

JUAN LUIS, PINTOR COMPOSTELANO

J. M. López Vázquez

Juan Luis López García, maestro destacado de la pintura gallega de nuestro siglo, nació, como si ya Europa y la emigración lo llamasen desde el seno materno, al final de la Rúa de San Pedro en el inicio de la desembocadura del Camino de Santiago en Compostela, el día 20 de Junio de 1894. Su contacto con el arte, o, mejor, con el oficio de pintor le viene dado por su padre, quien poseía un taller de policromía de imágenes en la Algalia de Arriba. En este lugar, tertulia de pintores y músicos, vive Juan Luis el ambiente artístico y decidido a abrirse camino, asiste al estudio que en la misma calle posee Jacobo Abella, el cual le dota de los primeros rudimentos del oficio, haciéndole copiar, subráyemoslo, cuadros de Dionisio Fierros. De este modo cuando, corriendo 1910, Juan Luis entra, como discípulo, en el taller que Mariano Tito Vázquez poseía en la Casa del Cabildo, estaba ya preparado para plantar su caballete al lado de su maestro e iniciar así, siempre con el espejo y guía de la honrada labor de D. Mariano, la difícil confrontación con el modelo. Esta honradez de Tito Vázquez marcará a Juan Luis que, como tantos otros condiscípulos suyos, a pesar de seguir luego orientaciones distintas a las del maestro, mantendrá siempre, a parte de un recuerdo fervorosos para con aquél, igual actitud para con su propio arte y para con sus propios discípulos.

En 1912 asiste a la Exposición Organizada por el Centro Gallego de Madrid con dos óleos, cuyos títulos *La Abuela* y *Autorretrato* manifiestan todavía el influjo del magisterio de Tito Vázquez a pesar que Juan Luis hacía ya un año que había abandonado su taller. Los cuadros llaman la atención en Madrid. El arquitecto Palacios, entonces ya en plena fama, se interesa por ellos y por su autor y le pide a Bello Piñeiro, a la sazón secretario del Centro, que entre en contacto con Juan Luis, quien así lo hace, dando lugar al inicio de una fructífera amistad.

Un año más tarde, en 1913, a causa de la muerte de su padre, Juan Luis ha de hacerse cargo de la dirección del taller familiar. Sin embargo, a finales de este mismo año obtiene una beca del Ayuntamiento de Santiago (consistente en cinco pesetas diarias para él y seis reales para el sustento de su familia) para permanecer tres meses en Madrid. Allí Asorey lo pondrá en contacto con Bujados, el cual le buscará albergue en su pensión e incluso le proporcionará amigos que, a cambio de los retratos, surten a Juan Luis de lienzos y óleos. Este intercambio lo recordaba el pintor como algo muy positivo pues, a parte de permitirle un indudable rodaje, le forzaba a desarrollar su dibujo obligado por la consecución del parecido. Pero, sobre todo, en esta estancia madrileña, Juan Luis estudia a los grandes maestros del Museo del Prado (Velázquez, Goya y a los italianos, deteniéndose especialmente en los Venecianos) y se empapa de la pintura española del momento (sobre todo de las obras de Zuloaga, el gran triunfador con Sorolla en aquel tiempo, Romero de Torres, a quien conoce por medio de Asorey que mantenía con el pintor andaluz una fuerte amistad desde que ambos habían compartido la pensión en Madrid, y López Mezquita, el cual, tras serle presentado por Francisco

Lloréns, se hubiera convertido en el tercer maestro de Juan Luis si las estrecheces económicas de éste no se lo hubieran impedido. Antes de abandonar Madrid, Juan Luis realiza una exposición conjunta con Asorey y Francisco del Río organizada por el Centro Gallego de Madrid. En ella expone *A la romería*, el óleo entregado, como era preceptivo del disfrute de la beca, al Ayuntamiento de Santiago. Sin duda, y como ya puso de manifiesto José Francés en su crítica de la exposición, el concejo compostelano había realizado un buen negocio. Este mismo Ayuntamiento le encargará el cartel de las fiestas del Apóstol del año 1915. Antes, a su vuelta a Santiago, Juan Luis entra en contacto con el pintor lucense Jesús Corredoyra, apenas si acabado de instalar en el piso superior del Palacio de Bendaña, quien deslumbrará a nuestro pintor, no sólo por su obra, sino también por su estudio teatralmente preparado. En estos momentos, en la vieja Compostela con el telón de fondo de las discusiones literarias de simbolistas y modernistas, Juan Luis busca una personalidad propia, intentando separarse tanto de la Galicia poética de Sotomayor como del espectral mundo jacobeo de Corredoyra.

En 1917 consigue personalizar recuerdos sotomayorescos con su *Picariña*, presentada a la Exposición Regional de La Coruña y muy alabada de Corredoyra, con su extraordinario *Florisel*, con el que, además del reconocimiento unánime de la crítica, obtiene la primera de las Terceras Medallas de la Exposición Nacional de dicho año. Un año después contrae matrimonio con Josefa Carballo y se instala en Madrid. Para cuatro años más tarde, bajo la sugestión directa de los pintores venecianos y henchido de un espíritu prerrafaelista realizar su *Ofelia Aldeana*, la cual constituye su consagración definitiva al obtener en la Exposición Nacional de 1922 una Segunda Medalla.

Nuevamente en Santiago, consigue gracias a la intercesión de Asorey que la Cofradía del Rosario le deje utilizar como estudio su Salón de Juntas en Santo Domingo de Bonaval, marco más a propósito que la pequeña habitación de una casa de la calle de San Roque que hasta entonces había utilizado como taller. En este nuevo estudio realizará las obras con las que participa en las Exposiciones Regionales de La Coruña (1923), Vigo (1924) y Santiago (1926) y a las Exposiciones Nacionales de 1924 y 1926. Destaquemos *Flor de leyenda*, *Las monjas de San Payo*, *A procesión do Santo Neno* y sobre todo *Mulleriñas*, merced a que obtiene, mediante concurso, en 1926 una bolsa de estudios de la Excm. Diputación Provincial de La Coruña para desplazarse a París, acompañado por Compostela que había obtenido la bolsa de escultura. En la capital francesa Juan Luis forma una tertulia en "La Rotonde" con Maside y Augusto Assía y se entusiasma con Manet, Renoir y con la obra de los posimpresionistas: Cezanne, Van Gogh y Canguin que le inducirán a introducir una variación significativa en su obra. Variación que se plasma tras una nueva bolsa de estudios de la Diputación de La Coruña, ya en 1928, que le permite viajar por Italia (Roma, Florencia y Venecia), Suiza (Berna y Zürich a donde llega interesado por la obra simbolista de Hodler) y nuevamente París, ciudad a la que volverá en 1931 con una nueva bolsa de Viaje de la Diputación Coruñesa. Pero antes, en 1929, y por encargo de Francisco Lloréns, realiza con destino a la Exposición Iberoamericana de Sevilla un friso compuesto por seis escenas relacionadas con la Historia de Santiago y concurre a la Exposición del Arte Gallego celebrada en Buenos Aires, donde sus lienzos *No mercado*,

Rendeiros, Interior de Santo Domingo, ejecutados todos ellos en el estudio de Bonaival, obtienen un destacado éxito.

Ya en 1934 logra en el Certamen del Trabajo de Ferrol, con *Mujer desgranando el maíz* la Medalla de Oro de el Premio Extraordinario del Presidente de la República, consistente en una monumental lámpara de plata.

Tras la guerra civil, obtiene con *Pescadora* la Medalla de Primera Clase en la Exposición Nacional de Barcelona de 1940 y tres años después logra al fin la merecida, son palabras de Bernardino de Pantorba, Primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Por cierto que en el fallo el jurado duda en otorgársela entre *Mujeres Marineras* y *Remanso del Sar*, decidiéndose al fin por la primera. Este mismo año de 1943 logra en concurso-oposición la Cátedra de Colorido de la Escuela Superior de Bellas Artes "San Jorge" de Barcelona, ciudad en la que permanece hasta 1962, fecha en la que, jubilado, se instala nuevamente en Madrid. Aunque ni durante su estancia catalana ni la más reciente madrileña, perderá su contacto con Galicia, a la que vuelve en busca de inspiración revitalizadora todos los años. Precisamente esta alternancia en su lugar de residencia granjea a Juan Luis la paradoja de ser Académico correspondiente a la Academia de Bellas Artes "Nuestra Señora del Rosario" de La Coruña por vivir en Madrid y ser Académico correspondiente (a propuesta de Lafuente Ferrari y Pérez Comendador) de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, por vivir en Galicia. Coincidiendo con su jubilación Juan Luis fue nombrado "Caballero de Compostela" y se le otorgó la Medalla de Plata de la Ciudad al Mérito Artístico y en 1974 obtuvo el Premio a las Artes otorgado por la Excm. Diputación Provincial de La Coruña. Dos años más tarde en la Universidad de Santiago fue leída por Josefina Cerviño Lago una Tesis de Licenciatura dedicada a su obra, punto de partida para éste y para todos los estudios posteriores a realizår sobre la personalidad del pintor.

Ya en su anterior estudio, al intentar establecer un orden en el prolífico arte gallego de nuestro siglo, encuadraba a Juan Luis en la generación de los artistas nacidos entre 1880 y 1895, una generación intermedia entre la generación "triumfante" y "doliente" (según los distintos aspectos definidos por Filgueira Valverde y Bello Piñeiro) de los artistas nacidos en torno a 1870 y la generación nacida en el cambio del siglo. Juan Luis tomará de la generación precedente, por una parte, la reafirmación de Galicia (una Galicia lírica como la de Sotomayor, aunque en su obra la literatura que la alimenta ya no es la de la Pardo Bazán sino la de Valle Inclán y la de los novecentistas galaicos) y por otra parte, en Juan Luis se ha eliminado ya todo recuerdo del luminismo sorollesco, que subyacía todavía en Sotomayor y Lloréns, y aunque el conservará cierto gusto por las composiciones ornamentales derivadas del modernismo (con una especie de horror al vacío, que le lleva a rellenar la superficie del cuadro integrando figuras humanas, frutos y arquitecturas, y con una tendencia a la bidimensionalidad al "amarrar" al máximo los últimos términos), el influjo del modernismo no aparece en su obra nunca de una forma tan clara como en la de Lloréns y, además, en ella está siempre remozado con el influjo de sus fuentes en la pintura posimpresionista francesa.

Pero lo que diferencia a Juan Luis de sus predecesores es la introducción de un “primitivismo” que atañe no sólo al tema (Galicia y sus gentes) sino también a su técnica. En este sentido Juan Luis se corresponde perfectamente con el camino plasmado por Asorey en escultura. Ahora bien, si el Primitivismo es la tendencia predominante en la obra de Juan Luis, destaquemos, primero, que no es la única, y, segundo, que en él no se manifiesta siempre del mismo modo, pues el autor se nos presenta en constante autotransformación y siempre abierto al mundo que le rodea.

Así en su etapa formativa, que alcanza hasta su primer viaje a París, Juan Luis aparece formalizando diversos influjos, que podemos desvelar fácilmente. En *Tipos de mi tierra*, un óleo realizado a principios de la segunda década del siglo, se manifiesta tanto en el tema como en su vocabulario el influjo de Tito Vázquez. El tema es aún el viejo costumbrismo decimonónico apenas si remozado bajo la repercusión del “98”. El vocabulario es el naturalismo tan caro a D. Mariano, en que se rastrea tanto el afán lumínico como en la paleta (basada en los amarillos y en las tierras), en la libertad de pincelada y en la potenciación matérica, el recuerdo de Rembrandt. Las mismas características las encontramos todavía en el retrato que Juan Luis hace de Asorey en Madrid y que lleva la dedicatoria “Al Rodin gallego afectuosamente Juan Luis MCMXIII”. Sin embargo en *A la Romería*, pintado en 1914, el pintor se aleja ya de las enseñanzas de Tito Vázquez. La obra se encuadra dentro de la temática sublemizante propia del “costumbrismo del 98” y en su ejecución se abandonaron los ecos de Rembrandt por una paleta más fría (verdes, rosas y negros) y un óleo más diluido de los pintores andaluces Romero de Torres y López Mézquita, a parte de una composición próxima a Zuloaga.

En el cartel de las Fiestas del Apóstol de 1915, encontramos una constante del estilo de Juan Luis: la utilización de modos, es decir, distintos vocabularios acondicionados al tipo de obra a realizar. En este caso un cartel demanda un vocabulario plenamente modernista caracterizado por una composición derivada de la estampa japonesa, a base de planos recortados por una gruesa línea negra, tintas casi planas y raras en su cromatismo, utilización de un grafismo torturado y malsano sin que falte, incluso, la tópica imagen de la mujer serpentina, que justificaba como una victoria insufla con su aire frívolo y mundano el viejo cliché del peregrino orando ante la estatua del apóstol del Pórtico de la Gloria.

En la producción del año 1917 Juan Luis trata de encontrar su camino, buscando por una parte en la fórmula de Sotomayor en obra como *Rapaciña*, “*El primer milagro de Nuestra Señora de la Esclavitud* o *Nenas de Rosalba*. Por otra denotando el influjo de Corredoyra, nítido en el *retrato de D. José Portal Fradejas* y diluido en *Florisel*, el cuadro de pequeño formato que por Consejo del Sr. Rebuñan manda a la Exposición Nacional acompañando al “tour de force” *Nenas de Rosalba* y que a la postre terminaría proporcionándole el éxito. *Florisel* se inspira en Valle Inclán. Las palabras del escritor “adeprendía (*Florisel*) a los mirlos con los sonos de su flauta en el Paço de Brandeso y tenía los ojos de cabra triscadora, con la guedeja trasquilada sobre la frente, con tonsura casi monacal” están magistralmente interpretadas en el lienzo por Juan Luis. Pero *Florisel*, es sobre todo, una obra maestra técnicamente. Para pintarlo Juan Luis tomó como modelo a su hermano Ramiro y tras manchar el lienzo en una tarde de trabajo no le gustó el

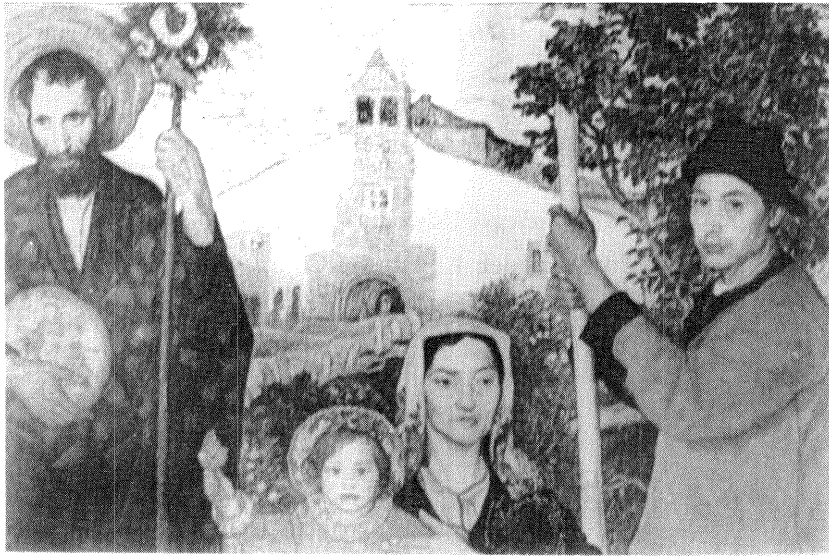
resultado, por lo que lo raspó totalmente con la espátula. Al hacerlo quedó únicamente sobre la tela la pintura que había sido absorbida por la imprimación, produciendo un efecto original y extraño. Sobre esta mancha difuminada a base de veladuras de minucioso dibujo, Juan Luis fue superponiendo color, conservando siempre la receta velazqueña de acuarelear las sombras y empastar las luces, al tiempo que mantenía una peleta oscura en franca contraposición con los rutilantes efectos cromáticos que dominaba la pintura española del momento. Todo ello, espiritualidad lírica de la figura, la originalidad de su técnica “primitiva” en la minuciosidad de la veladura y la renuncia en la paleta a un cromatismo exaltado convirtieron a *Florisel* en la gran novedad de la Exposición Nacional de 1917. Precisamente en comentario de Antonio de Hoyos y Vicent indicando que *Florisel* “parecía la obra de un pintor florentino, discípulo de Botticelli que hubiera venido a Galicia a decorar el Pazo en donde moría la pobra Concha de Sonata de Otoño” confirma a Juan Luis el camino primitivista a seguir. Así en *Serenidad* (1918) se vuelve hacia recetas italianas, particularmente del Perugino, y en los lienzos para la Capilla del Asilo de Ancianos de Carretas, ejecutados a principios de la tercera década del siglo, con un espíritu nazareno cuando no prerrafaelista, sigue fórmulas de los primitivos italianos (*Descanso en la huida a Egipto*, *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* etc.) alcanzando, a veces, incluso a fórmulas compositivas de Mantegna (*La muerte de San José*). La misma orientación primitiva a medio camino entre los prerrafaelistas y florentinos y venecianos insunfla su *Ofelia aldeana*. De los primeros encontramos la elección del tema (inspirado en la *Ofelia muerta* de Millais) y su atomismo cuasi franciscano que reproduce brizna a brizna la naturaleza; de los segundos el tipo de belleza femenina y el cuidado grafismo y de los últimos la cálida paleta que se rastrea en las turgentes carnaciones de *Ofelia* así como el tipo iconográfico derivado de las *Venus recostadas*. Pero en Su *Ofelia* Juan Luis, henchido del espíritu primitivista, va todavía más lejos, alcanzando hasta la propia técnica veneciana, al preparar su obra al temple para completarla luego con veladuras de óleo, lo que contribuye a dotarla con el carácter intemporal que sin duda posee. Tras el éxito de *Ofelia Aldeana*, *Flor de Leyenda* y en menor medida “*A procesión do Santo Neno*”, repiten sus fórmulas, pero en ellas el influjo de los venecianos disminuye paulatinamente a medida que Juan Luis se propone con mayor énfasis la consecución de tipos. En ello volvemos a encontrar el influjo de los pintores españoles practicantes del costumbrismo del 98 y quizá en particular de Eugenio Hermoso.

Tras la estancia en París e Italia, Juan Luis inicia una segunda etapa que podemos denominar de madurez. En ella se impone la plasmación de tipos con una técnica en la que las recetas tomadas de los pintores italianos son sustituidas por las de Gauguin y Van Gogh. Su *Exvoto* (Museo de Castrelos) marca precisamente la transición que culmina en el extraordinario *No mercado* del Excmo. Ayuntamiento de La Coruña. Una espléndida galería de tipos contorneados por una gruesa línea azul, a la manera del cloisonné de los posimpresionistas franceses. En la obra se amplía además la gama cromática, tendiéndose a la utilización de colores puros que se disponen, para la consecución de las calidades de los objetos y tejidos, a base de pequeños toques, conformándose un mosaico de puntos repleto de sabor primitivo, tras los que se rastrea no el influjo del puntillismo francés, sino su revaloración Van Goghiana en obras como “*Père*” *Tanguy* que Juan Luis

había estudiado devotamente en el Museo Rodin. Finalmente en la tendencia hacia una composición plenamente ornamental a base de planos tabiqueados interseccionados y en la distorsión constructiva de las arquitecturas, encontramos plenamente asimilado el influjo de Gauguin y es que Juan Luis sueña en estos momentos en rehacer la pintura de Gauguin y como él viajar en busca de las civilizaciones primitivas por los mares del sur. Pronto, empero, nuestro pintor apreciará que esa civilización primitiva puede encontrarse en la propia Galicia, sin tener que realizar largos viajes en su busca. El resultado serán obras como *Na feira o Mulleres no río* en el que las mujeres tahitianas del pintor francés se han galleguizado plenamente y el que en su afán volumétrico, a parte de los influjos posimpresionistas, hay que añadir el de Miguel Angel, el cual, quizá aparece mucho más claro en los seis paneles con escenas de la Historia de Compostela realizados para la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Las cuales componen un friso, con un consciente punto de vista muy bajo, pintado al temple en el que a parte de volver a encontrar un nuevo “modo”, Juan Luis puede seguir al fin el consejo en cuanto a la elección de la técnica que ya Valle Inclán le había dado, cuando el pintor había realizado las escenas de la Capilla de Carretas y que en aquella ocasión no pudiera seguir por haber tenido que mandar los lienzos enrollados desde Madrid. En los paisajes de esta etapa a un lado de los recuerdos Gauguin, obvios en la *Vaca en el río* (1930), predominan las sugerencias Cezannianas perceptibles fácilmente en *Paixase galego* (1930) y que atañen tanto a la disposición general de la composición, a base de planos paralelos, como a la pincelada ora de efectos acuareleados, ora oblicua y empastada y profundamente constructiva.

Hacia 1940 se percibe una nueva orientación en la obra de Juan Luis, una tercera etapa que pudieramos denominar de plenitud. Sus temas son ahora los que entonces dominaban en la pintura española: por una parte la transformación del costumbrismo del 98 (un costumbrismo que ha perdido su inmediatez y denuncia una reconstrucción en el taller) tan explotado por los pintores catalanes y valencianos y muy popularizado en los almanaques de la Unión Explosivos Riotinto como evidencias obras tales como *Frutera, Pescadora, Pareja gitana* etc., y por otra parte la repercusión de la ensoñación femenina de Bonnard. *Reposo, Muchacha con frutas, Después del Baile y ante el espejo* son buenos ejemplos de ello. Tanto en un caso como en otro las obras están realizadas con un alarde técnico, aprovechándose todos los recursos cromáticos y matéricos propiciados por la libertad instaurada por los movimientos posimpresionistas.

Con el inicio de la sexta década del siglo Juan Luis introduce una nueva variación en su producción, se inicia así la etapa de los largos años finales. En ella el pintor vuelve hacia los temas y contenidos de su etapa de madurez, pero con una nueva forma de hacer, a base de figuras volumétricas (un volumen conseguido ahora por el color y no por el dibujo), una paleta ha amainado y acondicionado a la luz gallega la de los pintores fauvistas y un modo de colocar el color que ha personalizado plenamente la pincelada oblicua cezanniana. *Nais* (1950), *Devotiñas* (1957) *Peixeiras* (1952) *No muiño* (1957) son buenos ejemplos de lo dicho. Estos efectos se radicalizan a partir de 1963 en obras como *Collendo Mazáns, Estampa mariñeira, Lavandeiras, Nosa Señora das Angustias de Pontevedra* que denuncian la última manera de la producción del pintor.



Exvoto, óleo de Juan Luis. (Pazo-Museo Municipal "Quiñones de León" de Vigo).



Ante el espejo, óleo de Juan Luis. (Col. Angel Echeverri).

BIBLIOGRAFIA

CERVIÑO LAGO, Josefina: *El pintor Juan Luis*, Tesis de Licenciatura inédita, Santiago 1976.

ESTEVEZ ORTEGA: *Arte Gallego*, Barcelona 1930.

LOPEZ VAZQUEZ, José Manuel: *La Pintura Contemporánea gallega*, en Galicia Eterna, Barcelona 1981 y *Pintores compostelanos*. Catálogo de la Exposición de "Homenaje a Pintores Compostelanos". La Coruña y Santiago 1981.