

DOMÍNGUEZ ÁLVAREZ: EL PAISAJE DEL 98 EN EL MODERNISMO PORTUGUÉS

Antonio TRINIDAD MUÑOZ

«Entre los compañeros que estudiaron medicina conmigo ninguno tan extraño y digno de observación como Fernando Ossorio. Era un muchacho alto moreno silencioso de ojos intranquilos y expresión melancólica. Entre los condiscípulos algunos aseguraban que Ossorio tenía talento; otros en cambio decían que era uno de esos estudiantes pobretones que a fuerza de fuerzas pueden ir aprobando cursos.

Fernando hablaba muy poco, sabía con frecuencia las lecciones, faltaba en ciertos períodos del curso a las clases y parecía no darle mucha importancia a la carrera».

Así comienza *Camino de perfección*, la novela de Pío Baroja en la que el paisaje está siempre presente, como cumpliendo la función iluminativa de las tres vías de la experiencia mística, y que junto al *Árbol de la ciencia* es, quizá, la obra más estimada de Pío Baroja, y la que en buena parte confirmó su consagración como escritor.

Si cometiéramos la insolencia de sustituir el nombre del Fernando Ossorio por el de Domínguez Álvarez, nadie, por mucho que hubiese estudiado la vida artística portuguesa de la primera mitad de este siglo, o por mucha atención que hubiese prestado a las descripciones físicas y a la forma de comportarse de Domínguez Álvarez, se hubiera atrevido a objetar nada, a no ser el hecho innegable de que este pintor portugués nunca estudió para médico.

Sin embargo, hay raras coincidencias en las que la lectura de una novela –novela que comenzamos a leer sin intención comparativa–, nos depara personajes que de alguna manera ya nos son conocidos: bien porque nos recuerdan a tipos anónimos que veíamos en la infancia y luego ya nunca los volvimos a ver; bien porque nos devuelven otro personaje de ficción que reteníamos de manera imprecisa y que ahora, con los nuevos, toma cuerpo; o bien sencillamente porque se nos parece demasiado a alguien real que conocemos o intuimos. En estas coincidencias, como materia miscible, cargamos a un personaje con el rostro del otro y ya, por irrespetuoso atrevimiento o extravagante paradoja, terminan siendo el mismo. Con él «representamos» toda la novela.

Tal vez por eso el rostro de Domínguez Álvarez, desde las primeras descripciones, se fue adueñando del personaje de Baroja y juntos, en ajena compañía, re-

corrimos *Camino de perfección*: desde la Castellana, cuando «el centro del paseo estaba repleto de coches» (...) en «una procesión interminable de caballos blancos, negros, rojizos, que piafaban impacientes; de coches charolados con ruedas rojas y amarillas, apretados en cuatro o cinco hileras, que no se interrumpían; de cocheros y lacayos sentados en los pescantes con una tiesura de muñecos de madera»¹; hasta el final en «un pueblo de la provincia de Castellón»², en el que «las calles (...) inundadas de sol, reverberaban vívida claridad las casas blancas, amarillas, azules (...) a lo lejos veía el mar y una carretera blanca, polvorienta, entre árboles altos, que termina en el puerto»³. Entre tanto, un largo trecho por Cuatro Caminos, Colmenar, pequeños pueblos de sierra, «de pobres casas desparramadas en una loma»⁴, por Rascafría, por la falda de Peñalara, cruzando «cerros llenos de matas de tomillo violadas, campos esmaltados por las flores blancas de las jaras»⁵, hasta llegar a Segovia «con un calor bochornoso. El cielo estaba anubarrado, despedía un calor aplastante; sobre los campos abrasados y secos se agitaba una gasa espesa de la calina»⁶. Detenerse en la ciudad y pasear «por dentro de la catedral, grande, hermosa»⁷, por la iglesia románica de S. Esteban, hasta subir al Alcázar, desde cuyo jardín «se veían a lo lejos lomas y tierras amarillas y rojizas»⁸, mientras «enfrente, sobre la cintura de follaje verde de los árboles que rodeaban la ciudad, aparecían los bastiones de la muralla y encima las casas, de paredes oscuras y grises, y las espadañas de las iglesias. Como caracola sobre el cáliz verde veíase el pueblo, soberbia floración de piedra y sus torres y sus pináculos se destacaban perfilándose en el azul intenso y luminoso del horizonte»⁹. Y desde Segovia a Illescas «por la venta de Navacerrada a salir hacia Torreldones; y de allá pasando por Las Rozas y Aravaca»¹⁰, sin entrar en Madrid. Desde Illescas a Toledo, «que ya no era la ciudad mística soñada por él, sino un pueblo secularizado»¹¹, pero donde aún, en la iglesia de Santo Tomás, «en la capilla, bajo la cúpula blanca»¹² se podía contemplar *El entierro del Conde de Orgaz*. «En el ambiente oscuro de la capilla el cuadro aquel parecía una oquedad lóbrega, tenebrosa, habitada por fantasmas inquietos, inmóviles, pensativos. (...) Almas duras y enérgicas, rodeadas de un nimbo de pensamiento y de dolorosas angustias. El misterio y la duda se cernían sobre pálidas frentes»¹³. Luego dirección a Yécora, y de Yécora a Marisparza y de los «desnudos parajes de una adustez tétrica»¹⁴

¹ PÍO BAROJA, *Camino de perfección*, Ed. Caro Raggio, Madrid, 1974, p. 17.

² PÍO BAROJA, *Camino de perfección*, Ed. Caro Raggio, Madrid, 1974, p. 284.

³ PÍO BAROJA, *Camino de perfección*, Ed. Caro Raggio, Madrid, 1974, p. 285.

⁴ PÍO BAROJA, *Camino de perfección*, Ed. Caro Raggio, Madrid, 1974, p. 74.

⁵ PÍO BAROJA, *Camino de perfección*, Ed. Caro Raggio, Madrid, 1974, p. 80.

⁶ PÍO BAROJA, *Camino de perfección*, Ed. Caro Raggio, Madrid, 1974, p. 106.

⁷ PÍO BAROJA, *Camino de perfección*, Ed. Caro Raggio, Madrid, 1974, p. 106.

⁸ PÍO BAROJA, *Camino de perfección*, Ed. Caro Raggio, Madrid, 1974, p. 108.

⁹ PÍO BAROJA, *Camino de perfección*, Ed. Caro Raggio, Madrid, 1974, p. 109.

¹⁰ PÍO BAROJA, *Camino de perfección*, Ed. Caro Raggio, Madrid, 1974, p. 116.

¹¹ PÍO BAROJA, *Camino de perfección*, Ed. Caro Raggio, Madrid, 1974, p. 146.

¹² PÍO BAROJA, *Camino de perfección*, Ed. Caro Raggio, Madrid, 1974, p. 149.

¹³ PÍO BAROJA, *Camino de perfección*, Ed. Caro Raggio, Madrid, 1974, p. 150.

¹⁴ PÍO BAROJA, *Camino de perfección*, Ed. Caro Raggio, Madrid, 1974, p. 242.

de Marisparza, por los caminos de Valencia hasta encontrar la luz levantina que ilumina a Fernando Ossorio (ya sin Domínguez Álvarez), hasta alcanzar la fase unitiva de su experiencia mística.

Pues bien, si Fernando Ossorio viajó por tierras de Castilla y de la Mancha en 1902 (año de la publicación de *Camino de Perfección*), Domínguez Álvarez, aunque fuera treinta años después, hizo un recorrido similar, –Torrelobatón, Riaza, Segovia, Turégano, Toledo, Consuegra...–, con idéntico detenimiento en Segovia y Toledo. Y si desde Toledo se fue a Extremadura y luego hacia el sur, en vez de seguir a Fernando Ossorio en su recorrido hacia el este, fue, tal vez, porque no tenía, como aquél, posesiones en Yécora; o porque sabiendo de las delicias de Sevilla y no habiendo ido nunca al sur, creyera preferible visitar las tierras de Córdoba, Montoro, Ronda... a los encantos de Levante. O porque siendo personaje real no acaba donde quiere el autor, sino donde le lleva el destino, que con demasiada frecuencia es al lugar de la infancia, al calor de la querencia.

Con todo, además de los rasgos físicos, hay otras similitudes entre pintor y personaje que hacen la comparación inevitable: los dos tienen relaciones difíciles con sus padres, los dos frecuentaron la universidad sin excesivo entusiasmo, ambos son bastante ajenos a las impresiones que generan, los dos buscaron el contacto con la gente sencilla cuando no simple, los dos, desde su agnosticismo, entraron en conflicto por cuestiones religiosas, los dos son pintores –Fernando Ossorio era un estudiante de medicina que abandonó la carrera para dedicarse «a la pintura definitivamente»¹⁵– y los dos, en una fase de su pintura, sin buscarlo, realizan «figuras locas, estiradas unas, achaparradas las otras; tan pronto grotescas y risibles como llenas de espíritu y de vida»¹⁶, los dos admiran a El Greco sobre el resto de pintores, los dos realizan un viaje decisivo por Castilla, los dos admiran el mismo paisaje y con distintos lenguajes nos lo describen de la misma manera –hay similitudes inevitablemente entre los cuadros de Domínguez Álvarez y las descripciones que del paisaje castellano hace Pío Baroja–, los dos...

Entre los dos hay demasiadas coincidencias como para ser sólo un capricho de lector. Demasiadas como para no establecer comparaciones entre el libro más «noventayochista» de uno de los escritores fijos de la, tal vez, mal denominada Generación del 98 y el más noventayochista de los pintores portugueses. Excesivas similitudes como para pasar por alto, en este año de centenarios y conmemoraciones, esa parte de la obra de Domínguez Álvarez que la crítica de arte portuguesa, la única que lo ha estudiado, elude analizar con detenimiento, englobándola bajo el vago epígrafe de «paisagem da Castela».

Esta parte de su obra está mal estudiada en Portugal porque no enlaza con referencias artísticas portuguesas; porque en sus antecedentes culturales no encuentran respuestas a las inquietudes que le llevaron a Domínguez Álvarez a plasmar en sus cuadros estos paisajes; porque en Portugal no hay esas llanuras castellanas, desoladas y austeras, rematadas por castillos como molinos quijotescos que las domi-

¹⁵ PÍO BAROJA, *Camino de perfección*, Ed. Caro Raggio, Madrid, 1974, p. 11.

¹⁶ PÍO BAROJA, *Camino de perfección*, Ed. Caro Raggio, Madrid, 1974, p. 8.

nan; pues si sus llanuras alentejanas son también secas, sin embargo, son más humildes y afables, como si estuvieran siempre dispuestas a ofrecer la sombra de una encina o a compartir la escasa humedad de sus regatos. Esta parte de la obra de Domínguez Álvarez se describe casi como una extravagancia, una suerte de ensoñación explicable apenas por su origen español, por sus viajes por Castilla, o por una especie de amencia discutible que le hace pintar descampados eriales en vez de rincones de hermosos pensiles y paisajes convencionales.

En una comunicación presentada con motivo del Congreso «1898-1998: Balance de un siglo» celebrado en Cádiz, en abril de este mismo año, intentamos, aunque someramente, analizar esa parte de la obra de Domínguez Álvarez que consideramos responde a lo que podríamos llamar la estética del 98. Aquí pretendemos, tras reseñar algunos datos biográficos del pintor y enumerar las razones que en aquella comunicación nos llevaron a afirmar que Domínguez Álvarez representaba el paisaje del 98 en la pintura portuguesa, profundizar en alguna de aquellas argumentaciones y aportar otras nuevas.

¿QUIÉN ES DOMÍNGUEZ ÁLVAREZ?

Domínguez Álvarez es un pintor portugués nacido en Oporto en 1906, y una de las figuras más destacadas de la segunda generación del modernismo portugués; de origen gallego, pues su madre era natural de Pontevedra, y su padre, aunque nacido en Portugal, tenía también ascendencia gallega. Él durante mucho tiempo en Portugal pasó por ser un pintor gallego y de hecho conservó la nacionalidad española hasta 1936.

Se formó en la Escuela de Belas Artes de Oporto, adonde llegó algo tarde dificultado en su vocación por la adversidad paterna. En sus primeros años en la Escuela de Bellas Artes es significativo reseñar su participación en el grupo de artistas + *Alem*, que aglutinó a los estudiantes más disconformes e inquietos del ambiente cultural del final de los años veinte en la desembocadura del Duero. El grupo + *Alem*, que puede ser considerado como el primer grupo de artistas modernos surgido en Oporto con la intención de dinamizar –tal vez, sólo de incordiar– a la capital del norte, se dio a conocer con un manifiesto titulado «em defesa da arte / ao público do porto a porposito das recentes homenagens a / Marques de Oliveira». El manifiesto, difundido como forma de protesta contra la exposición retrospectiva del pintor Marques de Oliveira¹⁷, estaba firmado por Ventura Porfírio, Fernando Cunha Leão, Fortunato Cabral, Luís dos Reis Teixeira, Justino Alves, Américo Braga, Domínguez Álvarez, Mário Morais Soares y Adalberto Sampaio, todos ellos estu-

¹⁷ Esta exposición retrospectiva de Marques de Oliveira realizada con el apoyo institucional, fue recibida por la prensa como un gran acontecimiento cultural y, según los críticos del momento, con ella se hacía justicia al gran pintor naturalista que había sido Marques de Oliveira, entonces recientemente fallecido. Marques de Oliveira (1853-1927), fue el introductor, con Silva Porto, del naturalismo en la pintura portuguesa. Su obra, sobre todo paisajes, es considerada hoy de una gran modernidad, y, en opinión de J. A. França, en ella se aprecia una atracción consciente hacia el impresionismo, que es única en la pintura portuguesa.

diantes de los primeros años de pintura o arquitectura en la Escola de Belas-Artes de Oporto. Aquel manifiesto, redactado con prisas, sin excesivos miramientos en las formas, impreso en papel de periódico en la tipografía más barata y distribuido por las esquinas, tuvo, sin embargo, gran eco y mala aceptación en el ambiente mortecino y bienpensante del Oporto cultural. Los mismos críticos del halago mutuo, —en expresión de Artero de Quental—, y las flores a granel, que habían exaltado las excelentes obras del «valiosísimo» y «saudosísimo» Marques de Oliveira, reaccionaron con acritud ante la «insolencia» de aquellos muchachos ignorantes y atrevidos que osaban atacar (¡y de qué manera!) la memoria del valiosísimo maestro homenajeado. Fue esta la reacción que los jóvenes pintores buscaban, lo contrario, como explicó posteriormente Adalberto Sampaio —quizá de todos el más atrevido y displicente—, hubiese sido un fracaso.

Con aquel manifiesto y luego con motivo de la exposición que el grupo realizó en noviembre del mismo año de 1929 (*Exposição dos alunos de Belas Artes-Salão Silva Porto*), es con lo que se da a conocer Domínguez Álvarez. La crítica, aunque sin concederle gran protagonismo, le saluda como «brillante pintor gallego» y si bien sus obras no son de las más reseñadas por la prensa, para sus compañeros de grupo y de exposición, los trabajos que Domínguez Álvarez había presentado eran de una calidad indudablemente superior al resto de las obras mostradas. Esta opinión, generosamente referida por Ventura Porfirio y Adalberto Sampaio —los dos últimos y lúcidos supervivientes del grupo, lamentablemente fallecidos en lo que va de año—, era, al decir de éstos, compartida por todos los miembros del grupo + *Alem*¹⁸.

En 1930 vuelve a exponer nuevamente en el Salão Silva Porto, en compañía de Artur Justino, también miembro del grupo + *Alem* y con quien Domínguez Álvarez tenía gran sintonía estética y personal. La exposición es animada por una conferencia sobre arte moderna, leída por el poeta Adolfo Casais Monteiro. El acto, bastante minoritario por lo que tenía de moderno, es reseñado por la prensa como «curioso dentro de su modalidad»¹⁹, animando a los lectores a visitarla «por ser, acíma de tudo, uma nota estridente? de irreverencia, excentricidade, pintoresco y mocidade»²⁰, se le reprocha, sin embargo, su modernidad, que como decía un crítico anónimo «es de lamentar (...) porque en algunos trabajos de Justino e Alvares (sic) se notan ciertas cualidades artísticas que, guiadas para un sentido más puro del arte los apuntarían, tal vez, más tarde, como dos pintores apreciables»²¹.

En estos años, y hasta 1932, sus obras se centran, sobre todo, en paisajes de Galicia, tramos urbanos de Oporto, fábricas, etc. Igualmente pertenecen a este período

¹⁸ En cierta manera, la historia ha terminado por consolidar aquella opinión y hoy, del grupo + *Alem*, Domínguez Álvarez es, sin duda, el artista más valorado. Confirma esta opinión el hecho de que de todos los firmantes de aquel manifiesto sólo Domínguez Álvarez aparece en la *Historia da Arte Portuguesa* que bajo la dirección de Paulo Pereira ha publicado recientemente el Círculo de Lectores [Pereira, Paulo (director) y otros; *Historia da Arte Portuguesa*, Círculo de Lectores: Barcelona, 1995, 3 tomos].

¹⁹ «Arte: no Salão Silva Porto», *O Comercio do Porto*, 6-5-1930, p. 3.

²⁰ *Ibidem*, p. 3 y s.

²¹ *Ibidem*, p. 3.

sus figuras tuertas, que corresponden a una parte muy original de su obra entre lo ingenuo y lo onírico, donde es frecuente la presencia de hombres tuertos, casi siempre vestidos de negro, las tabernas (normalmente interiores), borrachos... Toda ella muy sugerente y enormemente atractiva. Son también de estas fechas sus experiencias, pocas y casi todas perdidas, con acuarelas de inspiración cubista o abstracta.

En 1932, realiza un largo viaje por España²², pasa una temporada en Castilla –hasta entonces la visitas, generalmente breves, se habían limitado a Galicia–, visita Extremadura, Andalucía, La Mancha, está en Madrid... Es en este tiempo cuando entra en contacto directo con el paisaje castellano, frecuenta los museos, estudia de cerca la obra de El Greco, habla con artistas, lee revistas y publicaciones sobre arte, etc.; y, sobre todo, conoce la obra de pintores como Sorolla y Joaquín Mir, pero también la de Aureliano Beruete, Aurelio Arteta, Ricardo Baroja, Juan de Echevarría, los hermanos Zubiaurre, Gustavo de Maeztu, Jaime Morera, Francisco Iturrino, Pablo Uranga, etc., y, por supuesto, la de Darío de Regoyos, Gutiérrez Solana o Zuloaga. Este conocimiento va a despertar en una persona tan impresionable como era Domínguez Álvarez, un enorme interés tanto por la forma como por la temática de estos pintores, lo que explica que en estos años abandonase el tipo de pintura que había hecho hasta entonces y optase, en exclusividad, por realizar paisajes de Castilla –«as paisagens de ins-piração espanhola» como las denomina la historiografía portuguesa–, y retratos que evocan ineludiblemente a Solana, Zuloaga, Regoyos y, sobre todo, a El Greco. Es en esta parte de la obra de Domínguez Álvarez en la que se centra nuestro artículo.

A raíz de este viaje, Domínguez Álvarez va a mostrar un particular empeño por entablar contactos con el ambiente cultural de Galicia, actuando como puente entre el medio artístico portugués y el español. Se puede hablar así de un afán iberista, que a fin de cuentas es lo que, de alguna manera, caracteriza y particulariza gran parte de su obra. Convencido de la necesidad del conocimiento mutuo como única forma de enriquecimiento, pero mediatizado por sus orígenes y contactos, va a intentar organizar una gran exposición de arte gallego en Oporto. Con ella pretendía dar a conocer el nuevo arte español en su original vertiente gallega, pero igualmente, demostrar que la modernidad también podía llegar a Oporto por el norte, «su camino natural», sin que necesariamente tuviera que venir de París con obligada escala en Lisboa, como había sido hasta entonces, como ha seguido siendo luego (aunque hoy ya no venga de París, sino de más lejos y más rápido). La exposición se pensaba celebrar en el 1934, y para su preparación Domínguez Álvarez realizó frecuentes visitas a Galicia en las que entró en contacto con artistas gallegos como Folgar Lema (pintor menor pero con quien tuvo una mayor relación personal), Tito Vázquez, Castelao, Francisco Llorens, Maside, Souto, Eiroa, Laxeiro, Seijo Rubio, Colmeiro, etc. La iniciativa, que tuvo escaso éxito en Galicia, fue recogida, sin embargo, con gran entusiasmo por la prensa portuguesa, hasta tal punto que casi diariamente –y muchas veces en primera página– se reproducían muchas de las obras que habrían de ser mostradas en aquella exposición.

²² Hay documentados estudios de Consuegra, Cuenca, Santillana del Mar, Torrelobatón, Soria, Segovia, Trujillo, Riaza, Villaluenga, Córdoba, Ronda, Sevilla, Montoro, Granada, etcétera.

Sin embargo, la exposición finalmente no se celebró. La falta de acuerdo, a la que fue ajeno Domínguez Álvarez, unido al difícil período histórico en el que entra España en los años siguientes, produce en el pintor portugués una enorme desilusión que le lleva a abandonar, no sólo sus intenciones iberistas, sino también la temática castellana. Desde entonces la obra de Domínguez Álvarez sufre un giro, similar en importancia, al que produjo en él el contacto con la llanura castellana. A partir de estos años el pintor renuncia a ese paisajismo de fuerte influencia española, a los retratos sombríos y mágicos donde estaba presente la fuerza de Solana, los trazos de Zuloaga, los cielos de El Greco, etc., para irse acercando cada vez más a la estela de Joaquim Lopes, uno de sus profesores, o a la de Marques de Oliveira. Pintará muchos paisajes, casi todos de pequeño formato y gran armonía cromática; todos ejercicios de gran virtuosismo, pero sin el enigma y la fuerza de sus cuadros anteriores.

En junio de 1936 realiza su única exposición individual en vida, tiene lugar en el Salão Silva Porto, y es presentada como una «interesante exposição de pintura, sobre motivos de Portugal e Espanha»²³, y en ella, todavía considerándolo como pintor gallego, se valora su modernidad y su saber hacer, «Álvarez es un moderno sensato, un pintor equilibrado, poseedor de una técnica destacada, aunque juzguemos encontrarle, a veces, un leve furor demoníaco de las formas»²⁴.

Desde entonces, cada vez más atacado por la tuberculosis, enfermedad que padeció desde muy joven, se dedicó a ir sacando los cursos con dificultad, a colaborar esporádicamente como comentarista de arte en el *Jornal de Noticias*, y a pintar. Sobre todo a pintar, obritas de mucho oficio y talento, paisajes convencionales de gran maestría técnica, pero sin el interés de los tejados fauvistas de diez años antes.

En 1938 y 1939, participó en la 3.^a y 4.^a Exposición de Arte Moderno del SPN/SNI, en Lisboa, capital que nunca visitó, lo que le supuso, de alguna manera, una cierta consagración como artista. En 1940 se graduó con la máxima calificación²⁵, y obtiene una beca del Instituto para la Alta Cultura. El mismo año participa en la IV Misão Estética de Ferias. Un año después obtiene una plaza como Profesor de Dibujo en la Escuela Industrial Infante D. Henrique, pero casi no ejerce, el agravamiento de la enfermedad, la muerte de su madre y un profundo abatimiento le hicieron muy difícil su último invierno. Murió en la primavera siguiente. Tenía treinta y seis años.

En la obra de Domínguez Álvarez se suele distinguir tres períodos fundamentales como muy bien ha estudiado Fernando Lanhas:

La Fase «vermelha». Se iniciaría en torno a 1926, prácticamente desde el principio de su carrera pictórica, y dura hasta 1932. Esta fase se caracteriza por la utilización de colores vivos, intensos y poco trabajados. Los temas son preferentemente paisajes urbanos, rincones y callejuelas de Oporto, barrios populares: *Casário com roupa à secar*, *Se do Porto*, *Paisagem do Porto*, *Telhados*, *S. Ildefonso*, etc. Son también de esta etapa la serie «fabricas», con grandes torres que se levantan altivas, contaminantes, enormes vómitos de humo en días de bajas presiones. De los

²³ «O Pintor Domínguez Álvarez», *A Ordem*, 6-6-1936, 3.

²⁴ SERGIO AUGUSTO VIEIRA, «O pintor galego Domínguez Álvarez», *O Diabo*, 6-6-1936, p. 3.

²⁵ Fue la primera vez que se dio la máxima puntuación en la Escuela de Belas Artes do Porto.

últimos tiempos de esta etapa, son sus «hombres tortos», trechos ciudadanos de connotaciones expresionistas y de una ingenuidad moderna y sugestiva, por donde vagan borrachos y sombreros, hombres tuertos vestidos siempre de negro: *Homens tortos Casario com homens tortos Casario e Figuras dum sonho*, etcétera.

La segunda etapa, va de 1932 a 1937, y engloba los cuadros a los que nos hemos referido como «Paisagens da Catela». Pero también sus cuadros fantásticos, es en esta fase cuando realiza las figuras y retratos como *O Bispo, Louco, Expressão Estranha, Homen Compostelano, Don Quixote*. Son figuras extrañas, entre la cercanía y la irrealidad, solitarias y atormentadas, llenas de presagios. Los colores son, por lo general, oscuros, opacos, falsos.

En 1937, se inicia la tercera fase, caracterizada por el regreso al paisajismo, por el ejercicio de la técnica y el consuelo de los colores. Son nuevamente paisajes del norte, no ya de los barrios pobres del viejo Oporto, sino de los campos de los alrededores. Son paisajes agradables y muy melancólicos.

A Domínguez Álvarez, José-Augusto França, el más considerado de los historiadores del arte en Portugal, y referencia obligada en cualquier trabajo al respecto, lo integra en el segundo modernismo, junto con Mario Eloy y Júlio Reis Pereira.

En la comunicación antes aludida dábamos las siguientes razones para argumentar por qué consideramos que a Domínguez Álvarez habría que tenerlo presente cuando hablamos de la generación pictórica de finales de siglo que caracterizó a la cultura española. Estas eran las siguientes:

– **Exaltación del paisaje castellano.** Buena parte de su obra, la peor estudiada por otra parte, enlaza perfectamente con la exaltación del paisaje castellano tan propia de la generación del 98, y que personaliza la esencia y la raíz última de lo español²⁶. En obras suyas como *Consuegra, Villaluenga, Castelo de Turégano*, las muchas visiones de Toledo o de Segovia, etc., está claramente exaltado este paisaje. Son paisajes que se caracterizan por la sobriedad y la rudeza. Vistas amplias sin elementos ornamentales que las dulcifiquen.

– **Admiración por El Greco.** La admiración de Domínguez Álvarez por El Greco, está en perfecta sintonía con la que hacia este artista sintieron los pintores españoles del cambio del siglo. El Greco, como pintor proto-expresionista y moderno, se convirtió en la referencia obligada, en la admiración más compartida por los nuevos, porque como señala Jonathan Brown, «durante el primer tercio del siglo XX, El Greco pareció convertirse en todo para todos²⁷». Domínguez Álvarez, como los noventayochistas, admiró, sobre todo, su paisaje, que como pronto adivinó Marc suponía la fusión del expresionismo con el misticismo²⁸. Esta admiración se convierte en influencia, y hoy toda la crítica portuguesa al hablar de Domínguez Álvarez alude a El Greco.

²⁶ BRASAS EGIDO, J. C., «Castilla en el arte español del siglo XX», en *Homenaje a Castilla*, Banco de Bilbao, Madrid, 1982.

²⁷ BROWN, Jonathan, «El Greco, el hombre y los mitos», en *El Greco de Toledo*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 26.

²⁸ *Ibidem*, p. 29.

– Las **ciudades castellanas como tema pictórico**. Domínguez Álvarez es también en este sentido un pintor noventayochista, no sólo porque pinta reiteradamente a Toledo, Segovia, Ávila, sino porque lo hace con el mismo espíritu que Carmen Pena atribuye a los noventayochistas cuando escribe «en nuestras provincianas y agrarias ciudades castellanas, descritas por pintores y escritores, sus habitantes parecen no existir, anotándose la vida de la ciudad en relación con el campo frecuentemente, más que con sus habitantes»²⁹. En todas las obras de Domínguez Álvarez sobre ciudades castellanas podemos ver cómo estas características se cumplen plenamente.

– **Paisaje sin figuras**. Señala así mismo Carmen Pena que el paisaje del 98 es un paisaje sin figuras y, citando a Laín Entralgo, considera que éstas serían vistas por los noventayochistas «como un elemento perturbador del paisaje»³⁰. En ninguno de sus cuadros referidos al paisaje castellano *Villaluenga, Sin Título, Paisagem de Castela, Riaza*, etc., aparece la figura humana. El paisaje es el único protagonista.

– **Predominio del mundo rural**. Argumenta Javier Tusell al caracterizar la sensibilidad común que compartieron literatos y pintores «el tremendo peso de la España rural, tan presente en muchos cuadros de este tiempos...»³¹. También en los de Domínguez Álvarez son frecuentes los núcleos rurales. Son pequeños pueblos, algunos sin identificar, en medio de una enorme llanura, obras como *Paisagem com torre de Igreja, Rua de Castela, Sin Título...*

– **Verdes y negros**. Reflexionaba recientemente Francisco Calvo Serraller en el coleccionable *Memoria del 98*, que con motivo del centenario publicó semanalmente el periódico «El País»³², que el descubrimiento y valoración que, dentro y fuera de España, tuvo la obra de El Greco, se debió en buena parte a la espiritualidad con que el pintor cretense trata el tema de lo «negro» en España, en «el reviramiento de la paleta española en el negro y verde en vez del negro y pardo tradicional; esto es: la transformación del naturalismo español en algo enfáticamente místico o, si se quiere en algo fantástico, imaginativo, enloquecido, «surrealizante». Esto es precisamente lo que dice la crítica portuguesa sobre esa parte enigmática de la obra que Domínguez Álvarez trajo de España. Es ahí donde hay que buscar el porqué de los verdes o los verdes-negros de obras como *Segovia, Sin título, Torrelobatón...*

A estas similitudes con la generación pictórica del noventa y ocho, habría que añadir otras que también hemos de tener en cuenta cuando hablamos de la generación pictórica de finales de siglo y que nosotros no podemos olvidar cuando analizamos una parte importante de la obra de este pintor portugués.

Así, otra de las características que se considera común a los hombres del 98 y de la que participa Domínguez Álvarez, es lo que podríamos definir como **presencia del pasado**. Esta manera de mirar a Castilla dentro del tiempo, esto es, con su pasado, pero también con su presente y su futuro es lo que reflejan los cuadros

²⁹ PENA CARMEN, «Pintura de paisaje e ideología», *La Generación del 98*, Taurus, Madrid, 1982, p. 104.

³⁰ *Ibidem*, p. 100.

³¹ TUSELL, J., «La estética de fin de siglo», en *Paisaje y figuras del 98*, Fundación Central Hispano, Madrid, 1997, p. 50.

³² CALVO SERRALLER, Fco., «Ciudad y paisaje», en *Memoria del 98*, «El País», 1998, p. 280.

como *Villaluenga*, *Castelo de Turégano*, *Paisagem de Castela*, *Torrelobatón*, *Consuegra*, etc. Todos ellos reflejos de construcciones nobles, catedrales, iglesias, castillos, que hablan de otros tiempos, como si estuviesen presentes para decir que antes de este silencio hecho paisaje hubo otro tiempo en el que lo que ahora es silencio, ruina o motivo, fue entonces poder o dominio. Esa presencia casi constante de castillos, iglesias o cruceros, son sin duda hitos referenciales de lo que en otro tiempo fue poder. Son pues, símbolos de un pasado histórico. Símbolos hoy desamentizados, argumentos sin valor de futuro; pero al mismo tiempo, son inevitables posos del pasado, referencias vigentes y memoria ineludible para cualquier tiempo futuro. Es la misma España que Antonio Machado admira en *Elogios* cuando en el poema «Desde mi rincón» escribe:

¡Y este hoy que mira ayer; y este mañana
que nacerá tan viejo! (CXLIII, 239)³³

La misma que le hace gritar en «A orillas del Duero»:

«¡Castilla varonil adusta tierra
Castilla del desdén contra la suerte
Castilla del dolor y de la guerra
tierra inmortal Castilla de la muerte! (CII, 143)

O cuando escribe en otro poema homónimo:

Castilla miserable ayer dominadora
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora
¿Espera duerme o sueña? ¿La sangre derramada
recuerda cuando tuvo la fiebre de la espada?

¿Paso? Sobre sus campos aún el fantasma yerra
de un pueblo que ponía a Dios sobre la guerra. (XCVIII, 137)

Es a esta presencia de pasado, a la que parece aludir Azorín cuando hablando de El Toboso escribe «Veis una ancha extensión de campo llano cubierta de piedras grises, de muros rotos, de vestigios de cimientos», ruina y silencio que le lleva al autor, en dolorosa reflexión, a preguntarse cómo ha llegado el Toboso a este grado de decadencia, qué fueron de aquellos tiempos de Don Quijote...

Pero estos vestigios de pasado muestran también la esencia de su paisaje, restos con los que el tiempo aún no pudo, y que vienen a representar aquello que algunos estudiosos han dado en llamar «la tradición eterna», que serviría para explicar cómo pueblos que pasan a lo largo de generaciones sucesivas por distintas renovaciones, no pierden, sin embargo, su idiosincrasia: esencia de carácter con la que no se atreven las mudanzas y que es respetada por todos los cambios, como los tiempos y las modas respetan los edificios viejos, atreviéndose apenas a dejarlos hechos ruinas o camuflarlos en feos

³³ Todas las citas de Antonio Machado que aparecen en este artículo están tomadas de *Poesías Completas*, Ed. Espasa Calpe, 1983 (novena edición).

reconstrucciones. Es el mismo respeto con el que nos volvemos a nuestros antepasados, excusándoles injusticias y vilezas, agradeciéndoles el nombre y el origen, sin querer saber nada más, porque nada más es necesario. Así, con ese respeto instintivo e incierto, hay que observar los muros viejos de la tierra por la que andamos, los castillos desdentados a los que nos conducen las calles empinadas, el empedrado firme de las vías principales. Y así hemos de mirar los paisajes castellanos de Domínguez Álvarez, porque es ese respeto el que reclaman las torres y murallas de sus cuadros.

Mas en esa presencia constante del pasado se expresa también una relación sutil entre la historia y el paisaje. Relación que era manifiesta en la estética del 98 y que en Domínguez Álvarez también está presente, aunque para la imagen que tenemos de él –imagen de hombre ingenuo sin pretensiones intelectuales– pueda resultar forzada. Pues bien, puede ser cierto que esa relación sea más sutil en Álvarez que en otros pintores españoles como Zuloaga, Iturrino, los hermanos Zubiaurre, etc., quizá no sea tan explícita como lo es en la literatura de Azorín o de Unamuno, tal vez esté apenas enhebrada, pero innegablemente existe. Domínguez Álvarez, mucho más culto de lo que dicen los rumores, había leído y reflexionado sobre la estética de los noventayochistas, y, por tanto, también sobre esta relación entre historia y paisaje; incluso hay alusiones claras a esta relación refiriéndose a terceros pintores, lo que prueba que es consciente de su existencia. Así, por ejemplo, a propósito de Carlos Lezcano escribe que es «uno de los más extraordinarios paisajistas de Castilla, autor de muchos cuadros que se pueden considerar verdaderas páginas pictóricas, evocativas de la pasada grandeza castellana³⁴», y cita para argumentarlo las obras *Castillo de la Mota* y *Simancas al crepúsculo*, etc. Resulta innegable que si Domínguez Álvarez encuentra admirable esta relación en las obras de otros pintores, no fuese él, de alguna manera, a pretender lo mismo cuando pintaba obras de temática similar como son por ejemplo: *Castelo de Turégano*, *Riaza*, *Villaluenga*, etc. Por eso nos parece difícil que no la compartiera, y si tal vez esta relación no fue la razón decisiva que le llevó a pintar este tipo de cuadros, no cabe duda de que al menos no la ignoraba, y en último caso, fue libre al emularla, ya fuera por descomprometida evasión estética, afecto compromiso o sincera motivación espontánea. De cualquier manera, con este tipo de obras, Domínguez Álvarez aportó al enramado artístico portugués una visión lírica del paisaje castellano que es, indudablemente, una reflexión poética sobre el mismo, pero también una reflexión sobre su pasado, sobre el tobogán que, partiendo de la grandeza de la Castilla medieval y moderna, desemboca en la España en crisis de finales de siglo. En los paisajes castellanos de Domínguez Álvarez está presente el misticismo y el espiritualismo de El Greco, pero también el dolor y la profunda melancolía histórica de los hombres del 98.

Además de estas características, podemos añadir otras como es, por ejemplo, el **protagonismo que alcanza el árbol** en la pintura moderna, simpatía de la que también participa Domínguez Álvarez. Esta presencia del árbol, tan frecuente en la pintura de Beruete, es tan propia de la estética noventayochista como pueda serlo el expresionismo más o menos bronco de Solana o Zuloaga, porque como escribe Car-

³⁴ DOMÍNGUEZ ÁLVAREZ, «Comentarios de Arte: um grande artista galego: o pintor paisagista Antonio Forgar Lema», en *Jornal de Noticias*, 15-3-1936, p. 2.

men Pena «conviene saber que también con frecuencia el 98 transmite en la descripción de sus paisajes una evasión lírica y una íntima sensualidad, en contacto con el Modernismo». En Domínguez Álvarez, los árboles —que son siempre abundantes, también en muchos de estos cuadros de temática castellana—, no son ciertamente los protagonistas, pero sí figuras destacadas que ordenan el espacio enriqueciéndolo, no sólo por las formas, sino, sobre todo, por los colores: gamas distintas de verdes, acordes de tonos que informan sobre la hora del día o el estado del tiempo atmosférico, pero son también semblantes, sugerencias anímicas que implican a quien los mira. Abundan, como en los poemas de Machado, los pinos, las retamas, las encinas, las hileras de olmos a la orilla del río...

¡Encinares castellanos
 en laderas y altozanos (...)
 El pino es el mar y el cielo
 y la montaña: el planeta. (...)
 Los chopos son la ribera,
 lirás de la primavera...

(A. Machado, «Las encinas», *Campos de Castilla*)

Hay otra característica que se suele señalar para resaltar las peculiaridades de la Generación del 98, y que Laín Entralgo ha sintetizado al afirmar que «los cantores del paisaje castellano son auténticos **descubridores de Castilla**, y acaso por eso pueden ser inventores de una Castilla»³⁵. Si reparamos en el lugar de nacimiento de los principales componentes de la generación del 98, comprobaremos que pocos conocieron Castilla desde su infancia. Así, la gran mayoría de la generación literaria procede de zonas exteriores a la meseta: Unamuno, Maeztu, Baroja y Bueno nacieron en el País Vasco, Valle Inclán y Menéndez Pidal en Galicia, los hermanos Machado en Sevilla, Ganivet en Granada, Azorín en Alicante... Si nos referimos a la generación pictórica, exceptuando los casos más o menos accidentales de Solana y de Valentín Zubiaurre, ambos nacidos en Madrid, pero de origen montañés el primero y vasco el segundo, y el caso más claro de Aureliano de Beruete que también nació en Madrid; el resto de los pintores son todos descubridores de la Meseta, así: Aurelio Arteta y Juan de Echevarría nacieron en Bilbao, Gustavo de Maeztu y Pablo Uranga lo hicieron en Vitoria, Ramón de Zubiaurre en Garay (Vizcaya) e Ignacio Zuloaga en Eibar (Guipúzcoa), por tanto todos ellos eran vascos como Valentín Zubiaurre aunque, como hemos dicho, naciese en Madrid, o como Francisco Iturrino que lo hizo en Santander en 1864 o Ricardo Baroja nacido accidentalmente en Minas de Río Tinto. Del resto de artistas de la denominada generación pictórica del 98, otra buena parte eran catalanes, como el escultor Julio Antonio (Antonio Julio Rodríguez Hernández) natural de Mora de Ebro, en Tarragona, o Jaime Morera nacido en Lérida; y, particularmente, barceloneses: Joaquín Mir, Ramón Pichot Gironés y Santiago Rusiñol. Luego, Darío de Regoyos y Evaristo Valle eran asturianos, mientras Julio Romero de Torres era cordobés y Joaquín Sorolla había nacido en Valencia. Por tanto, la gran parte de los pintores que solemos citar cuan-

³⁵ LAÍN ENTRALGO, P., *La Generación del 98*, Madrid, Espasa Calpe, 1967 (sexta edición), p. 30.

do hablamos de la estética del 98, tienen también, como los literatos, procedencia extrameseteña. Pues bien, de éstos, una gran parte se sintieron, en mayor o menor medida, atraídos por Castilla. Ignacio Zuloaga pinta continuamente a Segovia, y en general el paisaje castellano tiene casi siempre un lugar privilegiado en su obra; Valentín Zubiaurre también pasó largas temporadas en esta ciudad castellana invitado por el conde de Cheste, de las que ha dejado una importante muestra de cuadros; su hermano Ramón Zubiaurre, también compartió su admiración por Segovia y luego por Salamanca, siendo prueba de su «castellanismo» el conocido retrato de Unamuno con el paisaje meseteño de fondo. Francisco Iturrino también se sintió atraído por el paisaje castellano, particularmente en los años liminares del siglo, como Juan de Echevarría, pintor por excelencia de la generación literaria, pero también agradecido viajero castellano, como se refleja en sus cuadros de Ávila o los de la pequeña localidad de Pampliega. Y así tendríamos que seguir hablando de Aurelio Arteta, Pablo Uranga, Evaristo Valle, Gustavo de Maeztu, etcétera.

Domínguez Álvarez, como muchos de ellos, también llegó tarde a Castilla y como casi todos pasó de viajero a pretendiente. Sus obras datadas son todas de los años treinta, cuando el pintor tenía más de veintiocho años. Acostumbrado desde nacimiento a los paisajes verdes del norte portugués —como les debió suceder a gran parte de los escritores y pintores de la generación finisecular—, el encuentro con Castilla y sus amplias y yermas llanuras, particularmente áridas y desoladoras en verano, produjeron en él una fuerte impresión. Esta impresión puede entenderse, al menos, desde un triple ejercicio antitético:

humedad-sequía,
escabrosidad-llanura
vegetación-aridez

Resulta innegable que el contraste entre la **humedad** del paisaje conocido y la **sequedad** del paisaje descubierto, con la gran cantidad de gamas y matices cromáticos que esto supone, no podía pasar desapercibida ante los ojos de un pintor que era, además, tuberculoso. Tanto el paisaje como la enfermedad reaccionan de manera distinta ante el clima mediterráneo con fuerte influencia atlántica (incluso podíamos hablar de clima atlántico con acusados rasgos mediterráneos) característico de la zona de Oporto, que ante el clima mediterráneo continentalizado propio de Castilla. El ambiente húmedo de su infancia, bien en su Oporto natal o en la Galicia materna, la lluvia fina y frecuente de las borrascas del frente polar que ya había pintado en años anteriores *Chuva, À Chuva...*, que parecían hechos para ilustrar aquel poema de Rosalía de Castro *En las orillas del Sar*:

Cenicientas las aguas; los desnudos
árboles y los montes, cenicientos;
parda la bruma que los vela, y pardas
las nubes que atraviesan por el cielo:
triste en la tierra el color gris domina,
¡el color de los viejos!

Este gris húmedo que describe Rosalía y que Domínguez Álvarez conocía desde la infancia contrasta ahora con el amarillo seco de Castilla. La presencia constante de nubes en los días de borrasca, se torna persistencia de sol en los estables días anticiclónicos. El sol lo llena y seca todo, hasta hacerse:

Oro en sillares de soto
 en las riberas del Tormes
 (Miguel de Unamuno, «Salamanca, Salamanca»).

Y este soto dorado del que habla Unamuno es como aquél otro machadiano que bajo el *índigo cielo*:

allá se yergue un soto de verdes alamillos
 tras leguas y más leguas de campos amarillos
 (A. Machado «La mujer manchega», *Campos de Castilla*).

Observamos así que el contraste humedad-sequía es, por tanto, un contraste cromático al que no pudo ser impasible Domínguez Álvarez. El impacto visual debió generar en él una necesidad de experimentar con los colores, un estímulo grande por captar pictóricamente las imágenes iridiscentes a las que era de alguna manera ajeno. Esta perturbación estimulante le lleva a considerar el paisaje como algo superior, generador de un sentimiento casi místico.

Dicotomía llanura-escabrosidad. Por otra parte, la inmensa llanura de Castilla debió provocar en el pintor portugués algo parecido a lo que Westphal describió en 1871 como un estado especial de angustia que sobrecogía a ciertas personas cuando tenían que cruzar grandes espacios libres o descubiertos (estado anímico al que se denomina agorafobia). Igual que las personas nacidas y criadas en las llanuras meseteñas tienen necesidad de confundir infinito y horizonte y les provoca una angustia casi claustrofóbica los terrenos excesivamente abruptos o montañosos; las inabarcables llanuras castellanas debieron provocar en Domínguez Álvarez una sensación cercana a la agorafobia. Las extendidos campos, las imprecisas líneas del perfil en lontananza, etc., alteraron sus concepciones visuales y provocaron en él una sensación similar a la que produce ver el mar por primera vez cuando ya se tienen más de veinte años. Esa sensación íntima e inenarrable, privilegio inasible de los humanos, se transforma entonces en motivo irresistible para Domínguez Álvarez. Se convierte en una necesidad física de expresión, en un acto creativo reflejo, ineludible para quien había venido a Castilla con ojos de pintor. Esta creatividad casi compulsiva le lleva a considerar cualquier elemento o visión un motivo entrañable del paisaje.

Por otra parte está la dicotomía **aridez-vegetación**. Resulta algo sobrecogedor para quien está acostumbrado desde siempre a la exuberancia de la naturaleza, encontrarse con la tierra yerma de Castilla. No se trata ya de la sensación física a la que nos referíamos en la primera dicotomía: el gris húmedo se seca y se torna amarillo; aludimos ahora a una sensación tal vez más poética, pero también más íntima: la sensación de soledad que provoca en el espectador la desolación del paisa-

je. Se trata de una suerte de trasmutación entre el espectador y el medio. Como si ante la desnudez del paisaje el pintor se quedase también desnudo de ropa y de vínculos. Sólo con su cuerpo y su ensueño, indefenso en la llanura. Esta sensación de soledad fue muy transmitida por la literatura, y en buena parte los cuadros de Domínguez Álvarez son también transmisores de ella, e igual que los poemas no transmiten sólo la soledad del ambiente, sino también la soledad del poeta, sus cuadros no reflejan sólo la soledad del paisaje, sino también la soledad del pintor.

Señala M. Alvar a propósito de Unamuno y su relación con el paisaje de España, algo que nosotros consideramos muy adecuado atribuir a Domínguez Álvarez, y es que la relación que se establece entre Unamuno y el paisaje es, sobre todo, una **relación de amor**. Igual «que en la emoción erótica, la imagen directa queda superada por la irracionalidad del amor»³⁶, en su interpretación de España, el paisaje se convierte en «una evasión reiterada del objeto amado»³⁷ que está por encima de una realidad bastante más incierta y desasosegante. Argumenta esto Alvar en la certeza de que en Unamuno, como nosotros podemos comprobar en la obra de Domínguez Álvarez, raramente aparece «la visión acre o despiadada de la España negra. Sus paisajes no eran los desolladeros de las plazas de toros, ni la tétrica presencia de los displicentes, ni el macabro folklore de los cementerios, tal y como vieron Verhaeren y Darío de Regoyos; ni era –tampoco– el espejo de prostitutas, de chulos y de toreros, que tosca –incluso zafiamente– pintaba Eugenio Noel. No. La lección de Unamuno era –sí más pero no menos– una lección de amor. Por eso no cayó en la visión lóbrega de la España que llamamos negra, como cayó Baroja; ni se detuvo –como el Valle Inclán de *La pipa de Kif* o de los esperpentos– en los cuadros plebeyos de los cartones de ciego o de los romances chabacanos. Sus andanzas llevaron a otras visiones: al descubrimiento de una inédita sensación o al entrañable aprehendimiento –y aprendimiento– de las cosas frecuentadas»³⁸. Esta larga cita nos parece acertadísima, y muy esclarecedora, para explicar la obra de Domínguez Álvarez y poder entender la visión que de España y de su paisaje nos dan los cuadros del pintor portugués. Si observamos sus paisajes castellanos –al menos los más conocidos, pues algunos se han debido de perder o quedar abandonados e inapreciados en los muchos años de mal disimulado olvido–, en todos, se aprecia un querer al paisaje, un deseo de enaltecer el objeto amado, que es a su vez *sujeto* seductor del propio sujeto agente. Como si en su contemplación, el pintor, en un juego de galanteo contenido, buscase el ángulo desde donde perfilar el paisaje hermoseándolo en su adustez. Se produce, parece, una relación recíproca de generosa purificación: el paisaje seduce a Domínguez Álvarez y éste, queriente, lo purifica, quitándole todo lo que le es ajeno y dejándole en la esencia y perfección que merece.

Domínguez Álvarez, hasta entonces atrevido e innovador en la temática de los cementerios, tan explícito en la descripción de borracheras como propenso a los in-

³⁶ ALVAR, M., *Estudios y ensayos de Literatura Contemporánea*, Ed. Gredos, Madrid, 1971, p. 161.

³⁷ ALVAR, M., *Estudios y ensayos de Literatura Contemporánea*, Ed. Gredos, Madrid, 1971, p. 161.

³⁸ ALVAR, M., *Estudios y ensayos de Literatura Contemporánea*, Ed. Gredos, Madrid, 1971, p. 161.

teriores de tabernas o a los entierros pobres, tan afecto por asuntos precedentes a dejarse captar por la España negra de Regoyos y Noel,

La España de charanga y pandereta,
 cerrado y sacristía,
 devota de Frascuelo y de María,
 de espíritu burlón y de alma quieta,
 ... (A. Machado, «El mañana efímero», *Campos de Castilla*)

opta, sin embargo, por dar una visión de España más generosa. Empero no es una visión folklórica y halagadora, tampoco pretende ventanear una España feliz y satisfecha, a la manera en que Malhoa retrata al *bom povo português*, sumiso y entrañable, felizmente resignado en su pobreza. La imagen que Domínguez Álvarez da de España está muy lejos de esas dos visiones. No es ni la España negra ni la España alegre, es, sobre todo, una España desnuda. Vista sólo con su paisaje, en su epidermis, como si estuviera en cueros que es como queda la tierra cuando le quitamos los ruidos y sus gentes.

Igual que la contemplación de un cuerpo desnudo, y más cuando es hermoso, nos genera una especie de devota dependencia, de irreprimible deseo de tocarlo, y sentimos la necesidad de hacerlo nuestro sin reparar en que tiene voluntad y, tal vez, no es coincidente; así, bajo el delirio que produce la belleza, parece contemplar Domínguez Álvarez el paisaje castellano. Y seducido, lo sublima. Pero no adornándolo, sino enaltecándolo, sin resaltar nada, despejando apenas sus aspectos menos propios, y fijando los más sinceros y seductores.

Otra de las razones que nos llevan a considerar a Domínguez Álvarez como un pintor en la órbita de la estética noventayochista es la **admiración** que él tiene **por las figuras más destacadas de esta generación estética del 98**. En los treinta y tantos artículos que sobre temas relacionados con el arte publicó en el *Jornal de Noticias*, periódico de Oporto considerado entonces «el diario de mayor tirada en el norte del país», las alusiones a Zuloaga, Darío de Regoyos, Sorolla, etc., fueron constantes, siempre citados elogiosamente y en muchos casos dando muestras de una sincera admiración. Así a Darío de Regoyos se refiere como a «uno de los iniciadores más brillantes de la larga serie de pintores paisajistas de la moderna pintura española³⁹»; de los hermanos Zubiaurre resalta la «sobriedad de líneas que denotan una cierta energía constructiva», etc. Pero no se trata de enumerar aquí las distintas alusiones que Domínguez Álvarez hace a los pintores noventayochistas, ni tampoco reseñar las muchas similitudes que la **crítica portuguesa** encontró entre **Domínguez Álvarez y los pintores del 98**⁴⁰, tiempo y espacio habrá en otra ocasión para referirnos a las mismas, como a las emotivas evocaciones que en algunos de sus artículos hace de Castilla y que están muy en la línea de lo que esta región

³⁹ DOMÍNGUEZ ÁLVAREZ, «Comentarios de Arte: un grande artista galego: o pintor paisagista Antonio Forgar Lema», en *Jornal de Noticias*, 15-3-1936, p. 2.

⁴⁰ Por ejemplo, en la crónica que informa de la muerte de Domínguez Álvarez en *O Primeiro de Janeiro*, se alude a sus «cuadros de "clima" español en los que se aprecia un no sé qué de las tintas sombrías de Zuloaga».

provocaba en los hombres del 98. Así, a propósito de la soledad de Castilla, del silencio que la envuelve, puede ser significativo lo que escribe en mayo de 1936, bastante tiempo después de haber visitado la Meseta, tras una larga tarde de paseo por Santiago de Compostela, cuando narra su regreso a casa por entre las «arcadas solitarias, austeras» y todo le resulta «desierto, abandonado», la evocación que le viene con nitidez son las tardes en las ciudades castellanas, el recuerdo persistente y cálido de «Burgos, Ávila, Toledo».

Así pues, resulta innegable que Domínguez Álvarez se sintió atraído por las líneas quirománticas de esa mano unamuniana, «mano tendida al mar poniente», con dedos como ríos: Miño-pulgar, Duero-índice, Tajo-corazón, Guadiana-anular, Guadalquivir-meñique. Y fue a la *palma*, tal vez por el *índice*, y de Castilla se trajo, con el polvo y los recuerdos, un puñado de cuadros que son una síntesis de *sentires*, de esencias comunes, elogios apátridas de quien ama a la tierra sin reparar en las fronteras.

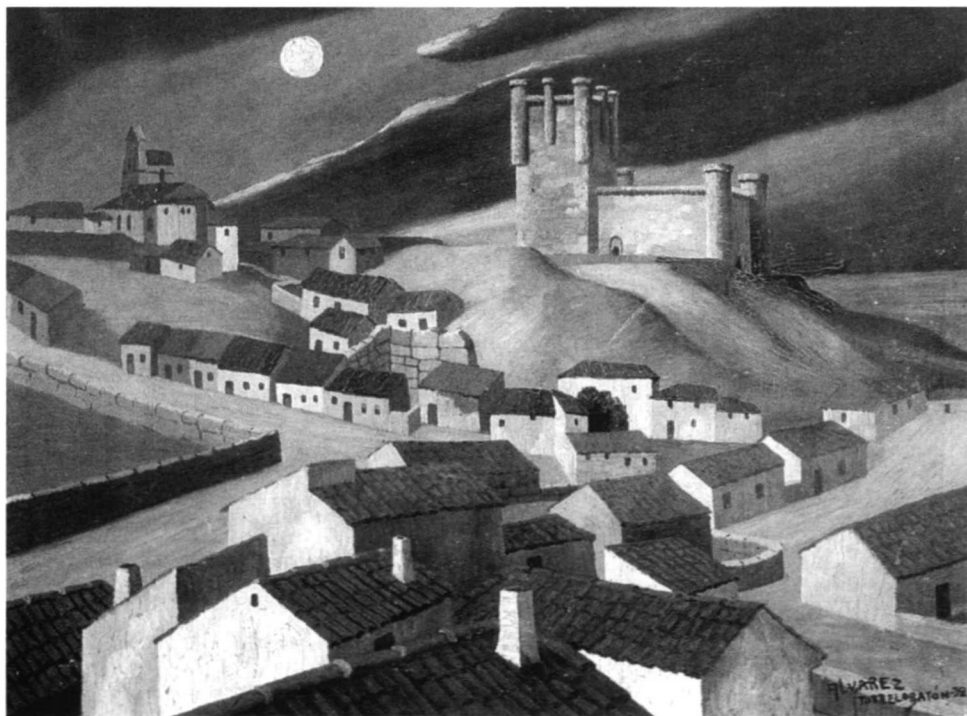


FIG. 1. *Torrelobatón*, 1932. Óleo/tela, 47,5 × 60,5 cm. Colección particular.



FIG. 2. *Castelo de Turégano*, sin fecha. Óleo/tela, 40,5 × 32 cm. Colección particular.



FIG. 3. *Segovia*, 1932. Óleo/tela, 56 × 66 cm. Colección Centro de Arte Moderno, Fundação Calouste Gubenkian, Lisboa.



FIG. 4. *Toledo*, sin fecha. Óleo/cartón, 38,5 × 20,8 cm. Colección particular.

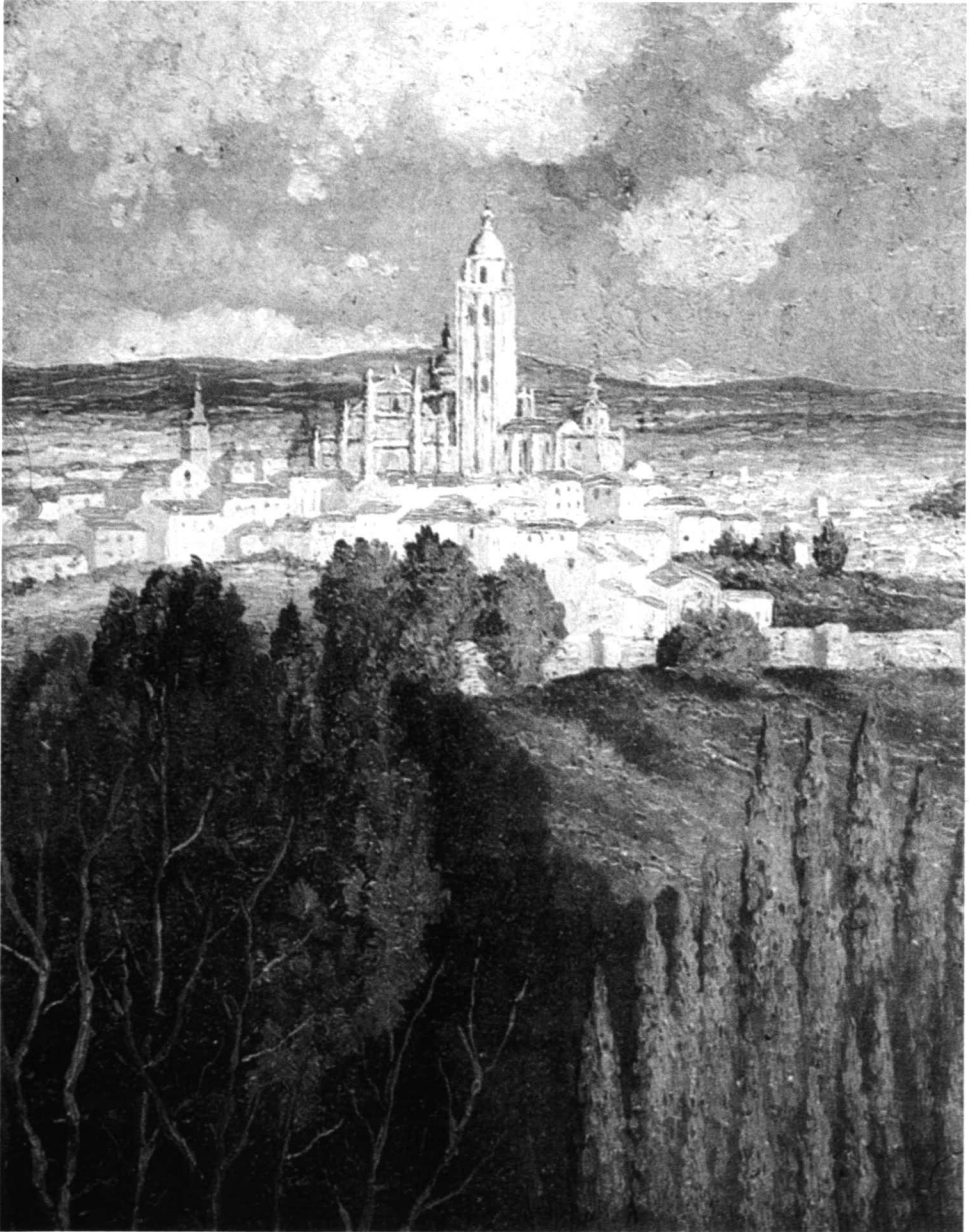


FIG. 5. *Segovia*, sin fecha. Óleo/cartón, 26,4 × 20,8 cm. Colección Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gubenkian, Lisboa.