada veraniega realiza entre otros cuadros *La higuera y su sombra, Otoño en Fuenterrabía, Nubes en el Bidasoa, Ventana en el Bidasoa, Montes del Bidasoa*, pequeños paisajes del grupo *Instantes, Quietud, Remanso, Irún bajo la niebla, Campos de Vasconia, Ensenada del Bidasoa, Bosque mojado, La casa de Pierre Loti*, etc. Además un *Desnudo dorado* y un *Torero*.

<sup>43</sup> En 1920 pinta *La fábrica dormida*, el *Desnudo de la cortina amarilla* y realiza el primer retrato de *Unamuno*, uno de sus retratos-monumentos más acertados.

<sup>44</sup> Véase el libro de Pantorba, *Historia de las Exposiciones Nacionales*, pp. 235 y 236.

<sup>45</sup> Los textos se reimprimieron en el *Homenaje a Vázquez Díaz* de 1953.

<sup>46</sup> Tampoco lo era Zurbarán que también, a veces, consiguió delicadezas inéditas en la pintura española.

<sup>47</sup> Se publicó en Méjico hace algunos años. Alberti hizo pronto amistad con Daniel; vivía el poeta entonces muy próximo al pintor, en la calle de Lagasca, 101.

<sup>48</sup> Tenía razón Alberti. También García Lorca, amigo de Daniel —¿cómo no?— llegaba a decir que Vázquez Díaz era el único capaz de decir más enormes mentiras que él mismo.

<sup>49</sup> Otro texto inédito de Alberti sobre Daniel se reprodujo en el *Homenaje a Vázquez Díaz* de 1953. Está escrito en 1923.

<sup>50</sup> Números 572 y 573 del Catálogo. El jurado no era muy favorable para la pintura de Daniel y sorprendentemente otorgó las primeras medallas a dos pintores tan opuestos como Llorens y José Solana. Para Vázquez Díaz, nada.

<sup>51</sup> Fillol afirma que fue el 24; el pintor dijo que lo realizó en el 25, pero acaso se trascordó la memoria de Daniel al hacer la cronología de 1962; lo mismo parece que le ocurrió con sus oposiciones a la Escuela que él señala en 1925, cuando los testimonios de testigos y actores de aquella *gesta* afirman fue el 23. Puede, además, comprobarse por la mención de haber quedado desierta la cátedra, incluida por José Francés en la Memoranda del mes de octubre en *El año artístico 1923-24*. Logroño recuerda que en la Exposición Internacional de París de 1925 fue donde obtuvo su primera *medalla de oro*.

<sup>52</sup> *Los monjes*, reproducidos por Fillol (lám. XIX), quien los menciona en el Museo de Sidney.

<sup>53</sup> Martínez Vázquez, Cubells, Santa María, Alcalá Galiano y Zaragoza constituían el jurado. Zaragoza había sido, con Martínez Vázquez, rival suyo —enconado el primero— en las oposiciones a la cátedra de *Pintura al Aire Libre* que había quedado desierta. Galiano y Martínez Vázquez habían pasado a primera medalla en Exposiciones anteriores, derrotando a Vázquez Díaz. Los otros dos tenían estrecha amistad con un periodista y crítico que no se inclinó nunca a Daniel.

<sup>54</sup> Es obra excelente y muy reproducida que Daniel guardó en su casa, ante su vista, durante toda su vida. Vestía la madre de luto, con velos de viuda y digno y amplio gesto sereno. El padre de Daniel había fallecido el año 1928; un año después ejecutó el retrato de Doña Jacoba Díaz. En 1929 realizó también Vázquez Díaz el retrato de *María Guerrero en su camerino*, hoy en el Museo del Teatro de Madrid, y el retrato del dominico *P. Sancho*, otro más de la serie de monjes que encontramos en Daniel, como en Zurbarán. En la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 obtuvo medalla de oro por su envío.

<sup>55</sup> Por cierto que el informe de la Real Academia de Bellas Artes, dominada entonces por críticos y pintores poco simpatizantes con Vázquez Díaz, fue adverso. Conviene tenerlo en cuenta para explicarse los constantes recelos de Daniel frente a algunos miembros de la Academia, más que contra la institución misma.

<sup>56</sup> Era curiosa esta superstición que aún por los años veintitantos reinaba en España. Porque era superstición y no otra cosa. Mi entrañable amigo Ramón Stolz, amigo y admirador de Vázquez Díaz, uno de los más fecundos pintores al fresco que ha habido en España, demostró con clara prosa y contundente y sabia doctrina, lo que la pintura al fresco es y su admirable simplicidad, que no exime, claro está, de aprendizaje y entrenamiento al artista que la ejecute, en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando de Madrid con el tema *Sobre el oficio de pintor y la pintura al fresco*, al que tuve la satisfacción de contestar (Madrid, 1958). A Daniel le sobraban vocación y dotes, pero acaso le faltaba entrenamiento en el fresco cuando acometió las pinturas de la Rábida y acaso a ello se refería cuando decía que la obra de la Rábida «le cogió demasiado joven». De la superstición sobre la pintura al fresco dan idea las palabras de Víctor de la Serna, el periodista-escritor que hizo el libro sobre *Los frescos de Vázquez Díaz en Santa María de la Rábida*, Madrid, Espasa-Calpe. Me refiero a este párrafo más literario que preciso: «Hay

en el oficio de pintor al fresco una alquimia no aprendida: porque se tienen que manejar cosas tan sutiles e indomables como un rayo de sol, agua y tierra». No, como Stolz demostró en su texto, que me atrevería a llamar clásico, el fresco no necesita sino experiencia del material, adecuada preparación previa y ejecución expedita y bien planeada.

<sup>57</sup> Vide págs. 65 y ss.

<sup>58</sup> Cambia el régimen; la única y gratuita muestra de benevolencia hacia Vázquez Díaz es el nombramiento de Patrono del Museo de Arte Moderno; Juan de la Encina había sido nombrado director y proyectaba reformas importantes del Museo. Probablemente fue él quien sugirió el nombre del artista, que aún no tenía la primera medalla. No se observó mucho el cambio de régimen en la vida de las Bellas Artes; Eduardo Chicharro fue Director General, después de Ricardo de Orueta, y en los jurados de la Exposición Nacional de 1932, la primera del nuevo régimen, los nombres de los jurados, excepto los de Manuel Abril y Angel Vegue, suponen poca novedad. Tampoco obtuvo allí Vázquez Díaz la primera medalla, y eso que presentó uno de sus más notables cuadros: el retrato de los hermanos Solana.

<sup>59</sup> En 1933 se había presentado para el concurso de un techo al fresco en el Ministerio de Educación Nacional; no obtuvo el premio. En ese mismo año su cuadro *Los ídolos*, al que tuvo siempre en gran estima, fue exhibido en Londres y en Ginebra en 1934. En este último año pintó los retratos de Juan Ramón Jiménez, de Salvador de Madariaga y de Javier de Winthuysen... Del de Zuloaga hablaremos después. También pintó, en 1933, el retrato de mi maestro Tormo, hoy donado por los herederos del artista a la Academia de Bellas Artes.

<sup>60</sup> MANUEL ABRIL, *De la naturaleza al espíritu*. Madrid, 1935, p. 152.

<sup>61</sup> Véase la monografía de Gil Fillol sobre Vázquez Díaz, págs. 6-8. También figuraban en este jurado de pintura, cuyos nombres no dan completos Fillol ni tampoco Pantorba, varios pintores que habían obtenido la recompensa ansiada mucho antes que Daniel y en competencia con él.

<sup>62</sup> O aquella otra: «Los Institutos, las pensiones, los honores no pueden servir más que para los cretinos, los farsantes y los pícaros».

<sup>63</sup> Otro incidente había ocurrido entre los dos pintores, indirecto, probablemente no cara a cara, con motivo de la colocación de un cuadro de Daniel en una Sala de la Société Nationale de París en que Zuloaga exponía también sus obras. Creo recordar que se trataba de *Los ídolos* de Daniel y de un *Desnudo* del pintor vasco situado éste *sur la cimaise*; el gran cuadro de Vázquez Díaz se hallaba colocado encima, a una altura excesiva. Daniel se dio una vuelta por la Sala cuando estaba preparándose la exhibición, días antes de inaugurarse. Cortésmente advirtió a los organizadores que la colocación de su cuadro le parecía impropia y que prefería retirarlo. Lo supo Zuloaga y tronó. Al fin creo que se encontró por los jurados de colocación una fórmula que fue aceptada por los dos. No tengo tiempo, ahora, de puntualizaciones que dieran mayor precisión a este incidente, que Daniel me relató

durante un viaje, pero pienso podía tratarse de la Nationale de París de 1913, o acaso del 14, ya que Daniel decía que *Los ídolos* los había pintado en la plaza de toros de Fuenterrabía en 1913, lo que quiere decir que ejecutó el cuadro en verano. A menos que hubiera confusión en la memoria y el suceso estuviera en relación con *La muerte del torero*.

<sup>64</sup> En el jardín de la casa de Liria esbozó también un doble retrato del Duque y su hija Cayetana. Es sabido que la guerra civil estalló cuando acababa de inaugurarse una Exposición Nacional de Bellas Artes, que fue cerrada por la situación bélica antes de ser juzgada. En ella presentaba Daniel solamente el retrato de Don Francisco Alcántara, muy reproducido; años antes había pintado el de su hijo Jacinto, muerto trágicamente hace algunos años.

<sup>65</sup> No se olvide que hablando de pintores, Cézanne decía: «Los más grandes... son los venecianos y los españoles».

<sup>66</sup> A fines del año 1936, si no me engaño, Daniel, que tenía algún enemigo declarado u oculto entre los burócratas del Ministerio de Instrucción, como tenía muy en activo los celos de algunos colegas artistas, fue destituido de su puesto de profesor en la Escuela de Bellas Artes, en mi opinión sin el menor motivo político que lo justificara.

<sup>67</sup> Las pinturas de toreros, siempre atractivas para él, que eran propicias a la acentuación de la plasticidad tan decisiva en su pintura, le eran fáciles entonces, en época en que salía poco de su casa, porque cualquier amigo le servía de modelo, endosando un traje de luces de la colección que poseía Daniel y que enriquecía en sus excursiones al Rastro. El desnudo y el paisaje de su jardín, menos abandonado entonces que después de la muerte de Eva, eran también temas asequibles en los años de clausura de la guerra.

<sup>68</sup> Números 41 a 46 y 55 a 58. Cuatro eran dibujos: las cabezas de Lagartijo, Mazzantini y Frascuelo, retratos imaginarios aunque estuvieran basados en documentos gráficos de la época, otra cabeza más y los lienzos de *Las cuadrillas*, el retrato de *Zuloaga*, el *Desnudo de la ventana* y el retrato del entonces embajador japonés en Madrid *Yakichiro Suma*. Suma era un rico diplomático nipón de familia distinguida: inteligente, afable y cordial, tuvo un gran papel en la vida social madrileña de aquellos años. Coleccionista empedernido, compró obras de arte, especialmente pintura moderna y antigua, así como dibujos. Exhibía su colección en el palacio de la Embajada, en la calle de Miguel Angel, donde recibía suntuosa y frecuentemente a artistas y escritores. Sólo una vez pisé aquellos salones—soy poco dado a este género de vida—y pude observar que en sus adquisiciones en anticuarios madrileños debía de ir asesorado por gentes poco avezadas, poco conocedoras o poco escrupulosas. En cuadros modernos sí tuvo mejor tino y creo que Vázquez Díaz, gran amigo suyo, le aconsejó alguna vez en este campo: reunió una respetable selección de obras de Daniel y de Solana, entre otros muchos pintores españoles.

<sup>69</sup> Fue la primera vez que fui jurado —nada precoz— en una Exposición oficial; entonces había un jurado para cada sección (Arquitectura, Escultura, Pintura, Grabado) y yo estaba en el de grabado, acaso por llevar muchos años al frente de la colección de grabados de la Biblioteca Nacional, pero todos los jurados se reunían para votar la medalla de Honor. Pude entonces darme cuenta de los entresijos, intrigas de bastidores y componendas que presidían la concesión de los premios, los bandos obedecían, más que a una tendencia, a ciertas personas, a odios, rivalidades y toda clase de motivos escasamente confesables.

<sup>70</sup> *Aguas revueltas* (1948), *Piedras junto al río* (1949), *Desnudo en el acantilado* (1951), *Piedras junto al agua* (1951), *Tarde en la charca* (1951), etc. La casa junto a Manzanares el Real la construyó Daniel en 1948; «paso el verano —escribía el artista— en este paisaje pétreo... que he bautizado con el nombre de «el monte de las piedras humanizadas».

<sup>71</sup> Ejemplo, el *Hernán Cortés a caballo*, no de lo más logrado de Daniel (1947) y, en todo caso más conseguido, en mi opinión, el boceto que el cuadro definitivo. La *Santa Rosa de Lima* (1945) que creyó podría ir a América y al fin compró el Museo de Bilbao, es otro caso. Hay otro más que no es ocasión de mencionar aquí.

<sup>72</sup> Es el caso de los numerosos retratos de D. Francisco Enríquez (*D. Francisco, de violoncelista, El palco de Don Francisco, Don Francisco en el sillón rojo*), del de Reynaldo dos Santos, del Duque de Alba, D. Elías Tormo o de los últimos retratos de Pío Baroja.

<sup>73</sup> Proyectó una *Cuadrilla de Reverte* que no llegó a ejecutar, pero de la que hizo un bellissimo boceto, alguna vez expuesto y que hice reproducir en las páginas de *Los toros en las artes plásticas*, texto mío incluido en *Los toros* de Cossío, vol. 2, lámina en color entre las págs. 992 y 993. Se incluye en un capítulo dedicado a Vázquez Díaz como pintor de este género taurino, ilustrado con varias figuras y láminas. El boceto para la *Epoca de Reverte*, también llamado *Toreros del 900*, se ha citado como de 1943, aunque pienso que es anterior, porque creo lo vi en su estudio durante nuestra guerra; se expuso en la Sala Quixote en 1962 como perteneciente a la colección d'Ornellas.

<sup>74</sup> Se incluyó el texto de Hierro (*Daniel Vázquez Díaz, en persona*), en el Catálogo de la Exposición-homenaje de la Sala Quixote, en 1962, págs. 55-56.

<sup>75</sup> J. ROMERO ESCASI, *Daniel Vázquez Díaz, «Cuadernos hispano-americanos»*, agosto 1969.

<sup>76</sup> Números 6 a 8 y 60 del Catálogo de la Exposición.

<sup>77</sup> Números 205 a 210 del Catálogo.

<sup>78</sup> Números 182 a 185 del Catálogo.

<sup>79</sup> El reglamento de las exposiciones, vigente hasta entonces, establecía en un artículo la exigencia de un *quorum* para la obtención de la medalla (dos tercios del

total de los jurados), lo que facilitaba las maniobras y dificultaba la concesión del premio; bastaba con la ausencia de unos cuantos jurados para que nadie pudiera alcanzar el *quorum* requerido; ello había llevado a la reforma del reglamento en este punto. Bastaba ahora con la mitad más uno de los votos para que la medalla fuera otorgada. Pero esta vez no hizo falta; creo que más que los méritos de Solana, ya difunto, la enemistad a Vázquez Díaz de buena parte de los jurados hizo que los votos se polarizaran hacia el fallecido, con una rara espontaneidad.

<sup>80</sup> Creo que se trataba, simplemente, de su pura e inocente actitud social, exenta de las cautelas, *habilidades* e intrigas que manejaban con soltura muchos pintores que valían mucho menos que él. Cualquiera que sea la opinión sobre la pintura de Hermoso, no cabe negarle su noble y desinteresada actitud ante el arte, en el que consiguió hacerse un nombre respetado, a través de las dificultades que en la España de su tiempo podía encontrar el hijo de unos humildes campesinos de Extremadura. He tratado de dar una idea de su vida y su arte en mi trabajo *En memoria de Eugenio Hermoso* que escribí como introducción a la *Exposición póstuma* de sus obras, Madrid, 1964.

<sup>81</sup> Hermoso era del extremeño Fregenal de la Sierra; Daniel, de la Huelva casi extremeña.

<sup>82</sup> Estuve presente y tomé parte en la votación y creo recordar con precisión la versión exacta, que no coincide con otras que he leído impresas. Al comenzar la votación, no estaban presentes todos los jurados; cuando el resultado llegaba a un empate y estaban computándose los votos, se presentó el miembro del jurado señor Sánchez Camargo, al que se le permitió emitir sufragio y que decidió la votación inclinándose por Hermoso por la razón banal de que el pintor había sido amigo de su padre (!) En realidad muchos críticos, advenidos al periodismo por la vía de la política, después de la guerra, y aficionados al coleccionismo barato que consistía en obtener cuadros de los pintores que esperaban sus elogios, encontraban en Daniel un artista poco propicio a este tipo de regalos (?).

<sup>83</sup> No era el único candidato. Los Académicos Labrada, Hermoso y Pérez Bueno presentaban frente a Vázquez Díaz al paisajista Martínez Vázquez.

<sup>84</sup> La propuesta de Vázquez Díaz iba acompañada del *curriculum* correspondiente, del que extracto algunas noticias que no he visto incorporadas a otras biografías del artista. Menciónase allí haber obtenido el pintor: Medalla de plata en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, Primer premio de Grabado en la Exposición de Barcelona de 1942, Medalla de oro en la Exposición Internacional de París de 1925, Medalla de oro en Versalles en 1912 y Medalla de plata en Filadelfia en 1921. Menciona sus pinturas en el Pabellón del Patronato Nacional de Turismo en Sevilla, realizadas en 1925 (*La ruta del Cid, La ruta de Santiago, El diablo cojuelo* y *España monumental*). Medalla de oro en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 (el texto dice, por error, 1925) y Sala de Honor en la Exposición de Berlín de 1944. Alude a la existencia de obras suyas en los Museos

de Madrid, Bilbao, San Sebastián, Lisboa, París, Luxemburgo, Niza, Bayona, Boston, Chicago, Bogotá, Tokio, Ginebra y Buenos Aires, así como a numerosas exposiciones celebradas fuera de España. Anotaré, no obstante, que la Sección de Pintura de la Academia, en la que abundaban los enemigos de Daniel, al informar la propuesta puso a Vázquez Díaz en segundo lugar, detrás de Martínez Vázquez.

<sup>85</sup> Yo estaba elegido como miembro numerario de la Academia desde noviembre de 1948, pero problemas de salud y viajes fuera de España impidieron mi ingreso hasta enero de 1951. Tampoco Daniel, por otros motivos, tenía prisa.

<sup>86</sup> Presentó tres cuadros: *El pájaro y el niño celeste* (retrato infantil), *Destino* y *El palco de D. Francisco*, bella armonía de negros, blancos y rojos (números 132 a 134 del Catálogo).

<sup>87</sup> Otros tres lienzos presentó en 1952: *El torero Chumilla*, del que ya he hablado, el retrato de *Javier de Winthuysen*, y el del periodista *Cristóbal de Castro* (números 190 a 192 del Catálogo).

<sup>88</sup> En mayo se había inaugurado la Exposición Nacional; José Francés estaba en el Jurado. Acaso pensó Daniel atraérsele con este signo de su próximo ingreso y su aquiescencia a que fuese Francés quien recibiese en la Corporación al artista para quien no había mostrado excesiva benevolencia. Daniel envió su autorretrato a la Academia acompañado de una carta con fecha de 20 de mayo (Archivo de la Academia).

<sup>89</sup> Por motivos inexplicables estéticamente Francés llevaba varias Exposiciones Nacionales defendiendo acaloradamente para la medalla de Honor al mediocre paisajista catalán Vila Puig, que quiso siempre anteponer a Vázquez Díaz.

<sup>90</sup> Las pretensiones de Francés a manejar entre bastidores la vida artística española venían de los tiempos en que, disponiendo de las páginas de *La Esfera*, revista ilustrada que fue cierta novedad en los años de su aparición en la prensa de Madrid, y en la que escribía con el seudónimo de Silvio Lago —tomado del personaje de la novela de Doña Emilia Pardo Bazán *La quimera*— era cortejado por una gran mayoría de artistas que deseaban ver reproducidas sus obras en las páginas de la revista.

<sup>91</sup> El escrito apareció en los periódicos madrileños. Lo tengo a la vista en el *ABC* del miércoles 19 de mayo de 1954. Las firmas las encabezaba Alvarez de Sotomayor, entonces Director de la Academia de Bellas Artes, y le seguían varios, también, académicos: López Otero, Capuz, Bellido, Benedito, Huerta, Labrada y Yárnoz, entre otros artistas o no. Francés no firmaba el escrito, pero se adivinaba su mano por la presencia de numerosos amigos suyos entre los firmantes.

<sup>92</sup> Y añadía, refiriéndose a los amigos que habíamos intentado disuadirle de esta resolución haciéndole saber que la carta no podía tener sobre el jurado el menor efecto —como no lo tuvo, ya que era evidente la condición de «hors concours» en

que la invitación le colocaba al insigne Anglada: (Sentiré que esta decisión mía disguste a muchos respetables y queridos compañeros, pero tengo la esperanza de que han de reconocer mi irrevocable actitud» (hubiera debido decir *mi fundamentada actitud*).

<sup>93</sup> Presentaba, además de este lienzo de viejos toreros, un retrato de Pío XII y el «Don Francisco en el sillón rojo» (números 127, 132 y 144 del Catálogo). A la concesión de la medalla siguieron homenajes públicos, así como la concesión de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio a Daniel Vázquez Díaz.

<sup>94</sup> Creo que el comienzo de su dolencia ocurrió en 1949 ó 50. Refiriéndose al primero de estos años Daniel escribía en su cronología, 1962: «Pinto el último retrato, en amarillo y verde, de mi esposa Eva, inacabado por comienzo de su enfermedad». También pintó en el 49 el retrato de su hijo de esquiador, hoy en el Museo de Arte Moderno.

<sup>95</sup> Existía entre varias gentes que intervinieron en la organización de la Bial un grupo decidido a que el Gran Premio fuera para Benjamín Palencia, y así sucedió. Para compensar este *párti pris* se creó otro premio, equivalente en categoría y dotación, que es el que fue concedido, por unanimidad, según creo recordar, a Vázquez Díaz, y al que se aplicó la cantidad del Gran Premio de Arquitectura, declarado desierto.

<sup>96</sup> Existe el recibo que envió al retirarlo, fechado el 2 de abril de ese año.

<sup>97</sup> Otra exposición-homenaje se había celebrado años antes, en 1957, en la Casa de la Cultura de Santander en la segunda quincena de agosto; en los últimos días di yo en ella una conferencia, estudiando la pintura y la silueta del artista.

<sup>98</sup> Todos estos textos se publicaron en la Revista ACADEMIA (Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), 1968, págs. 7 a 26. De mi *Elogio* se editó una separata de corto número de ejemplares.