

Vaquero Turcios y su visión de Dante

Luis Felipe Vivanco*



Resumen

El autor de este artículo parte de la premisa según la cual Dante es un visionario plástico y se pregunta cómo es posible ilustrar plásticamente su poema y cómo pasar de la plasticidad poética a la forma plástica propiamente dicha. De ahí se centra en el análisis de la manera de ilustrar de Vaquero Turcios que arranca siempre de las posibilidades de actualización que ofrece la obra del poeta. Una actualidad, la de Dante, que para Vaquero Turcios abarca, dentro del realismo visionario español, las dimensiones religiosa, política y estética para intentar hallar en las nuevas realidades las dimensiones infernales, purgatoriales y paradisiacas del mundo presente.

Palabras clave: Joaquín Vaquero Turcios; Dante Alighieri; *Divina Comedia*; ilustrar; Goya; campo de concentración.

Abstract

The author of this article starts from the premise that Dante is a plastic visionary and wonders how it is possible to illustrate his poem plastically and how to go from poetic plasticity to the plastic form itself. From there, he focuses on the analysis of Vaquero Turcios's way of illustrating, which always starts from the possibilities of actualization offered by the poet's work. An actuality, that of Dante, which for Vaquero Turcios encompasses, within Spanish visionary realism, the religious, political and aesthetic dimensions in an attempt to find in the new realities the infernal, purgatorial and paradisiacal dimensions of the present world.

Keywords: Joaquín Vaquero Turcios; Dante Alighieri; *Divine Comedy*; illustrate; Goya; concentration camp.

* Luis Felipe Vivanco (1907-1971). Artículo extraído de Alighieri 1965, vol. 3, pp. 211-219.

Dante Alighieri es un poeta visionario. Es, tal vez, el más visionario de los poetas. Pero, en su caso, visionario no quiere decir escapado de la realidad o vuelto de espaldas a ella. Su imaginación poética ahonda en la realidad de este mundo para ser visionaria, y sus visiones son invenciones plásticas de gran pujanza visual. La corporeidad del Infierno es tan grande que podemos considerarla como una exageración imaginativa de la de este mundo. En este sentido, la forma artística de Dante en la primera parte de su poema es una forma expresionista. Las sombras vanas de los condenados siguen pareciendo personas de carne y hueso.

Noi passavam su per l'ombre che adona
la greve pioggia, e ponavam le piante
sopra lor vanità che par persona.
(*If*VI, 34-36)

En el Infierno no sólo hay condenados y castigos, sino los materiales y la situación plástica de cada uno de ellos se adelantan al primer plano de la atención visual. La *Comedia* —en la que pasan tantísimas cosas— es una novela o un poema de aventuras escrito con técnica de guión cinematográfico. Los castigos infernales difieren unos de otros no sólo por el daño o dolor que está sufriendo el condenado, y que no se ve, sino sobre todo por el agente material —viento, fuego, arena, sangre, fango, excremento, hielo...— que lo produce y que se ve.

Si trapassammo per sozza mistura
de l'ombre e de la pioggia, a passi lenti
(*If*VI, 100-101)

A pasos lentos. El poema es un largo viaje, paso a paso, un paseo anticipado por el otro mundo, que consiste, sobre todo, en andar y ver. Después vendrán las conversaciones y los comentarios, las preguntas y respuestas, las parrafadas históricas o teológicas. Sin conversación no habría poema, pero sin mirada mucho menos. Y esta mirada interior sigue siendo una visión de realidades de este mundo. Realidades corpóreas exageradas en el Infierno, que, al pasar a la montaña del Purgatorio, van a perder consistencia y dramatismo, aquietándose y desvaneciéndose. En el *Purgatorio*, las sombras se retiran, por así decirlo, a una pura apariencia fantasmal, todavía humana. Por último, en el *Paráiso*, construido plásticamente todo él con luces y sonidos, ya no hay apenas apariencia humana o terrestre. Si en las dos primeras partes o cánticos persisten los paisajes terrestres a escala del ojo humano, en la última van a aparecer otros paisajes a escala del telescopio, del espectrógrafo y hasta del microscopio electrónico. Esto quiere decir que la mirada de Dante no ha perdido contacto con la materia del universo. Al contrario: para que a través de sus vuelos interplanetarios a cuerpo limpio se confundan en uno solo el espacio espiritual

y el cósmico, va a prescindir de la apariencia más superficial de la materia y a descubrir –con mirada exclusiva de poeta y no de científico– su textura más secreta y más honda. En el *Paraíso* ya no hay más que luces de mayor o menor cuantía o resplandor, que cantan y bailan sobre un fondo de materia a una escala óptica distinta que la de la mirada normal. Y la forma artística expresionista ha pasado a ser abstracta.

Cuando el poeta es un gran visionario plástico, ¿cómo ilustrar plásticamente su poema? Cuando el más allá poético del poeta –la realidad de un mundo creado en su poema– es, al mismo tiempo, un más allá plástico, ¿cómo pasar de esta plasticidad para la mirada interior en el verso a un nuevo más allá, fuera del verso, para la mirada externa? La realidad poética e invisible de la *Comedia* se instala en nuestros ojos sin necesidad de mirada por nuestra parte. Es, ella misma, nuestra mirada. Sin embargo, debemos distinguir entre el grado de plasticidad a que puede llegar una forma poética y la forma plástica propiamente dicha. O entre la imaginación creadora y específica del poeta y la del artista plástico. Un poeta como Dante puede ser el más plástico de todos los poetas sin tener imaginación de artista plástico. Lo específico o peculiar de cada imaginación creadora depende, creo yo, de la materia con la que tiene que contar el creador. El creador cuenta con las intenciones de la materia para que su obra sea una obra de arte. En el caso del poeta, esta materia es el lenguaje y, además, el verso. Aunque parezca una perogrullada, podemos decir que el verso de Dante no es ajeno a su poema, y en este “no ser ajeno” consiste su poesía. Entre el verso y la invención del poema hay una relación de servicio, pero también de libertad interior. Unas veces, como en el caso de Dante, el verso está al servicio del poema, y otras, como en la poesía china o en la moderna europea a partir de Rimbaud y Mallarmé, el poema mismo al servicio del verso. Pero siempre el poema merecedor de este nombre se deja inventar libremente por sus versos. Gracias a esta libertad –que es presencia activa de la imaginación–, el verso de Dante en la *Comedia* es un verso vivo, en vez de retórico, y tiene una dimensión de espíritu que le va a faltar al verso posterior renacentista. Mediremos siempre la vitalidad de un verso por la cantidad de imaginación y de realidad creciente, incluso de lenguaje creciente, que sigue habiendo en él. Al final del Canto XVIII del *Purgatorio* nos cuenta o nos dice Dante cómo se fue quedando dormido –el *Purgatorio* es la parte del poema donde pasan más cosas en sueños–, y nos lo dice con este verso final:

e'l pensamento in sogno trasmutai.

¿No es esto también lo que hace en su verso: convertir o transmutar el pensamiento en sueño, de manera que lo invisible empiece a ser visible? El pensamiento es lo invisible por completo, pero en el suelo empieza ya la visibilidad de lo invisible. Soñar es ver de otra manera de aquí el misterio de los sueños

y, efectivamente, en sus sueños el poeta va a ver muchas cosas de otra manera. ¿Qué diferencia hay, dentro del poema, entre lo que ve despierto y lo que ve dormido? Por de pronto, lo uno y otro son materia invisible hecha plásticamente visible en el verso. La imaginación de Dante es plástica en el verso mismo, que ha llegado así al mayor grado de visibilidad o representación visual a que puede llegar la materia invisible de nuestros pensamientos y nuestros sueños.

Vaquero Turcios, por su parte, llega a su cita con el Dante cuando ya ha logrado su madurez de artista plástico, no sólo en la pintura al óleo, sino en la mural y en el dibujo monumental de técnicas variadas. Y llega desde sus grandes dotes de disponibilidad como artista, que son las que le van a permitir que su labor de ilustrador consista en seguir creando visiones dantescas. ¿Hasta qué punto son dantescas estas visiones? Hay un gran peligro de falsedad en que lo sean. Lo que quería decir es que su imaginación plástica sigue creciendo libremente desde la poética y su nueva forma visible arranca de las posibilidades internas que había ca el verso de Dante. Además de su realidad explícita, hay en el verso otra realidad implícita que se puede desvelar o poner en marcha con medios plásticos Vaquero, sin embargo, llega en primer lugar a la *Comedia*, no como ilustrador o lector interesado, sino como lector desinteresado. Sus ilustraciones, como ha señalado ya algún crítico italiano –Giovanni Carandente–, van a ser una interpretación y una lectura comentada del texto. Pero, antes de comentarlo con sus dibujos, ha tenido que leerlo atenta y desinteresadamente. Claro es que estas dos lecturas no es menester que sean numéricamente distintas. Pueden ser una sola. Pero la lectura interesada del artista será mucho más rica de planteamientos y resultados si tiene lugar dentro de esa otra lectura más amplia y desinteresada.

Vaquero Turcios, además, lee a Dante con su doble atención de hombre intuitivo y reflexivo. Como intuitivo, quiere incorporarse al sentido más íntimo del poema, y, en cambio, como reflexivo, necesita alejarse la bastante para ponerse a crear por su cuenta. De la reflexión nace la interpretación personal, pero el acierto de la nueva forma plástica dependerá siempre del grado de intuición alcanzado. Este doble proceso de intimidad intuitiva hacia adentro y distanciamiento reflexivo hacia afuera aparece con toda claridad en sus dibujos más logrados. La intimidad lo mantiene ligado al sentido trascendente del poema como forma poética intemporal. Pero el distanciamiento lo hace descubrir su actualidad y su posible vigencia en nuestros días. Lo que ha llamado lectura interesada de la *Comedia* –o lectura de artista que tiene que interpretarla plásticamente– resulta más difícil que la otra per la gran riqueza imaginativa y visiva que hay en cada uno de los Cantos. El artista-lector tiene que leer seleccionando. En cambio, la lectura desinteresada no selecciona. Ahora bien: ¿cómo escoger o quedarse con un solo momento en cada Canto,

prescindiendo de todos los demás? Para hacer su selección interesada de momentos o figuraciones concretas, a Vaquero no le basta su intimidad intuitiva –tan decisiva a la hora del resultado, sino tiene que partir del distanciamiento reflexivo, que es donde la *Comedia* le revela sus posibilidades de actualidad vigente. Y desde esta actualidad elige siempre el panto de arranque de su dibujo.

Al hablar de actualidad no me refiero a nada que tenga que ver con una moda pasajera. Tampoco me refiero a nada que pongamos nosotros desde nuestra situación cultural, tan distinta a la del siglo XIII. Me refiero, más bien, a lo que queda –como residuo indomable del alma del poeta– cuando ya han pasado todas las modas, y a lo que la forma poética en sí misma tiene de interés humano permanente. El poema es el hombre, y la *Comedia*, el hombre Dante Alighieri con todas sus limitaciones y equivocaciones, pero también con toda su complejidad cultural y artística. En este sentido, su actualidad tiene por lo pronto tres dimensiones: religiosa, política y estética. No voy a estudiarlas a fondo, pero sí a examinarlas brevemente, ya que el pintor las ha tenido muy en cuenta antes de realizar sus ilustraciones.

La actualidad religiosa de la *Comedia* es algo que forma parte de las convicciones más íntimas del Dante como cristiano: su actitud anti-constantiniana.

Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,
non la tua conversion, ma quella dote
che da te prese il primo ricco padre!
(*If*XIX, 115-117)

Sin esta actitud –oposición al poder temporal de la Iglesia y a toda complicidad histórica entre ésta y el estado– Dante no sería Dante y no habría escrito su poema. Por eso aparece una y otra vez –como algo sustancial, y no sólo accidental– a lo largo de todo él, lo mismo en el *Purgatorio* y el *Paraiso*, incluso cuando ya está cerca de la presencia de Dios, que en el Infierno. Y por eso, hablando de Roma en general, o del Papa Bonifacio en particular, el poeta se crece como castigador satírico, y hay que medirle con el metro de Juvenal –al que no cita en el poema–, y no con el de Virgilio. El poeta, más fiel asimismo que nunca, se acerca a nosotros y a la Iglesia reciente del Vaticano II, que quiere volver a ser, de una manera más humilde, Iglesia del Testimonio.

También su actualidad política forma parte de su destino personal, ya que no se trata de ninguna ideología más o menos caduca, sino de su condición misma o situación de destierro. Las ideologías pasan, y el destierro, como circunstancia vital característica de todo régimen de tiranía o dictadura, permanece a lo largo de la historia. Hay desterrados contra su voluntad –o por voluntad del régimen, que no los acepta en su seno–, pero también los hay voluntarios, porque no aceptan el planteamiento unilateral y pretencioso del régimen. Dante fue primero de los unos y luego de los otros, y escribió su

poema que no es el poema de su destierro –desde su situación radical de desterrado. Lo más amargo –y tal vez lo más injusto– de la *Comedia* se lo debemos a su vivir provisional en tierra ajena con el pensamiento puesto en la propia. Poco importa que en el destierro le haya ido mejor o peor, y que las satisfacciones de orden moral le hayan compensado, o no, de las humillaciones de orden material. Aficionado desde lejos a los estudios sobre Dante, no he logrado leer nada satisfactorio –quiero decir, documentado y detallado– sobre sus años, y sobre todo sus horas y minutos, de destierro. Los años pasan pronto; lo más largo y difícil de vivir son las horas y los minutos. No sé lo que han sido esos minutos para Dante, pero me atrevería a decir que su verdad de desterrado está incorporada plenamente a la forma poética de la *Comedia*. Antes teníamos una actitud espiritual –su repulsa, como cristiano, a cierta postura consuetudinaria, pero no irremediable, del Papado–; ahora se trata de una situación vital que influye de una manera decisiva en su calidad humana como protagonista y no sólo autor –del poema. Un protagonista que no va a ser una sombra entre las sombras, sino un cuerpo vivo, al que, cuando traga saliva, le sube y baja la nuez en la garganta, con gran asombro y escándalo de las verdaderas sombras.

Estas dos dimensiones, religiosa y política, que afectan al hombre que –como diría Unamuno– nos va a dar el mundo hecho hombre en su poema, se completan con la que he llamado estética. La dimensión estética de la actualidad de la *Comedia* son esas invenciones plásticas a que me refería al principio –tan reales y tan visionarias al mismo tiempo– y que, como las de Cervantes, o las de los poemas homéricos, o las de los vastos y naturales relatos bíblicos, se han quedado para siempre en la memoria de los hombres. He citado a Cervantes. Si leemos o releemos el *Quijote*, nos damos cuenta en seguida de que tan inmortales como Don Quijote, Dulcinea o Sancho, tan imperecederos como criaturas poéticas en la memoria humana son cada uno de los episodios inventados por Cervantes para probar la calidad humana de su héroe. Entre hombres cultos de todos los países y de todos los siglos modernos, a partir del XVII –nos entendemos perfectamente cuando decimos los Molinos de Viento o los Galeotes, el Yelmo de Mambrino o las Bodas de Camacho, la Cueva de Montesinos o el Retablo de Maese Pedro, Clavileño o la Ínsula Barataria. A través de estos nombres, que han llegado a ser tan importantes –incorporados de una manera tan irónica y desenfadada al patrimonio cultural de la humanidad–, lo que era una novela de aventuras en forma de corriente continua, se remansa y aísla en una serie de figuraciones autónomas, extratemporales y discontinuas, que empiezan a funcionar, a poner en marcha su realidad más profunda, por su cuenta. Lo mismo pasaba en los poemas homéricos, de cuyas figuraciones aisladas ha brotado a través de lo que podríamos llamar la exigencia y la fuerza de su misma claridad visual –tan larga y valiosa descendencia

de formas trágicas, líricas y plásticas. Y lo mismo pasa en la *Comedia*, donde recordamos como criaturas únicas de poesía y de arte con existencia, trascendencia y descendencia propias –no sólo las figuras y las palabras de Dante, Virgilio, Beatriz y los demás personajes principales, sino cada uno de los episodios concretos con todas sus circunstancias materiales. Mientras la imaginación renacentista de Cervantes creaba ya unos mitos desacralizados –aunque don Miguel de Unamuno se empeñara en leerlos o comentarlos religiosamente, a su manera– estos episodios de la *Comedia*, trágicos, idílicos o místicos, según se trate de cada una de las partes, están inmersos en un más allá religioso, anterior al poema. Este más allá lo toma Dante de la escatología popular cristiana, sin olvidar a la musulmana –que cumple sobre todo una función lineal y esquemática, ni a la mitología griega o pagana, que ocupa, en cambio, tanto lugar, de bulto y de sombra, en las dos primeras partes. Incorporar este más allá religioso, anterior al poema –a través de ese grado máximo de visibilidad que adquieren sus imágenes en el verso y en la palabra, a la trascendencia de forma de un más allá poético, posterior a él, ha sido la hazaña realizada por la imaginación de poeta cristiano de Dante Alighieri.

Pero salgamos de la lectura del poeta –el pescador de peces vivos que siguen estando vivos, como diría Antonio Machado, y vayamos a los dibujos del pintor. Para realizar estos dibujos no le basta a Vaquero la triple actualidad de la *Comedia* que ha descubierto en su lectura reflexiva; necesita la de su propio arte. Y a través de la actualidad de su arte va a seguir descubriendo, como en seguida veremos, la de la *Comedia*. Ahora ya no se trata de lectura, ni siquiera de selección de momentos o de pasajes; se trata de que los pasajes elegidos empiecen a dar de sí su trascendencia formal de criaturas plásticas individuales. Como vehículo de su imaginación creadora el artista ha escogido una técnica que domina, la del dibujo a varias tintas, casi monocromo o en negro y blanco, ya que algunas veladuras en tonos afines son excepciones que le sirven para valorar la calidad y precisión de los matices. Pero, aunque en negro y blanco, son dibujos esencialmente pictóricos, en los que dominan los trazos enérgicos de la pincelada o la espátula, en vez de una expresividad lineal más propiamente dibujística. Reducir el mundo de los colores a este expresionismo en una sola dimensión cromática quiere decir confiar la trascendencia de la forma pictórica a la riqueza de tratamiento de la materia. Pintando en blanco y negro, Vaquero ha renunciado a su imaginación de colorista y ha concentrado, en cambio, toda la fuerza plástica de esa misma imaginación en el dramatismo irreal de una pintura negra, que es la que mejor expresa su intuición del poema.

Hace más de ocho años que Vaquero Turcios expuso su primera colección de dibujos monumentales en el Ateneo de Madrid. En las palabras de presentación que escribí entonces decía que eran dibujos “concebidos dentro de un

orden gigante". Y añadía: Y no me refiero, sólo y en primer lugar, a su tamaño, sino a su disposición interior. Hechos a tinta china, su autor los ha despojado de toda intención pictórica, incluso monocroma, y ha dejado que se defiendan solos a través de sus valores de composición y de volumen. Quedan situados así en el umbral de su posible evolución de pintor, y, sobre todo, en el umbral de su posible concepto de la pintura. Efectivamente, desde aquella exposición de dibujos, Vaquero ha crecido mucho como pintor, principalmente a través de encargos de pintura mural, profana y religiosa, pero también a través de su actividad más reposada de pintura de caballete. Ha crecido dentro y fuera de España, en contacto con los planteamientos del arte llamado informal y según la problemática subjetivista del expresionismo pospicassiano. Y a lo largo de su crecimiento ha seguido cultivando, de una manera inquieta y renovadora, el arte del dibujo. Los valores de la composición siguen prevaleciendo en su obra, y su disposición interior sigue siendo, independientemente del tamaño, un orden gigante, pero sus dibujos han pasado a ser, como decía antes, verdaderas pinturas negras.

En los dibujos del Ateneo descubría o ponía en marcha una serie de textos evangélicos a neo-testamentarios, algunos de ellos más conocidos y otros más apartados y hasta inéditos en el terreno del arte. Nos daba versiones plásticas vigorosas de esos textos para ponerlos en circulación desde una actitud de renovación de las formas tradicionales del arte religioso. Ahora, en estas ilustraciones o pinturas negras, lo que pone en marcha son textos y visiones de Dante, teniendo en cuenta, como ya hemos visto, la condición radical de desterrado político que protagoniza el poeta, su actitud religiosa anticonstantiniana y su pujanza visiva en la palabra. Vaquero no se queda en las visiones del poeta, sino las traslada a su conciencia histórica del momento presente. La *Comedia*, sobre todo en su primera parte, pertenece al mundo de los hombres y a nuestro trato habitual con sus realidades más crueles y vergonzosas. La intuición del artista ha descubierto a través de su lectura más a fondo, que las visiones de Dante siguen siendo, como indicaba antes, visiones de este mundo. Y las suyas van a serlo todavía más. En este sentido refuerzan la conciencia de culpabilidad personal y colectiva que había en el poema. La concepción del Infierno como campo de concentración y de exterminio es un atrevimiento teológico que plantea a escala de nuestros días el problema del mal y de la importancia del demonio, y el de la voluntad permisiva de Dios. Por lo mismo que sabemos que el infierno de Dante se parecerá siempre a los infiernos inventados por el hombre, sabemos también que el infierno de verdad, si lo hay, no podrá parecerse al de Dante. En todo caso, su interpretación le permite conservar casi siempre los mismos elementos materiales de castigo que destacaba Dante, aunque el trasfondo moral sea distinto. Vaquero se identifica con ese trasfondo y cree que Dante haría lo mismo si viviera

entre nosotros. La organización científica suplicio y la matanza masiva han conseguido sus grandes aciertos gracias a nuevos procedimientos, que no se practicaban aún, por así decirlo, en el infierno dantesco, pero que Vaquero incorpora al suyo. De acuerdo con otro de los imperativos de nuestra época, el artista se ha visto obligado a lo que yo llamaría la industrialización de la Ciudad de Dite. Industrialización de la luz, del calor y del frío, motorización de alguno de sus monstruos alados, y supresión de todo contacto directo y fecundo con la naturaleza. Tal vez en eso consista el infierno, en que todo sea perfectamente lógico, racional y técnico. Las nuevas realidades del infierno industrial de Vaquero resultan más idóneas para el estado de condenación de la humanidad que las del otro infierno, todavía natural, de Dante. En el Purgatorio, subiendo a lo alto de su montaña y asistiendo al paso de las horas del día y de la noche, están los momentos y los rincones más naturales y apacibles del poema. Pero Vaquero no se detiene apenas en ellos, sino recoge los que no son más que una prolongación atenuada del *Infierno*. Y al llegar al *Paraíso* y a sus vuelos interplanetarios utiliza las visiones de la ciencia para confirmar las de la poesía. El *Paraíso* es un himno, y su música suena cuando el poeta ha llegado al final de su mirada y de su palabra. En sus dibujos del Paraíso, el pintor comprende que no puede llegar tan allá como Dante. La música se le convierte en geometría, y sus visiones plásticas, en forma espiritual pura.

Desde su libertad de planteamiento, Vaquero Turcios confirma con esta obra su personalidad de gran pintor. Sin salirse de Dante y de la plasticidad de su mirada, descubre el más allá de su forma pictórica suficiente, donde los aciertos de la invención que provienen de lo que he llamado su lectura desinteresada y a fondo del poema –quedan íntimamente unidos a los de la realización técnica. Se trata de una forma que pertenece plenamente al realismo visionario español, un realismo siempre excepcional e irreplicable, que arranca de Altamira, pasa por las páginas iluminadas de los Beatos y llega a los grabados y pinturas negras de Goya.

N. del Ed.

En la voluntad de recuperación de materiales sobre el dantismo internacional que hayan podido pasar desapercibidos o relegados a pesar de su gran interés, hoy rescatamos el artículo que el arquitecto y poeta, Luis Felipe Vivanco, escribió sobre las ilustraciones que el arquitecto y pintor Joaquín Vaquero Turcios hizo para la edición española de la *Divina Comedia* publicada por Biblioteca Nueva (Madrid, 1965) en 3 volúmenes, con la traducción en prosa de Antonio J. Onieva y los epílogos de L. Felipe Vivanco y J. Vaquero Turcios.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, D. (1965). *La Divina Comedia* (prologo, traduzione e note di A. J. Onieva; illustrazioni di J. Vaquero Turcios; epiloghi al vol. 3 di L. F. Vivanco e di J. Vaquero Turcios; 3 Voll.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Vivanco, L. F. (1955). *Vaqueros Turcios en sus dibujos*. Madrid: Ateneo.

