

ARTE Y PALABRA EN LA JUVENTUD DE JOSÉ AGUIAR: A PROPÓSITO DE *SALTERIO* DE JOSÉ BETHENCOURT PADILLA (1920)

ART AND WORD IN THE YOUTH OF JOSÉ AGUIAR: ABOUT *SALTERIO* BY JOSÉ BETHENCOURT PADILLA (1920)

*Pablo Jerez Sabater**

RESUMEN

En este trabajo analizamos uno de los primeros trabajos que realizó el pintor José Aguiar. En concreto nos referimos a los grabados que realizó para un poemario titulado *Salterio* publicado en 1920 por el poeta José Bethencourt Padilla y que nos muestra a un Aguiar influido por la estética modernista.

PALABRAS CLAVE: José Aguiar, José Bethencourt Padilla, modernismo, grabados.

ABSTRACT

In this paper we analyze one of the first works of the painter José Aguiar. Specifically referring to the engravings he did for a collection of poems entitled *Salterio* published in 1920 by the poet José Bethencourt Padilla and shows us a Aguiar influenced by modernist aesthetics.

KEYWORDS: José Aguiar, José Bethencourt Padilla, Modernism, Engraving.

INTRODUCCIÓN

Generalmente, cuando hacemos referencia a la juventud de José Aguiar, nos viene a la memoria un tipo de pintura de fuerte acento insular, centrado en un imaginario donde lo *racial* como concepto se convierte en un paralelismo obligado —acaso— con la pintura regionalista vasca,¹ de tan marcada significación en las primeras décadas del siglo pasado. Este tipo de pintura tuvo de hecho en Aguiar una extraordinaria fecundidad hasta la década de 1930, cuando es becado por el Cabildo Insular de La Gomera para una estancia en Italia que, definitivamente, marcará un cambio decisivo en su obra posterior. Sin embargo, nuestro interés ahora se centra en el análisis de su primera etapa a modo introductorio, que nos permitirá plantear una serie de consideraciones que creemos importantes para entender el porqué de la importancia de los grabados incluidos en el poemario *Salterio* del que posteriormente hablaremos.

A modo de pequeño esbozo biográfico, José Aguiar nació el 18 de abril de 1895 en Vueltas de Santa Clara, en Cuba, aunque dos años después fue bautizado en Agulo, en la parroquia de San Marcos, tras el regreso a La Gomera de su familia. Tras completar sus estudios primarios en su pueblo, se trasladó en 1906 a Tenerife, donde estudiaría bachillerato hasta 1914. Tras una estancia en Madrid, donde se matriculó primero en Derecho y más tarde en Filosofía y Letras comienza, a partir de 1916, a asistir de manera informal a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde toma contacto con el pintor José Pinazo (1879-1933), quien se convierte en su primer maestro. De él aprendió algo que le acompañaría a lo largo de su trayectoria artística: el gusto por el modelado figurativo y la composición que, en estos primeros años, serán extraordinariamente acusados en sus primeras obras como *Comadres de La Gomera* (1920) o su conocida *Romería de San Juan* (1924).

Este primer Aguiar, este joven *clásico* formal, va a demostrar, en esta etapa inicial, una singular búsqueda del regionalismo canario, pero ofreciendo, como bien supo valorar Carmen Nieves Crespo, una mirada *racial*.² Y es que más que retratar a personas concretas, pinta *tipos*, personajes curtidos por la tierra y por el paso del tiempo y la dureza de una tierra —la suya, La Gomera— tan especialmente accidentada y dura para el trabajo en el campo. Es la expresión, la arruga, la dureza del trabajo los que

*Becario de investigación. Departamento de Filología Francesa y Románica. Universidad de La Laguna. Calle Nava y Grimón, 74, 14A. 38201. San Cristóbal de La Laguna. Tenerife. España; Teléfono: +34626697643; Correo electrónico: pjerez@ull.es

moldean sus retratos, donde el rigor compositivo y los colores —acaso— pudieran encontrar un cierto paralelismo con algún modelo de Zuloaga, aunque partiendo de una estética ciertamente diferenciada.

En 1918 Aguiar regresó a La Gomera donde se casó con una prima suya, Ana García Cabrera, quien lamentablemente fallece tan solo cuatro meses después. En estos primeros años trabaja intensamente en la concreción de un imaginario propio que eclosiona, como hemos señalado, en su primera obra expuesta: *Comadres de La Gomera*. Este lienzo, profundamente académico y ortodoxo, fue presentado a la Exposición Nacional de Pintura de 1920, pero el jurado la rechazó y tuvo que ser expuesto en el salón de los *refusés* o excluidos.

En estos primeros años de la década de 1920, su obra se va concretando dentro de este tipismo significativo que tuvo en Néstor a su figura principal. Así encontramos lienzos como *Frutos de la tierra* (1924), donde representa a un grupo de campesinos trabajando con productos de la tierra: calabazas, bubangos, manzanas, uvas, cebollas... todo ello a la sombra de un drago. Interesante son sin duda sus mujeres, ataviadas con los pañuelos y sombreros típicos de las islas, así como el rudo personaje que carga una piña de plátanos entre sus brazos; no olvidemos que nos encontramos en el momento histórico de mayor exportación de plátanos en la isla de La Gomera y Aguiar retrata perfectamente esta etapa fundamental del comercio insular. Pero observemos los elementos que componen la obra: un drago, cardones, tuneras, plataneras; el mismo lenguaje plástico que utiliza Néstor en sus pinturas tipistas. Un mismo lenguaje en plena eclosión del regionalismo pictórico.

En ese mismo año pinta la ya mencionada *Romería de San Juan*, lienzo que fue presentado en la Exposición Nacional de 1924. Estamos ante una escena típica de una romería canaria. Los romeros y romeras, con guirnaldas de flores y frutos, caminan alegremente, mientras cantan al compás de instrumentos musicales —sobre todo tambores— de los viejos del pueblo. La caracterización de los personajes es increíble, son personajes tomados del natural —baste mirar a la figura central, que no canta, como se ha dicho, sino que declama romances, tal y como es típico en la isla—. Además está el marco de la escena: el interior de la iglesia de San Marcos en Agulo, es decir, el estudio donde realizó la obra y que durante un tiempo se situó en una de sus capillas hasta que fue expulsado por pintar desnudos por parte del párroco; lienzo que fue adquirido por el Cabildo Insular hacia 1930 por la cantidad de 9000 pesetas.

Este regionalismo racial, esa fuerza expresiva, ese paisaje (y paisanaje) tan querido y conocido por nuestro pintor tendrá continuidad con *Figuras del pueblo*, obra presentada a la Exposición Nacional de 1926 y que resultó galardonada con la tercera medalla, siendo el primer premio importante para José Aguiar. Aquí podemos ver la perfecta caracterización de los personajes, su detallado estudio de lo psicológico, la honda captación de la expresión humana, la terrible dureza de las gentes de la isla. Y como marco, La Gomera. En este caso, Vallehermoso. Cuna de García Cabrera, lugar donde solía pasar parte de sus veranos y donde era invitado continuamente a una de las sociedades culturales más importantes, *La Unión*, donde coincidía en homenajes y fiestas de arte con su paisano poeta.

A nuestro juicio, la influencia de Zuloaga se muestra perfectamente patente en su obra *Gomeros*. Fijémonos en el escarpado paisaje montañoso gomero: la pincelada no tiene la dulzura de otras composiciones, acusa la influencia del postimpresionismo. Son golpes de color tamizando un paisaje duro. Y de frente, dos personajes rudos, duros, golpeados por la fuerza y la acción del tiempo, pero también del duro trabajo del campo. La crudeza de las arrugas se complementa perfectamente con las magulladuras propias de las ya cansadas manos de trabajar.

Hasta ahora hemos visto a un primer José Aguiar regionalista según los dictámenes del momento, pero ¿en sus comienzos realizó solo este tipo de pinturas? Vamos a ver que no y las relaciones que estableció entre arte y literatura.

PEDRO BETHENCOURT PADILLA: JUGLAR DE DIOS

Nacido en 1894, se trasladó a Tenerife siendo adolescente para estudiar, primero, en la Escuela de Comercio y, más tarde, en el Instituto Canarias el bachillerato. Desde muy joven su pasión por la literatura le hizo asistir a numerosas veladas poéticas y a publicar diferentes poemas en la prensa del momento.



Fig. 1. Retrato de Pedro Bethencourt Padilla, José Aguiar, 1920.

Sin embargo, fue tras su viaje a Madrid para estudiar medicina, unido a sus viajes a Cuba —siempre esta isla tan presente para nuestros antepasados gomeros— los que forjó en él una personalísima voz en la poesía del momento. Basten las palabras del poeta y escritor asturiano Andrés González Blanco en su prólogo al poemario de Bethencourt *Vida Plena* (1934):

nos han dado sus poetas (poetas canarios) una nueva nota de sensibilidad: nos han cantado el mar y el encanto de los puertos cosmopolitas, y en sus estrofas oímos zumbar las caracolas marinas.

Efectivamente, quizá la condición de isleño haga del poeta canario un ser con una sensibilidad especial para con el mar. Ese océano que, para Pedro Bethencourt Padilla era el istmo que separaba, cual península ficticia, su Gomera natal de su amada y vivida Cuba.

Sin embargo, hay algo en la poesía de este poeta realmente mágico o, mejor dicho, místico. Y es la creación de un nuevo lenguaje poético basado en el pensamiento teosófico tan en boga a comienzos de siglo en España y que tiene en autoridades como Blasco Ibáñez verdaderas piedras angulares. Esta nueva percepción sensorial y espiritual de la lírica la denomina nuestro poeta *yuvismo*. En el prólogo de su poemario *Salterio* (1920) nos revela su significado:

La poesía es una emanación de la divinidad y a ella debe afluir, por la misma ley natural que hace que los arroyos tornen al mar del que proceden. Siendo la más expresiva de las artes, humanamente, la poesía ofrece una posibilidad más inmediata para la realización de lo divino. De aquí la responsabilidad del poeta como representante de la belleza universal.

Esta verdadera espiritualidad al servicio de la belleza y la divinidad ya la hemos vinculada, como hemos señalada, a la teosofía. Pero ahora bien, ¿qué hace de Pedro Bethencourt un poeta especial? Sin

lugar a dudas, su exquisita sensibilidad. Como seguidor de esta doctrina y sus vínculos posteriores con la masonería (no en vano su hermano José fue masón, así como su amigo José Aguiar), hicieron que su lírica alcanzase verdaderos momentos de hondura, como podemos observar en uno de los poemas de su *Salterio*:

El divino mensaje (Salmos): vs.40-44

Yo quiero ser tan sólo el mensajero errante
Que teje con sus rimas los más fraternos lazos.
Para abarcar el Orbe, quiero en mi afán constante
Abrir como la cruz de Redentor mis brazos...

Salterio obtiene un gran éxito de crítica y bastante repercusión en su época. Lo presentó en el Ateneo de Madrid el escritor y crítico Andrés González Blanco el 27 de noviembre de 1920, acto en el que Pedro recitó algunos poemas del libro. Más tarde esa presentación se publicaría en la revista *Nuevo Mundo* del día 31 de diciembre de 1920.

[...] Hay algo en estas poesías, algo de la desnudez y austeridad de la poesía hebraica, bíblica; si algo se le asemejara en poesía europea, serían las *Melodías hebraicas*, de Lord Byron, o los *Poemas evangélicos*, de nuestro Larmig. [...] Que la poesía isleña siga fecundando nuestra lánguida poesía peninsular...

RELACIÓN ENTRE ARTE Y LITERATURA: *SALTERIO* (1920)

Como hemos venido señalando hasta el momento, el encuentro casi metafísico de la poesía de Pedro Bethencourt Padilla tuvo su primera experiencia pública con la aparición de su poemario *Salterio*. Ya indicamos la aceptación que el mismo tuvo en Madrid y las connotaciones relativas a la retórica del *yuvismo* como lenguaje estético donde resuenan ecos no solo de la teosofía de la época, sino también de un nuevo neoplatonismo envuelto en una palabra, a veces, difícil de interpretar. Sin embargo, lo que traemos aquí a colación es la relación que el poeta Pedro Bethencourt Padilla tuvo con su paisano José Aguiar. Nacidos como hemos visto en el mismo pueblo y tan solo con un año de diferencia, sus caminos no solo se encontraron en su infancia gomera, sino que ambos cruzaron la isla para estudiar en el Instituto Canarias el bachillerato. Sin embargo, la relación clave entre ellos tendrá su definitiva manifestación cuando Pedro Bethencourt cuente con José Aguiar para ilustrar su primer poemario.

La elección del pintor estaba clara; la cercanía y amistad trezada durante su infancia y adolescencia solo podía quedar plasmada aquí. Además hay otra cuestión que señalar y que consideramos también de interés. En estos momentos vemos en la isla de La Gomera un verdadero *renacimiento* cultural, cuyos principales núcleos van a ser Agulo y Vallehermoso. Del primero no solo tenemos la figura de nuestro poeta y del pintor Aguiar, sino que los hermanos del primero fueron también vates; incluso el menor de ellos, José, llegó a ser editor de un periódico de sumo interés como fue *La voz de Junonia*, un rotativo estudiantil donde publicaron sus primeros escritos José Aguiar y el recordado Pedro García Cabrera. Pero la tradición de ambos pueblos no puede quedar desligada de dos voces femeninas singulares dentro de la poesía canaria y que, con marcado acento gomero, dejaron huella en el arte de la época. Nos referimos a Cesarina Bento en Agulo y a Bohemia Pulido en Vallehermoso.

Sin embargo, y antes de entrar a analizar el contenido gráfico del poemario, hay una cuestión importante que conviene señalar. En Canarias encontramos una primera dialéctica entre arte y literatura en la relación mantenida entre Néstor y Tomás Morales. Tanto en *El niño arquero* como, sobre todo, en el *Poema del Mar*, queda patente la influencia literaria que tuvo para el pintor grancanario la *Oda al Atlántico* de Morales³ y que Castro Borrego sitúa a un nivel parecido a la relación que, posteriormente y en la provincia de Santa Cruz de Tenerife, mantuvieron José Aguiar y Felipe Verdugo.⁴ Sin embargo, la historiografía parece haber olvidado el primer acercamiento a esta sinergia creada entre el arte pictórico y el de la palabra, la que tuvo en 1920 el pintor gomero con el *Salterio* de Pedro Bethencourt.

El poemario arranca con una reproducción impresa de un retrato que Aguiar realiza de su amigo y paisano agulense. En él podemos ver claramente las características de sus primeros retratos: claridad compositiva, rasgos definidos, fuerza expresiva... y todo ello enmarcado en un fondo trenzado a base de rayas y cuya técnica podremos ver desarrollada cuando comience a utilizar la encáustica para sus murales. Este primer homenaje pictórico nada tiene que ver con las xilografías que acompañan al conjunto de poemas. Si hasta ahora hemos visto que en su juventud José Aguiar se decantó por un regionalismo *racial*,⁵ la estética que aquí manifiesta es absolutamente modernista y con tintes simbolistas. Partamos, pues, del precepto que el simbolismo, más que un lenguaje pictórico al uso, fue un gusto donde la pintura, el color, la línea y la composición se subordinaban a la idea. Este concepto queda claramente manifiesto en el grabado que sirve como portada del poemario. Enmarcado a modo de bordura de vides y uvas, encontramos a un personaje femenino apoyado sobre un libro en actitud contemplativa. Partiendo de la base de que un salterio refiere a un conjunto de salmos o de textos breves que contenían las horas canónicas, podríamos pensar que la figura allí representada pudiera ser, a modo de representación heterodoxa, la Virgen como lectora.

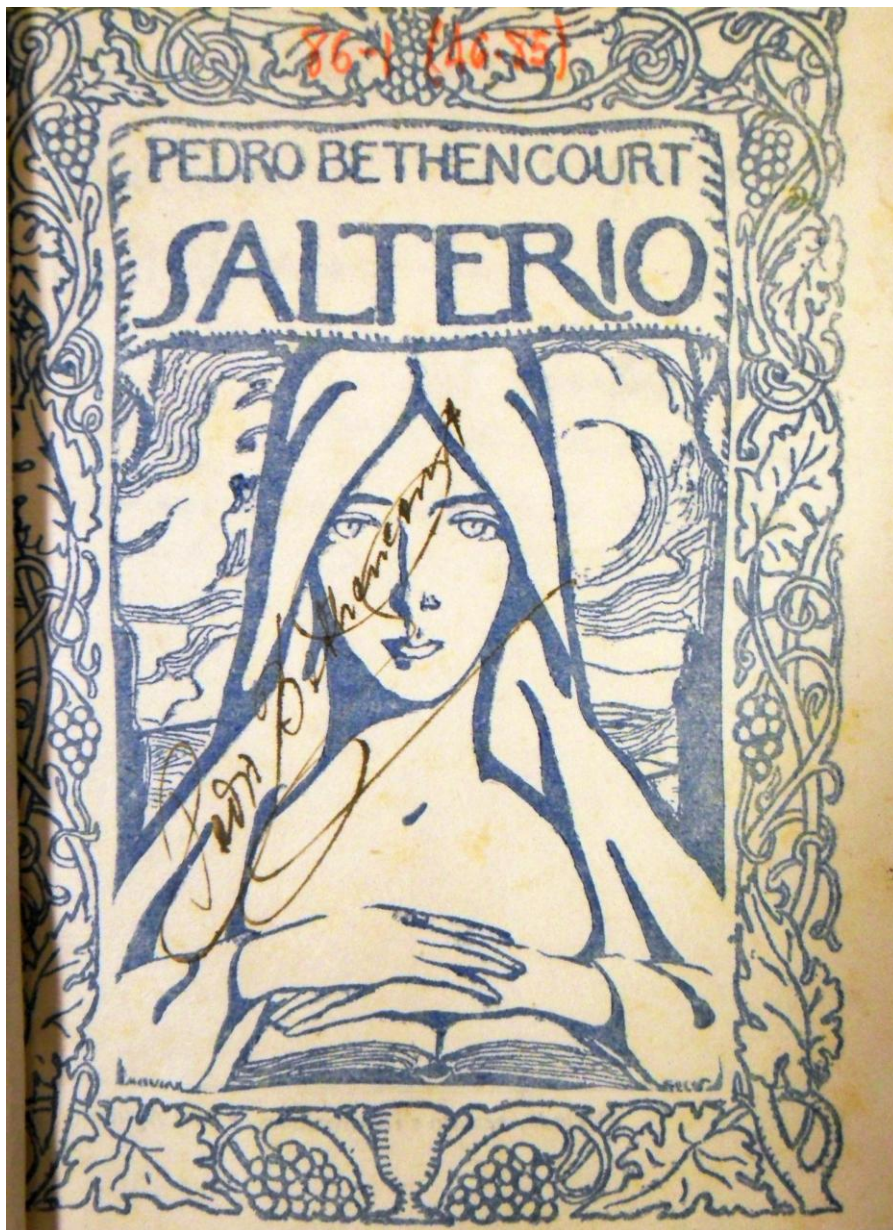


Fig. 2. Portada del poemario *Salterio*, José Aguiar, 1920.

El poemario está estructurado en cuatro partes: los Salmos, las elegías espirituales, versos de ayer y versos de ultramar. Cada una de las partes viene precedida por un grabado xilográfico a página completa donde, de una forma simbólica, Aguiar procura introducir la idea que subyace en el conjunto de poemas. Un claro exponente de esta idea y que ya hemos vinculado al simbolismo, podríamos encontrarla en el grabado que precede a “Las elegías espirituales” y donde, a modo de prefacio, coloca a cuatro mujeres como plañideras en un paisaje donde solo reconocemos a tres cipreses, cuya iconografía siempre se ha relacionado con el mundo de la muerte y lo espiritual. De igual manera podríamos hablar de la primera xilografía que introduce a “Los Salmos”, donde un personaje con un bastón —acaso el buen pastor—, apoyado sobre una columna clásica, medita en un paisaje donde aparece, en primer lugar, un ciprés que sirve de entrada a un serpenteante camino que conduce hacia el sol. Una magnífica exposición de una idea singular: el pastor meditante es quien nos guía por el tortuoso camino de la vida hasta la luz que, como la propia teosofía nos enseña, un sendero hacia el propio conocimiento del alma y de la divinidad. Este particular lenguaje visual tendríamos que conectarlo directamente con los postulados estéticos de Néstor y, desde luego, son un punto y aparte en el universo artístico de José Aguiar, pues hasta el momento no tenemos más referencias de este tipo de imágenes vinculadas al mundo del simbolismo y el modernismo. Aquí hemos de apuntar otro elemento que es conocido mediante la tradición oral en Agulo y es que Pedro Bethencourt, junto con otros paisanos gomeros, formó parte de un grupo de pensamiento teosófico autodenominados como los *Fili Christi* y que solían reunirse en el cementerio de Agulo para sus lecturas y comentarios y de las que no podemos descartar que el propio Aguiar pudiera haber participado en alguno de estos encuentros.

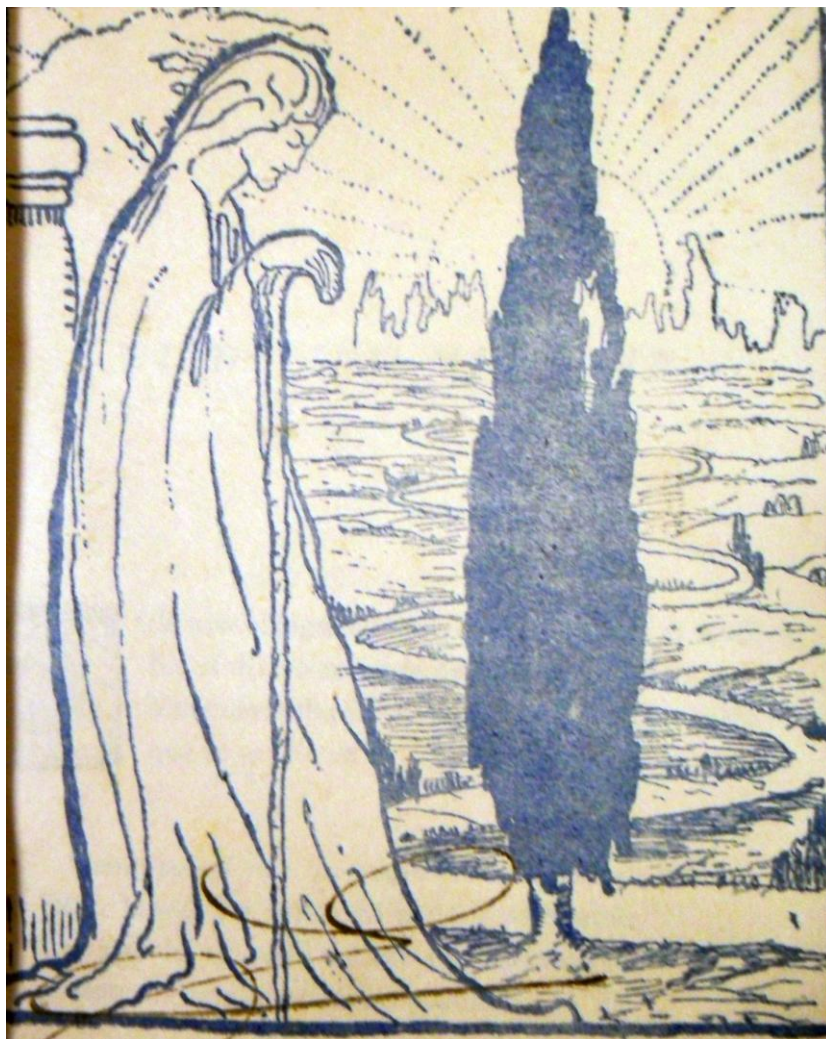


Fig. 3. Xilografía correspondiente a *Los Salmos*, José Aguiar, 1920.

Cada uno de los poemas comienza con una letra capital decorada por Aguiar donde la letra siempre se acompaña de una imagen que no siempre tiene relación con el contenido de los versos, pero que nos remiten de nuevo a esa idea simbolista que subyace en todo este poemario y que nos remite, una vez más, al mundo estético de un Néstor que el de su maestro Pinazo o de su admirado Zuloaga. Junto a estas letras capitales, en cada poema Aguiar coloca una pequeña xilografía alusiva, generalmente, al contenido de los versos. Las referencias son, en ocasiones, complicadas, pero hay en algunos casos elementos visuales que acompañan al texto y que nos remiten a su Gomera natal. Tal es el caso de los grabados de la página 28, donde aparece el Teide visto desde Agulo sin lugar a dudas y que acompaña al verso “Mi casa en la montaña solitaria”; la portada de un viejo cementerio —con seguridad el antiguo de Agulo y donde los ya referidos *Fili Christi* se reunían— en la página 88; o el Roque de los Órganos (Vallehermoso) en la página 126, donde se enmarca entre los versos siguientes:

Atlántico glorioso de adorables murmullos,
 Queriendo armonizar para ti tus arrullos
 En tu pétrea orilla,
 Como cantor de una gentil consorte,
 El “Roque de los Órganos”, extraña maravilla,
 Con su genio inmortal pulsa en el Norte.

Otro tipo de grabados que podemos encontrar son, quizá, los que mejor expresen el paralelismo estético entre Aguiar y Néstor, salvando aquellos que señalamos al principio del trabajo y que singularizan el tipismo. El conocimiento del pintor gomero de la obra del maestro grancanario tuvo que haber sido, cuanto menos, presencial. Si no es difícil explicar las similares composiciones que encontramos entre las obras de juventud de Néstor y las xilografías del *Salterio*.



Fig. 4. Xilografía representando el Roque de los Órganos, José Aguiar. 1920.

En el grabado que acompaña al poema “Una muchacha pobre” (página 48) revela un sustrato, a nuestro entender, ya expuesto es los aguafuertes de Néstor de 1911 *El Garrotín* y *La Macarena*. La fuerza expresiva de los rostros femeninos tiene su culminación en el retorcimiento de los cabellos que, de una u otra manera, tapan el rostro de las jóvenes, tal y como Aguiar sugiere en su grabado.

Otro elemento compositivo del artista grancanario que tuvo repercusión en la obra de Aguiar pudo ser acaso la representación de las dobles figuras sustentantes que Néstor imaginó para las mujeres del *Poema de la Tierra* (1919). En este sentido, esta contraposición de las dobles figuras es grabada aquí por el pintor gomero con un carácter distinto al de los elementos del campo, pero que, en el prefacio a *Los versos de ayer*, imagina a dos mujeres sosteniendo una bandeja a modo de ofrenda, tal y como pudiera entenderse las féminas pintadas por Néstor.

En total, el conjunto de xilografías que acompañan a los versos de Pedro Bethencourt Padilla, incluyendo las letras capitales, asciende a 66 grabados, siendo, por tanto, una aportación fundamental para el conocimiento de este tipo de obra gráfica en Canarias y del que no se conoce otra aproximación a este género por parte de Aguiar.

CONCLUSIÓN

El interés que tiene este trabajo es doble: por un lado aportar una nueva e interesante relación entre arte y literatura, del mismo modo que Néstor la tuvo con Tomás Morales, pero inscrita en un contexto geográfico más reducido como es la isla de La Gomera; por el otro, qué duda cabe, redescubrir un gusto estético diferente a los postulados regionalistas en la juventud de Aguiar, alejado de los *tipos* de campo que con tanta fuerza representó en sus primeras obras y que nos muestran a un artista preocupado por las corrientes —quizá— más decadentes en los albores del siglo XX, pero que nos obliga a hacer una relectura de Aguiar como artista, sus preceptos estéticos y las posibles relaciones e influencias con Néstor.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD GONZÁLEZ, A. (1991). *Aguiar: José Aguiar*. Las Palmas: Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- ALEMÁN HERNÁNDEZ, S. (1987). *Néstor: un pintor atlántico*. La Laguna: Labris.
- BETHENCOUERT PADILLA, P. (1920). *Salterio*. Madrid: Ediciones Ambos Mundos.
- CASTRO BORREGO, F. (1992). *Aguiar: José Aguiar. Catálogo de la exposición*. Las Palmas: Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- CRESPO DE LAS CASAS, C. (1975). *José Aguiar: su vida y su obra*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife.

NOTAS

¹ CASTRO BORREGO (1992), p. 7.

² CRESPO DE LAS CASAS (1975), p. 8.

³ ALEMÁN (1987), p. 35.

⁴ CASTRO BORREGO (1992), p. 8.

⁵ ABAD (1991), p. 41.