

**PELLO AZKETA**

Memoria de la mirada

CONVERSACIONES CON ARTISTAS NAVARROS









**PELLO AZKETA**

Memoria de la mirada



# PELLO AZKETA

## Memoria de la mirada

CONVERSACIONES CON ARTISTAS NAVARROS

COLECCIÓN CONVERSACIONES CON ARTISTAS NAVARROS

**Título**

Pello Azketa. Memoria de la mirada

**Fotografías de Pello Azketa**

Adolfo Lacunza

**Fotografías de los cuadros**

Adolfo Lacunza, Larrión y Pimoulier, Gert Voor in't Holt

**Textos**

Arturo Redín, Mercedes Álvarez, Pedro Salaberri

**Edita**

© Gobierno de Navarra.

Departamento de Cultura, Turismo y Relaciones Institucionales

© Los autores por sus textos, pinturas o fotografías

**Diseño gráfico**

Jokin Manzanos

**Impresión**

Litografía Ipar

**ISBN**

978-84-235-3331-2

**Depósito Legal**

NA 2244-2012

**Promociona y distribuye:**

Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra

C/ Navas de Tolosa, 21. 31002 Pamplona

Tfno. 848 427 121

fondo.publicaciones@navarra.es

<https://publicaciones.navarra.es>

*A ti, Helena, compañera*



# ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN</b>	
Juan Luis Sánchez de Muniáin Lacasia	11
<b>PELLO AZKETA Y EL SILENCIO</b>	
Arturo Redín	15
<b>LOS PAISAJES QUE NECESITAMOS</b>	
Mercedes Álvarez	27
<b>UNA LARGA LÍNEA</b>	
Pedro Salaberri	33
<b>OBRA</b>	53
<b>CRONOLOGÍA</b>	225

# **PRESENTACIÓN**

Juan Luis Sánchez de Muniáin Lacasia

Vicepresidente Segundo y Portavoz del Gobierno de Navarra y

Consejero de Cultura, Turismo y Relaciones Institucionales

Con este libro, dedicado al artista Pello Azketa, el Gobierno de Navarra continúa la colección *Conversaciones con artistas navarros*, iniciada en 2006. Se trata de una serie de monografías que pretenden mostrar la trayectoria vital y artística de creadores plásticos de nuestra tierra. Son libros que incluyen estudios sobre su obra redactados por conocidos especialistas, y que además, en su núcleo esencial, reproducen una parte muy significativa de lo que el artista ha producido a lo largo de los años, de manera que el lector pueda confrontar los análisis de los expertos con lo que, íntimamente, las obras reproducidas le sugieren o revelan. El resultado hasta el momento ha sido los libros dedicados a pintores y escultores tan notables como Juan José Aquerreta, David Rodríguez Caballero, Pedro Salaberri, Luis Garrido, Elena Goñi, Paco Polán o José Miguel Corral.

Cada uno de los libros de la colección ha sido dirigido o supervisado por el artista del que se trata, quien no sólo seleccionó la parte de su obra que aparece: también intervino en la definición formal del libro (diseño, maquetación, calidad de las reproducciones, cubierta, etc.). Se quiso, ya desde el momento inicial de la colección, que el artista pudiera reconocerse en «su» libro, que en cierto modo el resultado fuera una extensión y una muestra más de su camino creativo.

El libro que ahora me complace presentar, dedicado a Pello Azketa, se publica coincidiendo con la exposición retrospectiva que el Museo de Navarra ha programado sobre el pintor este año de 2013. Una muestra que permitirá a quien la vea degustar y admirar una obra, podemos decir, acabada. Lo cual no significa que Pello Azketa no siga hoy mismo trabajando, probando, experimentando en distintas direcciones creativas. Pero su obra pictórica cerró hace unos años el ciclo. De ahí que tanto este libro como la exposición retrospectiva sirvan para recapitular, para entender las constantes que han marcado su labor, así como

los cambios y rupturas que en más de treinta años se produjeron en su mirada de pintor.

Desde luego, los cuadros de Pello Azketa reproducidos en el libro dicen, en sí mismos, lo fundamental de su tarea, y cualquier persona que recorra morosamente las páginas del volumen descubrirá los motivos y las transformaciones de su pintura. Pero hay también, en los textos de quienes han escrito sobre él, datos muy valiosos para conocer los orígenes de la tarea artística de Azketa, sus descubrimientos entusiastas, las influencias que recibió o las rebeldías que motivaron sus avances. Son páginas que nos hablan de sus inicios, plenos de ilusión, en un círculo de artistas que acabaría siendo conocido como la Escuela de Pamplona, de la actitud del pintor ante la realidad política y social que vivió, tan dura y convulsa en su juventud, o de sus cuadros más pegados a esa realidad, hasta que paulatinamente fueron apareciendo elementos más simbólicos que sugerían una realidad compleja, llena de múltiples significados. Y siempre el paisaje, la naturaleza, la más cercana pero también la conocida en distintos viajes. La naturaleza aprehendida, vivida, transfigurada, depurada, velada, esencializada.

Mucho más podría decirse sobre la obra de Azketa, y quien lea este libro hallará páginas muy atinadas e iluminadoras, palabras de artistas y amigos que conocen muy bien su pintura. Por mi parte, sólo deseo manifestar mi satisfacción sin reservas porque su trabajo sea recogido, recordado, estudiado, querido, porque su pintura encuentre el homenaje que merece, tanto en la exposición retrospectiva del Museo de Navarra como en este libro. Pello Azketa es un pintor que necesitaba sin duda el recuerdo analítico, un pintor que durante muchos años ha trabajado en una producción minuciosa, bella, rica, compleja. Por ello quiero invitarles a que transiten también ustedes por su mundo. El recorrido les va a procurar una hermosa experiencia.





# PELLO AZKETA Y EL SILENCIO

Arturo Redín

*«En Arte es muy difícil crear algo que pueda mejorar al silencio»  
Wittgenstein*



De un solo trazo, esta formulación de Wittgenstein contiene todos los elementos que pedimos a un buen aforismo. Un aforismo, un buen aforismo, no es una idea; es un camino a la salida del bosque, junto a una invitación a recorrerlo. El que aquí nos ocupa contiene la justa medida de intriga y exactitud que estimula al pensamiento y lo pone en marcha. De proponerse penetrar en él, alguien podría extraer de esa escueta y audaz combinación de palabras todo un tratado completo, y no solo sobre arte. Se supone que Wittgenstein, en un solo gesto, prefirió ahorrarnos el tratado, pero a cambio nos dejó el bosque entero y el camino franco, lo cual resulta tan considerado y generoso como exigente. Hay un cuadro de Pello Azketa que es lo más parecido a lo que aquí se sugiere. Es un bosque sucesivo de hayas, un espacio proliferante y sin puntos de fuga, que intenta rebasar los límites del lienzo y que invita a seguir y a perderse. En este caso ya ni siquiera hay camino, solo hay bosque. Así que vayamos por ahí...

### **ALGO O NADA QUE DECIR**

De otro modo, el mismo aforismo también podría entenderse así: «Sobre una obra de arte, es difícil decir algo que sea preferible a no decir nada». Con lo cual la sentencia parece dejar a un lado la obra misma para referirse a los comentarios e interpretaciones que suscita. Pero solo aparentemente, pues en realidad está procediendo a colgar un letrero de aviso que cierra el paso a los comentaristas. El valor de una obra –viene a decir– se mide por el alcance de ese silencio que la obra misma crea a su alrededor. El arte es creación, sí, pero creación de silencio. De modo que una obra total, una obra perfectamente lograda –digámoslo así– es aquella que expelle de sí misma un silencio cerrado y definitivo, a la manera en que ocurre por ejemplo con los trances importantes de la vida. Cuentan que una vez preguntaron a Brahms sobre el significado de la pieza para piano que acababa de tocar. «Pues significa... –respondió– lo siguiente...». (Y sin decir nada más, regresó al piano y acto seguido volvió a tocar la pieza entera). A este respecto, recuerdo un episodio del que fui testigo hace años, aunque algo más grotesco y de alcance meramente local. Una mañana soleada, en Pamplona, una comitiva de autoridades y público surtido se habían dado cita en la calle para inaugurar la estatua erigida en recuerdo de un insigne personaje. Todo iba sobre ruedas. El sol lucía en lo alto, sonaba la música de orquesta, se descorrió el velo que cubría la obra, atronaron los aplausos, se hizo de nuevo el silencio y, en el momento justo en que alguien comenzaba un discurso dedicado a desgranar las virtudes artísticas de la escultura, una paloma se posó sobre la cabeza de la estatua y se cagó encima. Se conoce que aquella paloma era iconoclasta o había leído a Wittgenstein.



Quien conoce a Pello Azketa sabe que a este pintor no le gusta hablar de sus cuadros. Pello esquivo las grandes palabras, las interpretaciones retóricas, las indagaciones inútiles. Si por él fuera, no diría nada, lo que es del todo congruente con esa reducción sistemática del argumento que presentan sus cuadros. Si repasamos las entrevistas que acompañan a sus exposiciones a lo largo del tiempo, veremos a un Pello que trata de zafarse del aprieto, refiere asuntos mínimos de sus vivencias o sus viajes, escapa de las fatuidades del artista, y solo muestra una fragilidad de fondo que resulta confidencial y verdadera. Por no hablar, muchos de sus cuadros ni siquiera llevaban título, lo cual una vez empujó a decir a cierto crítico (rescato de la hemeroteca un artículo de *El Pensamiento Navarro* de 1970) que «Pedro María Azqueta es un joven pintor que se equivoca en su pretensión de ser vanguardista e iconoclasta...». Claro, saltarse algo tan preceptivo como el poner título a un cuadro ya era razón entonces para que a un pintor le tacharan de contestatario, algo totalmente escandaloso, y no digamos si además tenía la insolencia de pintar un váter, ropa tendida en el patio o un poste de la luz eléctrica..., o una vieja alpargata, como hiciera su amigo Mariano Royo.

Si Pello Azketa, Mariano Royo y compañía no fueron puestos inmediatamente a disposición judicial solo fue porque el entonces sumo sacerdote de la crítica artística, José María Moreno Galván, dio carta de naturaleza a aquel grupo de indocumentados bautizándolos como «Escuela de Pamplona». Fue en aquel artículo fundacional de la revista *Triunfo*, ya legendario y sobre el que está dicho todo. Corría el año 1970. En los textos de catálogo de la exposición retrospectiva, veinticinco años después, Ignacio Aranaz y Pedro Manterola trazarían perfectamente el retrato de época de aquella Pamplona de entonces. En resumen, un patio gris y provinciano, con su régimen cuartelario y su moral de sacristía, culturalmente replegado y endogámico y socialmente aburrido, por cuyas grietas del tardofranquismo, sin embargo —y al compás del desarrollismo industrial y urbanístico—, comenzaba a asomar una ciudad que se abría y una nueva generación atenta a lo foráneo y a lo trasgresor. Lo nuevo y trasgresor era entonces el Mayo del 68, las huelgas de Imenasa, Jimmy Hendrix, Joan Baez y demás... la historia es conocida. Y en esas fue que algunos alumnos avanzados, con los ojos bien abiertos, pasaron de la Escuela de Artes y Oficios al viejo Café Roch, a la amistad y a la buhardilla —bendita universidad de las buhardillas— y mientras Xabier Morrás volvía de Londres empapado de pop inglés y contando novedades de F. Bacon, Joaquín Resano descubría a Lichtenstein y Luis Garrido pintaba una fábrica o un descampado sobre la nueva ciudad de bloques. Todo ello mientras el crítico de arte del *Arriba España* o de *El Pensamiento Navarro* frotaba

sus gafas con gesto serio, levantaba el mentón y luego ajustaba cuentas en su página del viernes: «Vale, listillos, pase que os dejéis esas melenas, pero ahora pintadme un bodegón de ajos como mandan los cánones».

Contra el hastío de la pintura académica, la larga siesta de la ciudad y los ronquidos del Régimen —a ratos, violentos y que enseguida serían estertores—, cada uno de aquellos jóvenes pintores tomó la paleta y se puso a pintar lo que veía, cosa que hoy parece sencilla pero que entonces fue muy de agradecer. Pintaron lo que veían y de esa manera la gente se dio cuenta de que también lo veía, de que «eso» estaba ahí. Y el «eso» podía ser muchas cosas. Hubo quien eligió la pintura-testimonio y de urgencia, la crónica del día y el aullido político, pintar directamente el rostro del poder y la denuncia de sus violentas miserias. Pello Azketa, quizá por carácter, quizá por intuición o por simple amor al oficio, se protegió de la rabia y buscó otros caminos. Comenzó fijando la mirada en lugares comunes y objetos humildes del espacio cotidiano; una grúa, un patio de vecinos, un váter, una lápida. Se detuvo a mirarlos, los aisló en el silencio y extrajo de su sola existencia una verdad concreta y reveladora, y un no sé qué inquietante, esa extrañeza que adquieren las cosas cuando no las mira nadie. Si la censura secuestraba la mirada, Pello Azketa se defendió con humor y poesía, así que apretó la pincelada y eligió pintar la ropa en el tendedero con una fidelidad que casi resulta trasgresora. De esa manera el pintor regalaba la mirada al observador. La mirada —parecen decir sus cuadros de esa época— es el primer derecho que tenemos y después vienen todos los demás.



Todo esto no fue sino el comienzo y la pintura de Pello recorrería más tarde un largo camino a través de su paisaje interior. Lo fue explorando poco a poco y mostrándolo en sus cuadros, pero nunca intentaría arrojarlo sobre nadie. Lo enseñó de un modo amable y con una gran tranquilidad, sin arrebatos ni agonías, sin envenenar ningún tema, siempre con ese velo de luz que calma los nervios y atenúa las cargas de color. Amor al oficio y callado respeto por la mirada del observador... El resto es silencio. En una entrevista al periódico, allá por 1970, con motivo de la exposición en la sala Olaguibel junto a Murillo Simón, un joven Pello Azketa se permitió decir: «Aun viendo esto que veis, que os hace pensar (cuando creemos que pensamos), prefiero el mugido de la vaca y las babas de mi perro». Siempre la sorna de Pello, esta vez a modo de haikú.



## EQUÍVOCOS DE LO REAL

¡Pero qué cosas más curiosas pinta este hombre! ¡Y qué poéticas! Fue el comentario que oí aquel día —frente al cuadro de las gallinas y la luna— a una señora encopetada, con largos tacones zancudos y rubia cabellera con crestas. Fue durante la exposición en la galería Parke-15, en 1978, y aquella era la primera vez que yo veía cuadros de Pello Azketa. Sí, allí estaban esas gallinas meditando sobre el influjo de la luna, también ese montañero encaramado a una peña, que describía la cortina del cielo y daba la vuelta al día, o esa taza de váter que había recuperado su alma tras ser arrojada al ribazo. Qué cosas más curiosas y poéticas, y qué razón tenía aquella señora. Eran tan curiosas que la misma percepción de los visitantes de la galería se veía un tanto alterada, y luego de ver aquellos cuadros costaba descubrir que quien tenía a mi lado en la sala no era un ave de corral sino una señora bien elegante y distinguida, daba cierta prevención visitar el cuarto de baño —por si acaso— y hasta salir de nuevo al parque exterior, a la Vuelta del Castillo, porque el mismo parque y el cielo se habían vuelto dudosos.

La calle se había vuelto dudosa. La calle, las costumbres, la política y hasta la realidad misma. Dicen los teóricos que hay épocas en las que los artistas tratan de representar lo visible y en otras de desvelar lo que está oculto, y que ambas se alternan sucesivamente. Sea como fuere, la verdad es que por esos años en Pamplona —como en otras ciudades— este noble dilema del arte dejaba de ser asunto de los poetas y filósofos para comenzar a ser ya una mera cuestión de planes de urbanismo y fisonomía de la ciudad, y un problema de aparcamientos. La ciudad entera se estaba tornando dudosa... Fue por entonces cuando se levantó el primer rascacielos de un edificio «singular», en el momento justo y en el punto urbanístico exacto en donde esta ciudad comenzaría a cambiar. Esa nueva torre pagana de oficinas, que competía en altura con la aguja medieval de San Cernin, prometía un cambio de dioses, una distorsión en el perfil de la meseta pamplonesa y todo un símbolo a favor de la ciudad de servicios (no religiosos). El edificio Singular se abrió como un espolón entre los jardines de Taconera y la Vuelta del Castillo, y por esa brecha en la vieja muralla saldría una clase social emergente dispuesta a colonizar los nuevos barrios de bloques. Sí, la ciudad misma, hasta entonces replegada entre sus capas de cebolla, estaba cambiando de piel... y quizá de algo más. No debe extrañar que fotógrafos (como Carlos Cánovas) y pintores (como Luis Garrido o Pello Azketa) encontraran que el solo y fiel retrato de esta metamorfosis decía mucho más del nuevo tiempo y la nueva ciudad que todos sus poetas cantores. El poeta se había ido del viejo café y estaba ya buscando aparcamiento.



Lo visible y lo oculto, lo que aparece y desaparece. Es natural que durante esa transición de la ciudad se produjeran en la mirada del paseante todo tipo de alucinaciones y trampantojos. Así que Pello Azketa se colocó frente a la antigua tienda de «Plisados», junto a un viejo portal de la calle Jarauta, y al abrir la puerta se encontró allá lejos con las grúas y el nuevo rascacielos de la torre Basoko, un agujero vertiginoso del tiempo por donde se fugaba el alma de la vieja ciudad. No se trataba de voluntad de estilo, no era un ejercicio de surrealismo; era crónica y acta de la ciudad, pura pintura de época. Y entre las históricas murallas y el ejército de modernos edificios estaban siempre los descampados y los ribazos, que es donde habitan los sueños oníricos de la ciudad, donde van a parar los azulejos rotos, las alpargatas, los viejos somieres y las tazas de váter con alma. Allí pintó Azketa un poste de la electricidad en medio de la nada, un perro goyesco de mirada triste, una tinaja con gato y luna, y una habitación tan amplia como el horizonte, cuyas paredes son de aire y cuya puerta es la luz. Si uno se situaba al atardecer en uno de esos descampados y miraba de lejos el perfil de la vieja ciudad, podía ver una nube de roca sobre las torres

de la catedral, como lo veía el pintor, o un cielo con pliegues cuadrículados, como una sábana recién sacada del armario. Pello Azketa pintó esas visiones turbadoras con mucho sosiego y de la manera más natural, porque de algún modo estaban allí. Cualquier paseante podía verlo a diario. No se trataba de ningún trance onírico, Pamplona estaba cambiando, la ciudad entera era un trampantojo y no hacía falta que la pintara Magritte. Pello Azketa tan solo estaba pasando al lienzo el nuevo plan de urbanismo.

## PERO AÚN MÁS EXTRAÑO

Aún más extraño que lo onírico, más extraño que el lenguaje en que nos hablan los sueños, es la misma realidad. Está la realidad y ya es suficiente misterio. Nace la luz con el alba y vuelve a crear delante de nosotros la misma montaña que ayer borró la noche. Cada mañana repite la bella promesa, la luz crea las cosas, el mundo aparece otra vez... y a quien tiene la capacidad de recordarnos esto hay que agradecerse, que en este caso es un pintor. Yo creo que Pello Azketa ha dedicado a este tipo de asombros la mayor parte de su trabajo, tratando siempre de simplificar el argumento del cuadro, eliminando accesorios, buscando mostrar esa extrañeza desde el objeto mismo y únicamente a través de la exactitud. Hubo un tiempo en que Pello encontró ese asombro en la poesía concreta de las calles y los patios, donde cada cuadro y cada tema suyo dan cuenta de una revelación meticulosa; redujo el mobiliario, esperó la luz y eligió de modo preciso una o dos cosas para detenerlas, quedando para siempre ligadas al momento de ser sorprendidas, ese momento en que las sorprende la luz. El pintor es aquel que se detiene, pone en orden los sentidos y prepara la inteligencia para ese momento en que las cosas aparecen. Con el tiempo Pello Azketa amplió el horizonte, subió a la montaña y se perdió entre nieblas y paredes de nieve, pero en su largo viaje a Ítaca no hizo sino confirmar la misma extrañeza ante la aparición de las cosas, ya fueran piedras, bosques, páramos o glaciares. Se concentró en esa mirada y en esa actitud, hasta que finalmente se fue imponiendo en su trabajo la luz como casi el único y verdadero acontecimiento, y a medida que el horizonte se alejaba es natural que fuera desapareciendo también la figura humana. Que sus cuadros volvieran a quedar inhabitados y en ellos ya no quedara nadie es del todo coherente con su actitud como pintor, que Pello Azketa resumió una vez: «Los paisajes que pinto y por los que camino tienen millones de años y yo no soy nada ante ellos». O aún más, en la cita de *Los idus de marzo* que eligió para uno de sus catálogos: «El universo no se entera de que nosotros estamos aquí».



La luz que aparece y crea la materia en forma de edificios o montañas, tal ha sido siempre la tarea y el asombro de Pello Azketa. Materia y luz que se descomponen en trazos (en las rocas arcillosas de Bardenas, en las cascadas, musgos y vegetaciones, en los muros de la ciudad de los nabateos), la luz del tiempo profundo y que tiembla (nocturna o dorada en Egipto, irisada en el desierto de California), la luz caída del cielo, filtrada y almacenada como en cántaros (al pie de las secuoyas, en las cuevas del bosque, en los pasadizos de Hammamet y en los corredores de Petra) o luz finalmente desembocada y extendida, en los glaciares y en las playas. Reviso esta tarde todas estas variaciones de la luz en los cuadros de Pello Azketa y el pensamiento se topa al final con un alegato melancólico. Este alegato –quizá ya inútil– habla de una pérdida, de un empobrecimiento en nosotros, urbanitas, de la experiencia diversa de la luz, de lo oscuro y lo iluminado y, entre ellos, de sus infinitas variaciones. Cae la noche en la ciudad pero antes, y sin remedio, las farolas de la calle ya se han encendido. Nunca será de noche, nunca acaba el día; arriba un techo sin estrellas nos devuelve la luz de la ciudad, y un continuo luminoso y monótono, de 50 o 100 vatios, dentro y fuera de las casas, iguala el mundo y repite el tiempo único y una misma habitación, de día o de noche, al compás de los interruptores. Hemos llenado todo el espacio con luz de bombilla, sin matices. Hace tiempo que se nos ha olvidado la importancia de la sombra y en estas condiciones resulta ya bastante difícil ver nada. Si la música es el arte de distribuir silencios entre notas musicales, tampoco está mal que alguien, de vez en cuando –un pintor, por ejemplo– apague el interruptor y nos deje de nuevo en la bendita penumbra, con el fin de que las cosas reaparezcan.

Reviso esta tarde todos esos cuadros de Pello Azketa y vuelvo también a la serie de los Pirineos, donde reparo en un cuadro del pintor que no recordaba: es el encuadre picado de una gran pala de nieve, que ocupa toda la mitad izquierda del lienzo y cuyo margen lateral remata en una cornisa volada de rocas, a cuya espalda se levanta una ventisca de polvo de nieve y nubes irisadas que se deshacen ante la vista. Lo observo un buen rato, dejo que la ventisca se detenga, las nubes se volatilicen y desaparezcan, la misma nieve deje de ser nieve y el lienzo vuelva a quedar totalmente en blanco, tal como parece ser la aspiración última de este cuadro. Ahora sí, el lienzo ha quedado en blanco y este puede ser el momento adecuado para entrar de verdad en el aforismo de Wittgenstein: «En Arte, es difícil crear algo que pueda mejorar al silencio».

En arte, es difícil crear algo que pueda mejorar al silencio. Intuyo que esta sentencia nos dice algo acerca de cómo estar en el mundo, experimentando y viviendo todo lo que sea posible... pero sin esperar nada. El arte apunta a esa línea de espera, que promete siempre revelar algo pero

donde todo calla y a cuya espalda no hay explicación. Y entonces el artista, el artista que no engaña ni se miente a sí mismo, trabaja contra ese límite a sabiendas de que no lo rebasará. Su tarea es dar cuenta, sin retórica y con los ojos bien abiertos, de la indiferencia y el silencio del mundo ante nuestras minúsculas o enormes tribulaciones y sus consiguientes desengaños. Los antiguos griegos, que entendían algo de esto, expresaron en la mirada de la Medusa esta máxima contradicción; la de la Belleza que atrae sin remedio y al mismo tiempo paraliza, la necesaria y humana pasión y su humana inutilidad. Aquí no hay progreso ni hay trato, no hay convención que valga. El destino y la tarea del artista es hacer hablar a la naturaleza —sea lo que sea aquello que entendemos por esta—, cuando lo propio de la naturaleza es siempre guardar silencio.



## LA PACIENCIA DE LAS MANOS

Y ahora, después de tanta pasión, un poco de amor verdadero. Unas palabras de Pello en una entrevista, a comienzos de los años 80. «Pinto todas las mañanas en mi estudio de la Rochapea y por la tarde, para variar, me dedico a dibujar, modelo con barro o trabajo con pasta de papel. (...) Me gusta trabajar con las manos, soy metódico, disfruto haciendo el trabajo minucioso y constante». Tengo entendido que desde muy niño, antes de tomar los pinceles, Pello Azketa pasaba muchas horas modelando maquetas y pequeñas construcciones, y sé también que últimamente ha vuelto a ese trabajo creando pequeños retablos con miniaturas, a modo de escenarios insólitos; son bromas del espacio, lugares visionarios, ironías de la imaginación. «Me gusta trabajar con las manos, disfruto haciendo el trabajo minucioso y constante». A fin de cuentas, quizá no hagan falta más indagaciones. Es posible que este disfrute del trabajo manual, este juego tan elemental en el sosiego del taller, explique mejor que ninguna otra cosa esa armonía silenciosa de donde surgen —y en donde vuelven a sumergirse— los paisajes interiores de Pello, la mayor parte de sus cuadros. Se ha mencionado el disfrute y omitido el término «esfuerzo» porque, si bien el esfuerzo se supone, al fin y al cabo permanece en la oscuridad y aquí el esfuerzo no ilumina nada. Sin embargo, es posible imaginar en esa placentera y sosegada habilidad de las manos —ese trabajo bien hecho, minucioso y constante— la precisa inteligencia del pintor. Antes que la mirada, son las manos las que crean el espacio, ensayan su extensión y han colocado en armonía los elementos. Puede imaginarse en los cuadros de Pello Azketa una maquetación previa al lienzo en blanco que es táctil, una construcción en el espacio, una educación disciplinada de la observación. Pero cabe imaginar también que esa construcción está ahí solo para ser derruida. Ahora está el lienzo en blanco y comienza el verdadero trabajo, minucioso y constante. La tarea del pintor se encargará, pincelada a pincelada, de hacer desvanecer esa construcción, vaciándola de elementos, hasta que en el lienzo solo queda la luz. Y ese vaciamiento del espacio, tan frecuente en los cuadros de Pello, es al fin y al cabo lo que llamamos la mirada.

En *Masa y poder*, Elias Canetti dedica un capítulo entero a la evolución de las funciones de la mano durante el proceso de hominización. En un momento dado, escribe: «La mano alcanzó su perfección por otros caminos, aquellos por los que ha renunciado a la violencia y a la presa. La verdadera grandeza de las manos está en su paciencia. Los tranquilos y acompasados procesos de las manos han creado el mundo en el que querríamos vivir».



# **LOS PAISAJES QUE NECESITAMOS**

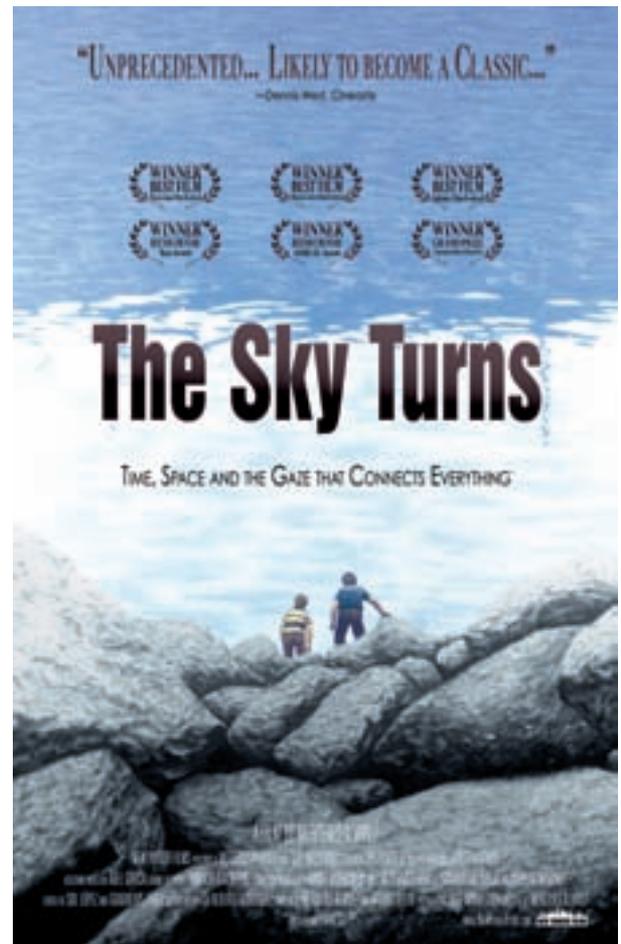
Un viaje sentimental con Pello Azketa

Mercedes Álvarez

A comienzos del otoño de 2002, un reducido equipo de rodaje se instaló en Aldeaseñor (La Aldea), un pequeño pueblo de la región de Tierras Altas de Soria. Es una comarca de páramos y encinares que ha sufrido en las últimas décadas una despiadada despoblación. En La Aldea, mi pueblo natal, pernoctan apenas catorce habitantes —si exceptuamos los veranos— y los últimos nacimientos se produjeron allí a finales de los años 60, pero también estos últimos acabaron marchando. A primera vista, casi todo en esa comarca ha permanecido igual desde entonces. Es un paisaje lleno de soledad, donde las estaciones pasan a lo largo del año casi en completo silencio. La comarca se encuentra a más de mil metros de altura, el cielo allí está cercano y el aire es limpio. Mi propósito principal al acudir allí con una cámara de cine era dejar testimonio de ese mundo en donde, aunque nunca pasa nada, todo está cargado de memoria, y también quería retratar a sus últimos habitantes y arrancarles cuatro palabras. El resultado de todo ello fue una película titulada *El cielo gira*.

*El cielo gira* fue, antes que nada, el recuerdo de un viaje confidencial —compartido con los miembros de rodaje y con Pello Azketa y Helena, su compañera— y el retrato de unos seres queridos, los habitantes de ese país, la región de La Aldea. A fin de atrapar y comprender la luz de ese país, y sobre todo la del recuerdo, un día propuse al pintor Pello Azketa que me acompañara en buena parte del viaje. Durante el año entero que duró el rodaje fueron cuatro o cinco las visitas de Pello y Helena al pueblo, mientras veíamos cambiar las estaciones y Pello exploraba los lugares que luego pintaría. Desde el punto de vista cinematográfico, la presencia de Pello en La Aldea durante el rodaje supuso, de alguna manera, ese elemento por el que el cine puede provocar también una realidad, a fin de registrarla documentalmente. Y enseguida comprendí también que Pello, por su costumbre viajera, por muchos de esos cuadros suyos donde las cosas dudan en la frontera de la luz, estaba de algún modo destinado a visitar ese país. Quería que Pello me diera su visión de ese paisaje, esos cielos y esa tierra. Era una especie de presentimiento. Aunque al principio no estaba prefijado el grado de su presencia personal en la película. En el rodaje nada estaba prefijado porque se trataba precisamente de registrar con la cámara las cosas que iban a ocurrir. Y Pello formaba parte de esa expectativa. Admirando su obra y su sensibilidad, quería que la cámara captara a través de su trabajo cómo nacen las imágenes, desde su estancia en el pueblo y su imaginación, y sobre todo desde la memoria, aunque no es una memoria del paisaje que tenía delante, porque él nunca había estado allí en el pasado. Su primer contacto con ese paisaje, sin embargo, y su forma de pintarlo, podía alumbrar algo de lo que para mí significaba. Era el paisaje que yo necesitaba.

Al comienzo de la película aparece la imagen de una loma, una colina, que está delante de la casa donde nació pero que yo no podía recordar íntegramente tal como la vi por primera vez, porque pertenece a una experiencia casi preconsciente, de la primerísima infancia, cuando yo tenía dos o tres años de edad. Después, mi familia y yo nos marchamos de La Aldea. Todos tenemos en la cabeza, en el alma, recuerdos así, recuerdos de la niñez tapados por la niebla, de la primera vez que veíamos las cosas, la primera vez que veíamos el mundo, y que son más imaginados que recordados, pero que los sentimos casi como más reales que lo que hoy tenemos delante de los ojos, cuando somos adultos. Solo a través de otros métodos, y cada uno lo puede intentar a su manera, podemos recuperar algo de la viveza, la misteriosa presencia y el asombro ante la realidad que tenían aquellas primeras experiencias



de la infancia. Unas experiencias que no podemos expresar ya con palabras, ni tampoco con imágenes, porque están más allá de eso. En mi caso, el método que intenté fue la mediación del pintor Pello Azketa, es decir, alguien para quien la vista de las cosas no tapa precisamente lo que hay detrás de ellas, el misterio de su propia existencia, el asombro de que estén ahí, que es como uno percibe las cosas cuando se es un niño. Al final de la película, aparece el cuadro que Pello pintó de la pequeña colina, en silencio, no tal como la podemos ver ahora sino más parecida a aquella, ya irrecuperable, que yo veía en mi infancia, rodeada de todo su silencio y su misterio.

Muchas veces, antes, durante y después del rodaje, pensaba en las cosas que comparten el trabajo de Pello Azketa y el trabajo de hacer una película. Claro está que son muchas las diferencias, porque el cine, más allá del encuadre, aspira también a explicar el fuera de campo, con recursos como el sonido o el montaje, por ejemplo, mientras el pintor debe limitarse a encuadrar su mirada. Aunque para el cineasta entre el ojo y el mundo está la cámara, no es la cámara la que mira. También el cineasta, como el pintor, necesita preparar su mirada. Y esto es así desde las primeras imágenes de los Lumière. En las primeros planos de la historia del cine, de los Lumière, vemos cómo estudiaban el espacio, la luz, buscaban un punto de vista, un encuadre, preparaban su mirada. Su influencia y su mirada estaba educada por la pintura, por la herencia de los últimos pintores impresionistas, como Auguste Renoir, padre de Jean Renoir. Conviene recordar, como decía Langlois, que el cine es sobre todo un arte plástico. Antes de comenzar la película y de que Pello visitase La Aldea, me preguntaba cómo encuadrar un horizonte de 360 grados. Un espacio que no había sido encuadrado, contado, que no pertenece a nuestro mundo invadido por las imágenes. Yo pensaba en los cuadros de Pello, su forma de encuadrar el paisaje, el misterio y la quietud de las encinas solitarias... Puedo decir que la pintura de Pello fue mi influencia principal.



Así preparé yo mi mirada antes de encender una cámara. Me sentía más cerca de la actitud de un pintor que del cineasta cuando pensaba en el paisaje de Tierras Altas. Por otro lado, también hay en su pintura muchos cuadros donde intuimos una figura humana muy lejana... Quizá esto tiene que ver con el hecho de que Pello no solo recorra a pie los lugares que pinta sino también que haya sido montañero... También en la película vemos en algunos momentos a los vecinos de la aldea desde lejos, dentro del paisaje. El guionista, Arturo Redín, y yo recorriamos andando o en bicicleta el paisaje, las lomas, para observar los cambios de luz, estudiar los tiros de cámara.

Después del rodaje en el pueblo, nos instalamos durante una semana en la casa de Pello en Zizur para asistir al instante en que esa imagen de la loma saliese de su memoria. Tengo que agradecerle a Pello que nos dejase asistir a un momento tan especial y privado. Para mí fue una experiencia que nunca olvidaré. Las manos de Pello mezclando los colores, buscando el azul de cielo, los ocre de las tierras, dibujando la línea que perfila el horizonte... y todo ello gracias a una memoria visual y pictórica intacta. Me acordé muchas veces, cuando asistíamos a ese momento, de una frase que dijo Godard: «Como cineasta valoro más las manos que la vista».

Tiempo después de acabar la película llegó a mi casa un mensajero con un cuadro embalado. Era el lienzo de la loma de mi pueblo, el que Pello había pintado, un cuadro que tengo colgado en la pared como uno de los regalos más bonitos que he tenido y un recuerdo imborrable de aquel viaje a La Aldea con Pello y Helena. (Recuerdo también, de aquellas caminatas, aquel aire fresco en la cara y aquellas conversaciones junto al fuego, con los tragos de orujo y el guisado de setas recién cogidas, que a Pello le encantaban). Pero siento también que ese cuadro es como el paisaje que necesitaba, y eso es lo que tengo que agradecerle. Una vez, en una entrevista donde hablaba de su pintura, leí esta declaración de Pello Azketa: «Los paisajes que pinto, más que reales, son paisajes que necesito». La verdad es que esta suele ser la impresión que tenemos ante muchos de sus cuadros. Son paisajes de la imaginación y la primera memoria, como los hemos visto en la infancia, como los vemos la primera vez. En la película *Medea*, de Passolini, hay una escena a la orilla de un río, donde la divinidad del Centauro se dirige a Jasón, cuando este todavía es un niño, y le hace levantar la mirada: «¡Mira qué cielo tan cercano, tan feliz! Y recuerda: todo está lleno de dioses, no hay nada de natural en la Naturaleza. Míralo bien ahora porque luego ya nunca volverás a verlo así».



# UNA LARGA LÍNEA

Pedro Salaberri

Conocí a Pello en el año 1967; él tenía 19 años, yo 20. Circulábamos por esos caminos de la edad en que todavía no sabes muy bien cómo es tu vida ni cómo quieres que sea. Aprendes por descarte, hay costumbres e ideologías que abandonas porque ya no las soportas, el camino se va desbrozando por eliminación, y tienes que revisar las ideas heredadas y decidir por ti mismo.

Tanto él como yo empezamos a pintar por ese impulso interior que te lleva a querer fijar imágenes que intuyes o que te emocionan. Dibujarlas o pintarlas traduce un deseo de detener el tiempo, guardar para siempre un recuerdo y querer compartirlo con alguien.

Esa pintura en la que encontrábamos refugio estaba llena de expectativas, nos singularizaba, nos hacía conscientes de tener una intimidad pugnando por hacerse visible y nos ayudó a encontrarnos en el camino. A la vez que otros que luego serían también amigos, nos habíamos empeñado en ser artistas, algo que resultaba excitante. Elegimos ser pintores de forma intuitiva, al menos al comienzo, pero pronto se nos convirtió en algo irrenunciable.

Pello compartía como estudio una buhardilla pequeñita, de las que en el casco viejo había muchas que hacían de trasteros. La conexión que tenía con la calle era una claraboya en el techo que miraba al cielo y le permitía saber si en el exterior había sol o nubes. La buhardilla en la que yo pintaba tenía unas características similares y también era compartida. Las dos estaban ubicadas en la calle Navarrería, a unos 50 metros la una de la otra en línea recta, y a unos cuantos pisos y escaleras de distancia.

En la escuela que se llamaba entonces de Artes y Oficios coincidimos, entre otros, con Pedro Osés, Luis Garrido, Mariano Royo y Joaquín Resano. La enseñanza era tradicional y referida a supuestos cánones clásicos. Se trataba de aprender a dibujar y pintar de acuerdo con modelos académicos convencionales (dibujos al carbón de estatuas griegas y romanas, pintura de bodegones con óleo, etc.). La mayor parte de las corrientes artísticas que habían tenido lugar en el arte del siglo xx todavía no las conocíamos, no teníamos noticias de ellas.

No recuerdo que hubiera biblioteca ni formas de aprender que no fueran los contactos personales y lo que estos pudieran aportar, si bien es cierto que el clima de tolerancia y apoyo a todas las iniciativas individuales que propiciaba un profesorado respetuoso (como lo eran Salvador Beunza, Isabel Baquedano y José M.<sup>a</sup> Ascunce) hacía de la escuela un lugar balsámico en un ambiente social claramente represor.

Empezamos a plantear otros bodegones que no fueran los que nos ponían como ejercicios de composición y color; el haber pintado ya unos cuantos hizo que asomara un cierto espíritu de rebeldía. Lejos de considerarlo un problema, José M.<sup>a</sup> Ascunce nos alentaba a seguir proponiendo cosas y disfrutaba con nuestro entusiasmo.



Él fue quien organizó también viajes a Madrid y Barcelona que, por lo menos en mi caso, me permitieron ver por primera vez algunos de los mejores museos de España, y me produjeron un gran impacto estético y emocional, que compartí con otras personas con las mismas inquietudes y puede que parecidos deseos.

Íbamos descubriendo de primera mano obras maravillosas, muchas apenas conocidas de nombre, o ni eso. Así, por ejemplo, las pinturas negras de Goya, las visiones de la imaginación desbordada y violenta de El Bosco, los expresionismos, el surrealismo y tantos movimientos y artistas que nos resultaban fascinantes.

Las relaciones con lo artístico apenas se daban en nuestras casas y, sin embargo, afortunadamente, Pello encontró en su familia unos cimientos de apoyo a la cultura muy sólidos, y que eligiera para su vida el camino del arte se entendió con naturalidad. Conviene recordar que esto no era lo frecuente y que ponerse a pintar servía para las típicas bromas tontas de que los artistas estamos un poco locos y además era algo que no parecía que pudiera dar de comer a nadie.

Recuerdo una afirmación de Pello en la que decía haber tenido una infancia demasiado larga y una adolescencia corta. De esta manera, la edad adulta se presentaba con urgencia, llamando a tomar posiciones en la vida que queríamos vivir. En esos largos años de infancia y apenas adolescencia, la soledad y una cierta incomodidad con las servidumbres sociales lo encaminaron hacia aquello en lo que podía manifestarse desde su ser individual sin tener necesidad de un grupo para desarrollarlo. La pintura es un medio ideal; puedes hablar para los demás pero no tienes que hacerlo con ellos. Puedes sentir un enorme afecto por todo lo que te rodea y

puedes profundizar en su conocimiento desde tu intimidad. Hablas para todos pero lo haces solo.

No sabíamos cómo tenía que estructurarse la sociedad, porque no teníamos formación política ni casi formación a secas, pero se nos hacía evidente que soportábamos una dictadura que nos impedía pensar y mucho más exteriorizar cualquier idea que no estuviera autorizada por un poder absolutamente coercitivo. Los partidos políticos, los sindicatos y cualquier asociación que no estuviera sancionada por el poder estaban prohibidos, y pertenecer a ellos se pagaba con la cárcel. Por otra parte, la religión también nos había llegado en forma de negación. No teníamos derecho a nuestros deseos íntimos, ni al placer,



ni a la conciencia propia. No teníamos que analizar y decidir, había que creer en lo establecido y obedecer órdenes.

Los cauces de la comunicación entonces a nuestro alcance se desbordaban de inquietudes sociales que se manifestaban por todas partes, había huelgas y llamadas a la necesaria democratización de todos los poderes y sentíamos como imprescindible la llegada de la libertad. Las prohibiciones de todo tipo en cuestiones colectivas e individuales resultaban insoportables. Había que preguntar y tomar posiciones, y en el caso de Pello una manera fundamental de hacerlo fue pintar.

Estamos en torno al año 1968. La pintura que habíamos conocido en vivo, la que veíamos en nuestra ciudad y que aceptaba la mayoría, representaba paisajes rurales, la naturaleza como algo inmaculado y bodegones y retratos convencionales. El hecho de no conocer apenas otras maneras de pintar ni de pensar convirtió aquel tiempo en un hervidero de ideas, en un estímulo enorme de la imaginación y en una constante incitación para todo tipo de propuestas. Todo lo que veíamos nos hacía disfrutar y nos impulsaba.

Después de las buhardillas llegamos a compartir un estudio precioso con Luis Garrido en un ático que hacía esquina entre las calles Mercaderes y Chapitela. Este era ya prácticamente lujoso, tenía ventanas que daban a la calle y una chimenea de fuego bajo en la que solíamos quemar todo lo que pillábamos. En torno al fuego, con cualquier cosa de comer y beber, hablábamos, debatíamos, y fuimos descubriendo y desentrañando lo que queríamos ser.

Más que conocimientos técnicos o formación académica, lo que compartimos fueron cuestiones personales, sentimientos y emociones de la política y de los afectos. El necesario saber de los lenguajes artísticos, lo que significan la forma, el color, las texturas o las imágenes me parece que lo fuimos adquiriendo de forma no reglada a través de los años y según la propia curiosidad.

Pello, como otros muchos en ese tiempo, quiso pintar interviniendo en la realidad, haciendo que la vida y la pintura fueran lo mismo. Hablando de lo cotidiano, de lo considerado como banal e incluso vulgar, lo rescataba del anonimato. Decía que todo lo que estaba a nuestro alrededor, lo que era considerado como no «pintable», era precisamente lo que quería resaltar. La pintura no debía servir para espiritualizar las cosas, estas no necesitaban coartadas para ser necesarias, no quería idealizarlas sino simplemente nombrarlas, dar fe de su existencia. Motivos como la ropa puesta a secar en el balcón interior de una casa del ensanche, un ciego vendiendo cupones en una esquina cualquiera, un cura caminando, las grúas junto a casas en construcción o camisas colgando de un tendedero, eran más que suficientes.





Llevando sus intenciones hasta el extremo de que socialmente fueran difíciles de aceptar, pintó la placa turca de un baño desgastado, con la huella física de alguien que ha pasado por allí y no ha tirado de la cadena. En esos años, pintar este tipo de motivos era una manera de afirmarse sin ser complaciente, de decir que se tenía derecho a pensar y a elegir. Confundirse con el entorno podía ser una opción pero no algo que se debiera aceptar como obligatorio.

Esta actitud convertía su pintura en un lenguaje popular, con colores fuertes y contrastados. Grúas rojas, cielos azules, tiestos con verdes primaverales y el sol dando con fuerza en fachadas y medianiles. Escenas urbanas descritas con vitalidad. El placer de salir a la calle y la celebración de la vida, tanto la propia como la del colectivo. Servía cualquier cosa, no había que buscar los motivos en la nostalgia ni aplicar ningún canon de belleza.

También le animaba a Pello la idea de que exponer esos trabajos ayudaría a desacralizar las salas de exposición, acercándolas a un público que a su juicio entraba en ellas con demasiado respeto. Había en esa actitud una

parte de protesta, pero mucho más, creo, de amor por todas las cosas, de querer hacer notar que todo lo podemos vivir intentando extraer lo que de bueno tiene. Hacer el esfuerzo de mirar con tus propios ojos y no con los de la costumbre, no querer formar parte del grupo por miedo, no aceptar que lo que diga la mayoría es necesariamente bueno para ti.

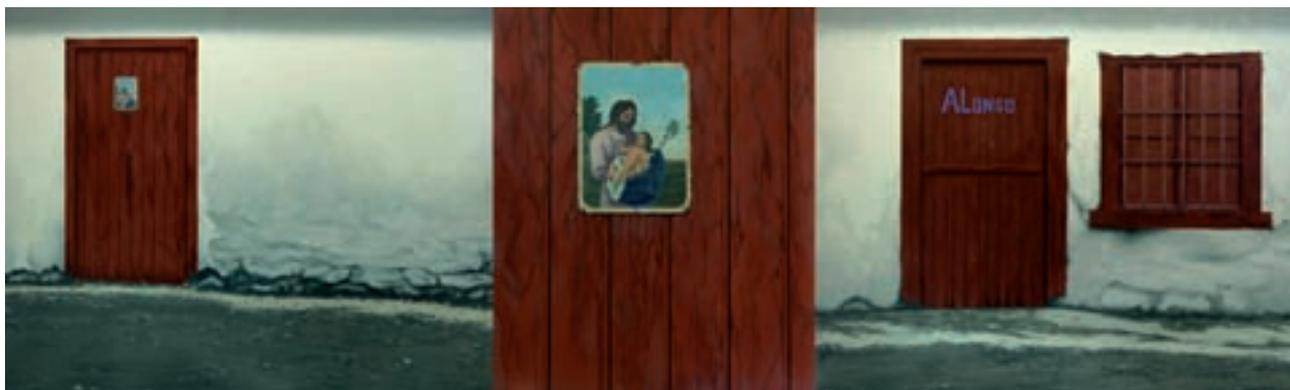
Pello miraba a donde se suponía que no era necesario mirar pero también a las cosas cercanas, a lo que tenemos cerca y a veces ignoramos. El patio de su casa y el balcón desde el que lo veía fueron ventanas abiertas al mundo. Desde ese patio pintó la alegría de una niña jugando en él, un tendedero con bragas, las paredes de las casas que tapaban el horizonte y varios motivos más.

Pasó horas mirando por la ventana, viendo salir e irse el sol y las mil fases de la luna. Una luna que como símbolo de lo inaprehensible, de lo mágico, va a aparecer luego en multitud de cuadros, a veces como la vemos normalmente y otras creando ambientes y lugares extraños. Después pasó a pintar en el que sería su primer estudio fuera de la casa paterna, la buhardilla citada en la calle Navarrería. Y vinieron cuadros como el de la niña ensimismada en el asiento de un autobús, un guardia urbano o un cura caminando por las calles de la ciudad. Generalmente

las personas que salen hasta ese momento están solas; el pintor observa y habla de ellas con afecto.

En un cuadro pintado ya en la buhardilla, al que ha puesto título cuarenta años después, se ve la lápida de un nicho en la que se lee el nombre, la edad y fecha del fallecimiento de un niño. Es el nombre de un hermano suyo que murió con tres años. Cuando Pello nació a los nueve meses de esa fecha, sus padres lo bautizaron con el mismo nombre y ese recuerdo ha persistido en el tiempo. El cuadro, al cabo de tantos años, por fin se titula *Mi hermano*.

Viene después un tríptico dedicado a la iconografía religiosa presente en la puerta de entrada a muchas casas. En la parte izquierda, una puerta en una pared vieja, y en la puerta una pequeña placa con la figura de San José y el niño; en el panel central, la placa a gran tamaño; y en el de la derecha, otra puerta y una ventana cerradas. Parece una casa deshabitada que el tiempo está destruyendo. No hay en este cuadro ya ninguna voluntad de provocar. Ahora Pello quiere tomar nota de cosas que ve desaparecer y puede que, en su caso, la religión y sus imágenes sea una de ellas. Un mundo cotidiano e ideológico que está poniendo en cuestión y una ciudad que empieza crecer de forma acelerada y va cambiando la fisonomía de un paisaje cercano y querido. De una parte, los recuerdos, de otra la revisión de todo lo que le ha acompañado desde siempre y además cierta resistencia a la voracidad de los cambios y al abandono indiscriminado de todo tipo de costumbres.





Una de las tradiciones que Pello amaba y con la que colaboró intensamente fue la Comparsa de Gigantes y Cabezudos de Pamplona. Perteneció a ella una decena de años, siendo durante este tiempo uno de los portadores de la reina africana, una actividad que le requería un esfuerzo físico considerable y la sujeción a unos horarios fijos que, para nuestra sorpresa, aceptaba sin problemas.

A casi todo el mundo, siendo niño en Pamplona, le han acompañado los gigantes y ha huido de los kilikis; y por si no nos gustaba ya lo suficiente toda la fiesta y la alegría que la Comparsa arrastra por las calles de la ciudad, al ir Pello en ella llevábamos a nuestros hijos pequeños a saludarla frecuentemente. A la vez, los niños descubrían, gracias a la complicidad de Pello, el mágico interior de la gigantesca figura.

De aquel tiempo de esfuerzo físico y de cariño al mundo de los maravillados niños quedó una serie de cuadros de la comparsa, llena de ternura y sabiduría, en la que incluyó también la figura de un acompañante asiduo, el eterno niño Jesús M.<sup>a</sup> Mondéjar, *Maritoca*. La serie fue editada como calendario por la entonces Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, y en la actualidad se encuentra desafortunadamente repartida en muchas manos.

En el año 1979, como obsequio para sus clientes en el día del libro, la Caja de Ahorros de Navarra encargó a la editorial Salvat dos volúmenes que llevaban por título *Itinerarios por Navarra* y cuyas portada y contraportada diseñamos entre Pello y yo. Fue un encargo del que disfrutamos, por tratar de paisajes que pintábamos constantemente y porque se distribuyeron muchos miles de libros con la consiguiente repercusión popular.

Había pintado ya Pello muchas obras con lo que veía desde casa y el paisaje de la ciudad, y llegó el tiempo de descubrir la complejidad y fuerza de la naturaleza. Cuando nos conocimos, caminar por los campos y montes cercanos a Pamplona, y la libertad que nos dio luego usar nuestros propios coches para poder ir a cualquier parte, hicieron que su pintura se nutriera de paisajes que le exaltaban. Así que la casa que los padres de Pello tenían en la Ulzama le permitió disfrutar de un oasis de serenidad. Tener la posibilidad de pasar largas temporadas en el valle hizo que a lo largo de dos décadas produjera muchas obras de sus habitados y tranquilos paisajes.

En la ciudad era más evidente que se vivían tiempos política y socialmente convulsos, momentos íntimos de revisión de creencias y de entender y dar respuesta a las ideologías que se nos proponían y al feroz asalto de los amores, que venían disparando con balas de cañón. Las algaradas en el casco viejo, donde teníamos los estudios, eran constantes.

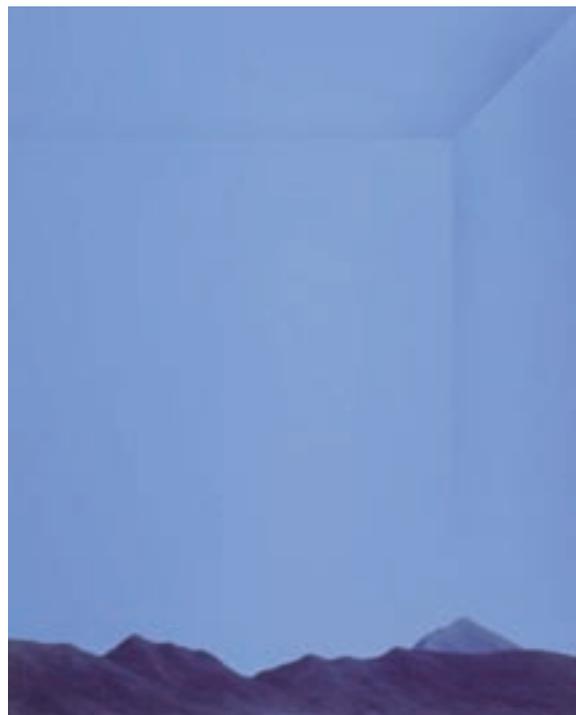
Manifestaciones obreras y sindicales, partidos políticos prohibidos, huelgas de la construcción, de la mina de Potasas de Navarra, de los talleres. Momentos fortísimos de ebullición contra la dictadura que se dejaban notar todos los días y que, a pesar de entenderlos, nos abrumaban. La música de algunos cantantes vascos, de los Beatles, de Dylan, de los Who, nos hermanaba y nos invitaba a creer en tiempos más libres. Sin estar afiliados a nada, creíamos que los tiempos, si no lo estaban haciendo ya, debían cambiar.

Salir de la ciudad al campo nos servía de lenitivo. Bañarnos en el río y no escuchar más que el viento entre los árboles nos recordaba lo poco que al universo le importaba lo que pasara en Pamplona; podíamos creer que todas esas tensiones desaparecerían y llegarían días mejores. Era el momento de andar por los caminos, de andar mucho. Había que llegar lejos y subir todas las cuestas que fueran necesarias, había que cansarse para remansar un espíritu demasiado agitado. La naturaleza, que nos regalaba sol y lluvia, calor y frío, nos invitaba a encontrar recompensas en las cimas de los montes, en la nieve que nos helaba, en la sensación maravillosa de compartir paisajes y esfuerzos. Teníamos que llegar arriba, teníamos que merecer el premio; queríamos vivirlo hasta el fondo, era preciso que el viento nos atravesara para contarlo después, ahondando en un sentimiento de pertenencia a este planeta, como los árboles, como las rocas, como el fuego.

Ya hemos dicho que el valle de Ulzama fue, especialmente para Pello, un paisaje sedante donde caminar era una fuente de imágenes que recogía en fotos y dibujos y a la vez un lugar placentero donde podía diluir su espíritu entre veladuras de un sol generalmente tamizado por las brumas o la niebla. La luna, una vez más, lo acompañaba en muchos paseos nocturnos. Llegamos a disfrutar muchísimos días de la hospitalidad de aquella casa. A pesar de que los campos estaban acotados y había cercas y setos, atravesábamos el valle en todas direcciones. Ni las vallas, el barro o la humedad solían detenernos, ni la lluvia nos obligaba a quedarnos siempre a cubierto. A veces calor, a veces frío, fuerza, dureza y siempre la soledad que se escucha cuando se está atento. La naturaleza es hermosa si así lo decidimos y Pello, a lo largo de muchos cuadros, ha dejado señales de que es verdaderamente bella y útil cuando la habitamos. Ella sola no existe. La belleza es una construcción mental.



**Akerra**  
Patrimonio artístico  
Kutxa fundazioa-Kutxa  
fundazioaren arte-ondarea





En los primeros años de su trabajo, en los que Pello tiene una visión más popular y responde a los estímulos de forma primaria, los cuadros son la representación nítida de un hecho visualmente identificable. Hay una grúa y una casa: ¡pues los pinto! Una niña juega en un patio, ¡pues vale! Todo está bien. Pero Pello quiere que empiecen a colarse preguntas, y que estas no tengan una sola respuesta. De acuerdo, esto parece así, pero ¿si es de noche no cambia nada? ¿Qué hace la luna en el interior de un gallinero? ¿Por qué la miran dos niñas en un espacio aparentemente infinito? ¿Por qué vemos un pato nadando y el agua en la que flota es a la vez el cielo de un paisaje nevado?

Ha llegado el momento de poner en cuestión algunas certidumbres, de decidir sobre el significado de cada cosa, de indicar alternativas y salidas diferentes, y el tiempo también de reivindicar al espectador y pasarle la iniciativa. Es como decir: «yo he pintado esta historia pero tú puedes darle la interpretación que quieras».

Pello va descubriendo artistas que han tenido esa misma inquietud, que han llevado los límites de la percepción a territorios inexplorados. Él sabe hace tiempo que el cuadro es una cosa, y lo que se ve en él puede recordarla, pero evidentemente es una realidad distinta. Magritte, entre otros, lo dice de mil maneras extraordinariamente sugerentes. Todo lo que damos por verdadero puede ser una convención, los cuadros son cosas inventadas y una pipa pintada no es una pipa sino solo una imagen de ella.

Pello deja de pintar las cosas como si solo tuvieran una forma de ser y empieza a proponer significados múltiples para sus cuadros. Ahora no

trata de reivindicar nada sino de ampliar la percepción de lo «real». A lo que los ojos ven hay que añadirles todas las ideas que la imaginación quiera. Somos mucho más que solo ojos y los cuadros son mucho más que solo recuerdo. Te pueden impulsar hacia el futuro.

Por encima de una vista lejana del perfil de Pamplona se ve un papel doblado que podría envolver la ciudad. Un montañero en la cima de un monte descubre la cortina en que se ha convertido el cielo. Lo que parece una pared desleída sobre un río y los campos de las orillas tiene una ventana de la que sale alguien.

Conviene detenerse un momento sobre esta imagen.



Pello ha estado varios años pintando en buhardillas del casco viejo y ahora lo está haciendo en el piso en que vive en la Avenida de Villava. Por eso, en el cuadro que nos ocupa, en primer término se ven las huertas de Aranzadi, y en lo que podría ser el cielo hay una ventana en cuyo alféizar está sentado un hombre agarrado a una cuerda que no sabemos si piensa usar para bajar por ella o para subir, o simplemente está sujetándola. Donde deberíamos ver el perfil de Pamplona vemos la ventana. El pintor la ha trasladado desde su casa en el centro de la ciudad a otra desde la que se ve la ciudad al fondo.

Sigue siendo alguien que desde su ventana mira hacia el exterior y lo pinta. Antes pintaba el interior de un patio, ahora el perfil lejano del casco viejo. Cuenta lo que tiene delante de su estudio pero ahora empieza también a añadir invenciones. Se va otorgando la libertad de imaginar.

En ese ámbito de extrañeza que proponían sus cuadros aparecen muchos animales: un carnero, gallinas, el pato que nada por encima del monte, un gato que flota en lo que puede ser agua o aire, y principalmente perros, por los que Pello siente un amor especial. Todos están pintados con muchísimo cariño. Dan ganas de acariciarlos o de pasear con ellos, y es evidente que los trata con respeto. Son perros fuertes, animales serios que dan compañía y exigen atención. Por eso no es extraño que en un cartel de su cuarto colgara la frase de un escritor que le gustaba recordar: «cuanto más conozco a los hombres, más quiero a mi perro». Un pensamiento ácido que usaba para poner distancia con una sociedad por la que se sentía presionado.

Aparecieron después en la pintura de Pello dos cuadros enormemente significativos. En los dos se representan zonas de la parte antigua de Pamplona y en los dos hay una puerta por la que se ve la nueva ciudad que está creciendo. Parecen indicar las zonas a donde hay que ir. En una tienda con un cartel en el que leemos «Plisados», el portal, en vez de acceso al interior del edificio, da paso hacia una nueva avenida, en este caso la de Pío XII. Y desde la entrada de otra casa vieja en cuya pared se ven los cables de la luz o las bajantes de agua del tejado, y que está llena de desconchados y suciedad, pasamos a un espacio intermedio en cuyo fondo se ven bloques de viviendas construyéndose en el barrio de Ermitagaña.

En los dos cuadros estamos en la ciudad vieja y a través de puertas, y de un solo paso, llegamos a la nueva. La transición es enormemente acelerada, igual que la sensación que teníamos de cómo cambiaba la sociedad. En los dos, lo viejo y lo nuevo están pintados con el mismo cariño. El pintor parece querer decirnos que no quiere desprenderse de lo viejo, forma parte de su vida, pero acepta que el futuro viene y que hay que vivir en él.



Vemos en estos cuadros un elemento que va a aparecer de forma continuada a lo largo de la obra de Pello: la puerta. Una puerta que ahora da paso de lo antiguo a lo moderno y que en otro cuadro pintado un año más tarde se va a convertir en un elemento simbólico. En una llanura en que lo más importante es la línea del horizonte, hay en primer término, sugerida, una puerta sin hoja que la cierre. Se acerca una figura lejanísima y no sabemos si pretende atravesar ese umbral imaginario. Este va de la llanura a la misma llanura, es así un umbral íntimo; tanto un lado como el otro son el mismo lugar y no puede ser otro que la propia conciencia. Un consejo filosófico recuerda: «no corras, ve despacio, a donde tienes que llegar es a ti solo».

Nos queda la duda de si esa puerta está entre lo vivido hasta ahora y lo que se adivina, y si pretende ser de ida y vuelta. Podría servir para poner una parte de ti a resguardo y dejar la otra dispuesta a mirar y a aventurarse; el necesario refugio y la inevitable salida al exterior. En todo caso, la figura lejana está andando; así la propuesta no es solo contemplativa, hay que caminar, hay que hacer, no hay que quedarse parado. Hay también varios cuadros que representan solo nieblas, no se ve en ellos ningún elemento reconocible y podría hacerse una lectura que guarda cierta relación simbólica con el tema de las puertas.

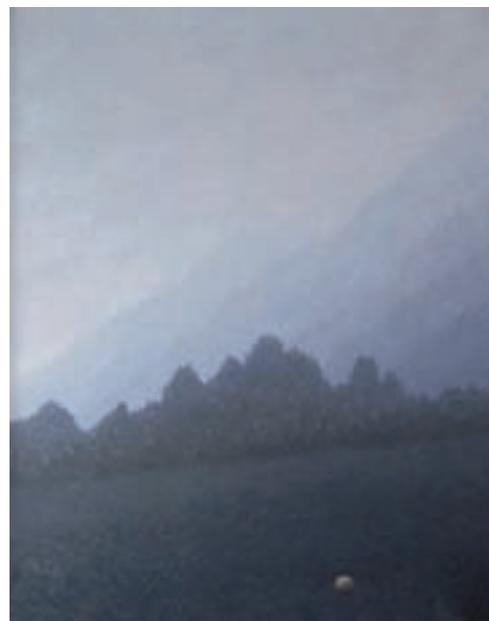
En la montaña, a la que, como queda dicho, íbamos con frecuencia, eran muy habituales las lluvias, la nieve o que la niebla hiciera su

aparición para dificultarnos saber con exactitud dónde estábamos. Pintar un elemento tan intangible como este, y tan sugerente, parece indicarnos que lo que importa no es lo que vemos sino lo que no vemos. Esa niebla es la puerta que hay que atravesar para acceder a otra realidad. En los Pirineos sabíamos que detrás de ese telón estaban las paredes del Axpe, de la Llana de la Garganta, del Castillo de Acher. Y como el montañero que en aquel cuadro anterior recorría la cortina que era el cielo, Pello tenía el deseo de atravesar la niebla, de pasar al otro lado, no era un lugar en que quisiera quedarse sino la cortina que había que descorrer.



Con los años la montaña fue dejando de ser un esfuerzo obligado y dio paso al placer. Ya no era necesario llegar a la cima, podía irse a ella a pasear, a disfrutar del sol, a notar los cambios de estación y el festival de colores y sensaciones que producen. Además de un esfuerzo, podía e iba a ser cada vez más un descanso, un lujo maravilloso. Hay lugares, árboles, ríos y flores que ninguna pantalla puede reproducir. Hay que mojarse, pasar calor y frío, hay que dar tiempo a las cosas para que puedan llegarte hasta lo más hondo. Caminar durante varias horas por parajes naturales en compañía de amigos crea un sentimiento de fraternidad especial cuyo aroma te acompaña para siempre. Tiene Pello muchos cuadros de laderas nevadas, de matorrales, de campos cercados por setos, pintados en gamas de grises de extraordinaria belleza. Composiciones esenciales, nada de abigarramientos, contar solo lo necesario, lo imprescindible.

Su pintura es una larga línea que va trazando a la vez que vive, se pregunta y responde a todo lo que le pasa, y en esa línea la naturaleza está siempre presente. A veces lo es todo en el cuadro, otras hace de soporte para la aparición de un balón, o unos depósitos de agua en el Pirineo, o un silo de cereal entre grandes campos de cultivo.



Sigue a la vez Pello produciendo obras de carácter ligeramente surreal, como el hombre, visto desde una gran altura, que lleva un tubo en el hombro en una llanura sin referencias de ningún tipo.

Los colores, en este tiempo, tienden a armonizar entre sí. Los cuadros urbanos más contrastados han dado paso a gamas más cercanas, con un fondo cálido incluso en las más frías. Esa economía en el color es fruto de una personalidad más dada a la medida que a los excesos, que pone el acento en la estructura y va despojando la narración de todo lo que puede dispersarla. La emoción tiene que llegar directa, de un solo golpe.

Las personas, cuando aparecen, son a veces un pequeño punto en la inmensidad. Resultan fundamentales porque dan sentido al cuadro y a la vez queda clara la idea de qué importancia cree Pello que tenemos con relación al planeta en que vivimos. Pero siempre están, y por muy maravilloso que sea el mundo, ellas son lo más importante.

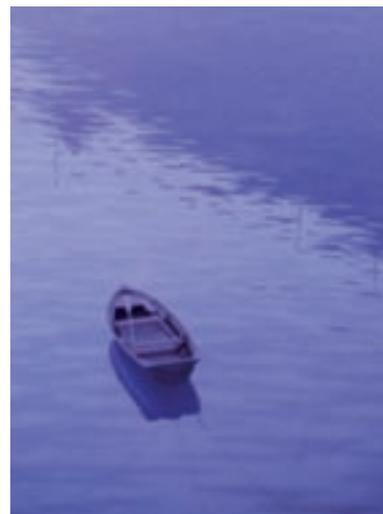


Un hermoso cuadro de 1982 representa un mar tranquilo en el que se ve, pequeñita, la cabeza de alguien que nada hacia la lejanía. Es Helena, que va a abrir para él otras puertas fundamentales, la del amor, la de la pareja, la de los viajes. Con ella va a disfrutar ensanchando los límites de su mundo conocido, va a recorrer lugares y países, va a dejar lugar en su vida a que otras culturas le llenen de vivencias y de señales de civilizaciones pasadas, va a descubrir que el anonimato le permite viajar y sentirse seguro en todo el mundo.

Recuerda Helena cómo desde que era una niña de siete años viajaba con su familia por toda España, metidos los cinco en un seiscientos que, además de llevarles a ellos, llevaba una tienda de campaña y lo necesario para preparar una comida donde fuera preciso. Viajar se había convertido en una necesidad vital para ella y empleaba las vacaciones de su trabajo para hacerlo siempre que podía.

Pello, por su parte, no tenía la palabra vacaciones en su vocabulario. Nunca trabajó a las órdenes de nadie ni tuvo un horario que cumplir. Sin embargo, el respeto absoluto que tenía por su oficio de pintor y las exigencias de los cuadros en que se hallaba inmerso hacían que su realización no respetara domingos ni días festivos. Helena rememora con humor cómo a veces, a la pregunta de «qué podemos hacer este fin de semana», la respuesta era «tengo cuadro». Y si el «tengo cuadro» era que Pello estaba implicado en uno de tamaño grande, que solía pintar con enorme minuciosidad y pinceles pequeñísimos para conseguir adecuadamente, por ejemplo, las transiciones entre cielo y tierra, Helena sabía que lo de «vámonos un poco por ahí» tenía que esperar.

Por aquel tiempo Pello había llegado a un cierto exceso en despojar de anécdotas su trabajo. Casi todo eran ya esas nieblas que no dejaban ver nada, que solo sugerían. El había estado en los prados amables de Ulzama y el Baztan, donde pacen las vacas y se recogen la hierba y los helechos para aprovecharlos, había subido a los Pirineos y empezaba a tener la sensación de que todo se había ido convirtiendo en niebla y que no tenía nada más. Fue entonces que apareció Helena en su vida, y probablemente esa puerta que había que pasar para mirar más cosas y más lejos la atravesó ya junto a ella. Vinieron entonces los mástiles de un velero en Getaria y esos niños que se acercan con cuidado al mar, en las rocas de Mutriku.





En 1984 pinta *La visión*, que es seguramente un punto de inflexión en su narrativa. Se ve a un chico árabe de nombre Abderramán en el centro de una llanura que bien pudiera ser un desierto. Detrás, suspendida en el aire, la ventana de las enfermeras en la clínica a la cual, por sus problemas con la vista, lleva viajando Pello desde su infancia y en la que en esta ocasión se encuentra residiendo por un glaucoma. Conoce allí a Abderramán, le hace varias fotos y pinta este cuadro, en el que evoca lugares a los que todavía no ha ido.

Cuando empieza a viajar junto a Helena, ya lo harán siempre que puedan, preferentemente a zonas y países menos tecnificados y urbanizados que los del entorno europeo. Juntos van a buscar lugares de sol en los que, a priori, parece más fácil el contacto de cercanía con sus habitantes. Se trata de ir menos a los museos llenos de visitantes y buscar más el vivir cotidiano del lugar en el que están. No viajar por los sitios como turistas, sino sentarse en los bancos de las plazas para que los envuelvan los sonidos, el tráfico, los olores. Además, nada de aglomeraciones en que aturdirse, sino lugares donde dejar que llegue la conversación pausada en un tiempo que pasa sin que ellos pretendan forzarlo. Mejor pueblos pequeños, en donde el tiempo discurre plácidamente, que grandes ciudades, con su tráfico y su agresividad. Dejar que toda la historia de cada lugar vaya subiéndote por los pies, hasta el corazón; que te cuente sus miserias y sus grandezas, que se pavonee, que se luzca y lllore para ti. Quizás hacer de arqueólogo e imaginar el pasado es también una manera de vivir el presente con más intensidad. Somos todo lo que hemos sido y los monumentos antiguos y las huellas de otras civilizaciones constituyen también el día a día de todos los que viven allí, y también de los que se encuentran de paso.

En uno de sus viajes cercanos, las llanuras de Soria, la desnudez de los campos y la cálida soledad se reflejan en el cuadro de San Esteban de Gormaz. Y como contrapunto a la sequedad, los paisajes húmedos y los bosques de hayas, esos árboles maravillosos que crean un techo de hojas donde cobijarte en los rigores del verano y que limpian su suelo de zarzas, permitiéndote pasear entre ellos. Cuando las hojas caen en otoño se convierten luego en su propio abono. Caminar entre hayas es vivir la armonía de una naturaleza civilizada.

Como puede apreciarse en la variedad de sus temas, Pello no pretende elaborar un discurso sino vivir intensamente e irlo contando. No hay ningún propósito metodológico sino la huella de unas vivencias que quiere plenas y vitales.

Conviene ahora hacer alguna anotación en lo que se refiere a la preparación de los lienzos y maderas en los que ha realizado básicamente su trabajo. Desde el comienzo tuvo Pello una gran preocupación por los materiales y su duración en el tiempo. Preparaba las bases de los cuadros con cola de conejo y blanco nevín, como nos habían enseñado en la escuela. Atendía a las indicaciones de un libro entonces muy consultado, el Doerner, en lo referido a la consistencia, estabilidad y duración de colores, lienzos y todo tipo de soportes.

Cabe decir que esta labor artesanal nunca le resultó molesta sino todo lo contrario. Mojar, estirar, imprimir y extender los lienzos era un placer previo a pintar la imagen que ya iba acariciando en su imaginación. Todo lo manual, todo lo que es tocar, es para él sentir la vida que palpita.

En cuanto al tamaño de los cuadros, éstos han ido desde los pequeños formatos (entre 20 y 40 cm) hasta los más grandes que ha pintado Pello y que no suelen exceder de 146 x 114 cm. Cuadros de concepción generosa espacialmente, pero sin vocación de imponerse al espectador. Tamaños e ideas para que otras personas convivan con ellos. Cuadros que es fácil llevarse a casa y de los que hacerse amigo.

Los colores que ha empleado para trabajar son más bien pocos. La riqueza cromática viene de su mezcla y de las proporciones de esta. Azul cobalto oscuro, tierra de siena tostada, amarillo de Nápoles, verde vejiga o verde cinabrio y apenas ninguno más, o solo puntualmente. Pinceles pequeños o muy pequeños, que permitan apoyar la pintura suavemente cuando todavía su vista se lo permite, y más grandes luego, pero nunca tanto que le alejen demasiado del cuadro, de la sensación de estar prácticamente pintando con los dedos, cosa que Pello hizo en muchas ocasiones.

Observó Pello alguna vez que su amor por el oficio, y el respeto que este le inspiraba, pudo privarle a veces de un cierto grado de libertad. Lo cierto es que ese respeto se ha traducido en una obra acariciada y entrañable. A mi juicio, ese respeto, lejos de ser un *handicap*, le ha dado solidez.





Volviendo de nuevo a los temas que pinta, éstos van a dejar de tener, al paso de los años, dobles o triples lecturas. Desaparece la voluntad de modificar la realidad y nada rompe la sensación de la primera mirada: no hay cielos doblados ni patos nadando sobre los montes. El artista vuelve a contar lo que ve y lo hace con nitidez, con delicadeza, con colores entonados por la suave calidez del amarillo de Nápoles.

En 1987 Pello tiene serios contratiempos con la vista, que le hacen ralentizar su trabajo y le obligan, cuando arranca de nuevo, a trabajar con una pincelada más generosa en tamaño. La vida sigue siendo la misma, pero su plasmación resulta más expresiva, menos minuciosa; la vista va dejando más lugar al tacto.

En los viajes, que son cada vez con mayor frecuencia a lugares de luz, el calor, la inmensidad y la presencia física de tiempos pasados le atraen poderosamente. No va a pretender ser un cronista de los lugares visitados ni su pintura tiene ninguna intención cronológica. De hecho hay varios países a los que viajó con Helena que no ha pintado. A veces son incluso aquéllos en los que mejor se han sentido y a los que volverían con gusto.

Su vista le hace hablar de paisajes que le ofrecen grandes contrastes de luz y sombra. No puede apreciar los matices y las degradaciones, pero siente intensamente los olores y los sabores y se sirve además de todas las imágenes que guarda en su memoria desde siempre. Cuando van a Egipto, por ejemplo, ha visto ya las pirámides impresas mil veces y al estar a su lado las imagina, las huele y sobre todo las toca. Volvemos al tacto, hay que tocar las piedras, la tierra, las palmeras, la comida. Todos los sentidos actuando a presión.

Y es que con frecuencia vivimos mirando sin tocar ni oler ni sintiendo el frío o el calor. Él disfruta intensamente de todo de forma directa. En vez de realidades virtuales, sensaciones que se le encarnan en la punta de los dedos. Pinta las pirámides, el río Nilo y las orillas con palmeras, la arena que parece flotar en el aire, el sol y, sin apenas transición, la sombra, casi la oscuridad. Es Egipto, pero no aparece El Cairo ni su bullicio. Eso se puede vivir, pero para contarlo busca la quietud, el silencio. No puede pintar lo que se mueve ni lo que ahora apenas ve; fija en el lienzo las sensaciones que recibe en el momento, mezclándolas con lo que ya tiene en la memoria. Dentro del Valle de los Reyes, al que se llega por un desfiladero pétreo, camina para conocerlo hacia una luz cegadora que ninguna vegetación va a aliviar. Paisajes de sol y arena, de luz y noche.

En un lugar bien distinto, en la isla de Menorca, nos habla de una casa con una pequeña ventana que promete un interior sombreado y fresco.

Palmeras que crecen gracias a la humedad caliente del subsuelo y unas flores fucsias que contrastan poderosamente con el blanco de las paredes y el azul del cielo mediterráneo.

Alterna Pello en su trabajo lugares ya visitados con nuevos paisajes que va conociendo. Conil y la costa gaditana, el mar y los pinos junto a su orilla, a la vez que los inmensos paredones graníticos de los Pirineos, las piedras de esas montañas que tienen miles de años y que ocupan ahora en los cuadros la totalidad de la superficie sin dejar apenas espacio para que se vea el cielo o el horizonte. O también las enormes paredes de la playa de Las Catedrales en Asturias y la austeridad compositiva de una grieta y su encuentro con la arena de la playa.

Las arcillas y margas de algunas zonas desérticas de las Bardenas van a tener en su trabajo un verdadero homenaje. Toca la tierra, la sal; pisa los suelos y en los cuadros que pinta añade al óleo polvo de mármol, trasladando la noción de sequedad y dureza de las Bardenas no solo a la imagen sino al hecho físico de la pintura, consiguiendo una clara sensación de aspereza. Por esos barrancos salitrosos suele correr el agua de las escasas tormentas que allí caen, pero la mayor parte del tiempo solo se ve en charcas para el ganado o en un débil hilo que sostiene la vida en el fondo de los barrancos que el tiempo y la erosión han ido generando.

De nuevo, y para aliviar, imágenes de bosques verticalmente ordenados que prometen humedad y recogimiento y muchas pinturas sobre el mar. Un mar que golpea rítmica y suavemente la orilla de arena y rocas. Un mar inmenso que no se encrespa en la playa, sino más bien la acaricia. Es tan enorme que no necesita agitarse, sabemos que está habitado por millones de organismos vivos pero en sus cuadros parece casi inmóvil, eterno.

Otro viaje, esta vez a California, para conocer la desolación del Valle de la Muerte y para titular *La luz del tiempo*, un cuadro en cuyos horizontes arcillosos se nos seca la mirada. Un cuadro para dejar constancia de las montañas de sal, una sal que, mezclada con la tierra, cruje al caminar por ella, recordándonos que allí hubo agua. En el presente, el viento, el sol y un horizonte ilimitado parecen afirmar que la belleza puede resultar extraordinariamente inhóspita.





Recorriendo el parque de las secuoyas tiene el placer de caminar por una naturaleza preservada para el bien de todos. Paisajes que se mantienen con lo estrictamente necesario para su conservación y en los que Pello puede emocionarse conociendo y tocando, entre otras muchas especies, estos gigantes árboles de cientos de años. El pasado orgánico junto al pasado mineral. La presencia de la historia en un árbol vivo. La primavera cercana, señal de tantos cientos de primaveras. La majestad de unos árboles que se hunden en el suelo a la vez que se elevan en busca de la luz.

En el año 1999, y en otro contrapunto que vamos entendiendo como imprescindible para su vida, pinta una serie de cuadros en los que se palpa la humedad, en los que el agua da vida y es «táctil y sonora». El nacimiento del río, los lugares llenos de musgo y líquenes, pozas de agua entrevistas entre ramajes frondosos, huecos y piedras recubiertas por hiedras y plantas tapizantes en las que el agua se oculta y arroyos rápidos en los que busca el cauce que le llevará camino del mar. Siempre la idea de encontrar lo que no está contaminado por la acción de las personas o que la acción del tiempo ha regenerado, y que Pello estructura en composiciones equilibradas por una geometría interna que dibuja ordenadamente el cuadro.

En Petra, la ciudad de los nabateos, de nuevo la piedra, lo milenario, y ya en 2002 y 2003 una tendencia marcadísima a la composición en grandes planos geométricos, verticales y horizontales. Junto a la espiritualidad que pueden denotar los cuadros verticales, que en Pello son muchos, la horizontalidad está presente también en gran parte de su obra última. Lo horizontal y lo vertical son dominantes, no hay apenas líneas oblicuas ni inestabilidad en sus composiciones, ni imágenes que nos hagan pensar que hay elementos que no vemos y debieran estar. La acción, lo que se quiere contar, está a la vista y parece asentado, sólido, no hay líneas de fuga que pretendan llevarnos a otra parte fuera del cuadro.

Sus problemas con la vista le llevan a resolver las obras en grandes superficies, a ceñirse a una estructura esencial de cielo, tierra y mar. Tres grandes planos que ve y siente a través del tacto; la tierra donde se apoya, el mar donde le gustaría deslizarse con una embarcación por el mundo entero y el cielo que no tiene límites. En *La casa que no tengo* está la posible plasmación de un deseo, la querencia hacia la luz, hacia esas construcciones blancas con dinteles redondeados que sugieren la intimidad cómoda, la estancia amable a orillas del Mediterráneo, ese mar amado

que hace de telón de fondo para la idea de un bienestar relajado. Y en *Paso al vacío*, quizás uno de sus últimos cuadros mejor resuelto, el título habla del vértigo de lo que queda por vivir.

Gracias a una voluntad que nunca ha dado una batalla por perdida, su aventura plástica sigue en la actualidad centrada claramente en el tacto. Pello está construyendo paisajes con volumen, en los que la arquitectura adquiere una importancia notable. Ahora la superficie ya no es plana, se ha convertido en un objeto tridimensional. Los árboles, los muros, el espacio y las personas tienen corporeidad. El óleo sigue siendo el color añadido y Pello continúa cortando, pegando y lijando, como siempre le ha gustado hacer. Una larga y fructífera etapa está dando lugar y paso a otra.

Detengámonos aquí por el momento, el viaje hasta ahora ha sido muy hermoso. De lo que está haciendo Pello, y de lo que queda por venir, habrá tiempo de hablar más adelante.



**Paso al vacío**  
146 x 97 cm  
Óleo sobre lienzo  
2003  
Museo de Navarra



OBRA





**Guardia.** 60 x 52 cm. Óleo sobre madera. 1971



**Taza turca.** 89 x 70 cm. Óleo sobre madera. 1971



**La niña del autobús.** 110 x 90 cm. Óleo sobre lienzo. 1971



**Mi patio.** 90 x 60 cm. Óleo sobre madera. 1971



**Camisas.** 80 x 110 cm. Óleo sobre madera. 1972



**Grúa roja.** 70 x 80 cm. Óleo sobre madera. 1972



**Grúa amarilla.** 80 x 72 cm. Óleo sobre madera. 1972



**Lakidain.** 50 x 65 cm. Óleo sobre lienzo. 1972



**En Arañotz.** 110 x 80 cm. Óleo sobre lienzo. 1972



**Ultzama.** 61 x 50 cm. Óleo sobre lienzo. 1973



**Desde Sarbil.** 110 x 80 cm. Óleo sobre lienzo. 1973  
Museo de Navarra





**Mi hermano.** 100 x 81 cm. Óleo sobre lienzo. 1974





**Tríptico.** 80 x 265 cm. Óleo sobre madera. 1974



**Arrosadia.** 110 x 90 cm. Óleo sobre madeira. 1973



**Pamplona de papel.** 97 x 130 cm. Óleo sobre lienzo. 1974





**Dos ciudades I.** 146 x 114 cm. Óleo sobre lienzo. 1976





**Dos ciudades II.** 146 x 114 cm. Óleo sobre lienzo. 1976  
Museo de Navarra



**Moncayo.** 60 x 73 cm. Óleo sobre lienzo. 1975



**Barca roja.** 110 x 90 cm. Óleo sobre lienzo. 1975



**Pico del Águila.** 116 x 89 cm. Óleo sobre lienzo. 1975



**Rastrojo.** 110 x 80 cm. Óleo sobre lienzo. 1975



**Gutxi.** 130 x 97 cm. Óleo sobre lienzo. 1979



**El pato.** 130 x 97 cm. Óleo sobre lienzo. 1977



**Wolf.** 65 x 54 cm. Óleo sobre lienzo. 1976



**Gallinero.** 110 x 90 cm. Óleo sobre madera. 1976



**Luna llena.** 89 x 116 cm. Óleo sobre lienzo. 1978



**Niñas.** 130 x 97 cm. Óleo sobre lienzo. 1976  
Museo de Navarra



**Ventana en Aranzadi.** 97 x 130 cm. Óleo sobre lienzo. 1976



**Cortina de nubes.** 130 x 97 cm. Óleo sobre lienzo. 1976



**Piedrafita.** 31 x 34 cm. Óleo sobre madera. 1977



**Paisaje.** 110 x 90 cm. Óleo sobre lienzo. 1977



**Paisaje nevado.** 33 x 41 cm. Óleo sobre madera. 1979



**Niebla I.** 54 x 45 cm. Óleo sobre lienzo. 1977



**Silencio.** 26 x 24 cm. Óleo sobre madera. 1977



**En Belagua.** 65 x 54 cm. Óleo sobre madera. 1981



**Aísa.** 35 x 27 cm. Óleo sobre lienzo. 1980



**Pluviómetro en Orhi.** 130 x 97 cm. Óleo sobre lienzo. 1979



**Arbolado.** 20 x 15 cm. Óleo sobre madera. 1979



**Silo.** 30 x 26 cm. Óleo sobre madeira. 1977





**Salida?** 97 x 130 cm. Óleo sobre lienzo. 1977





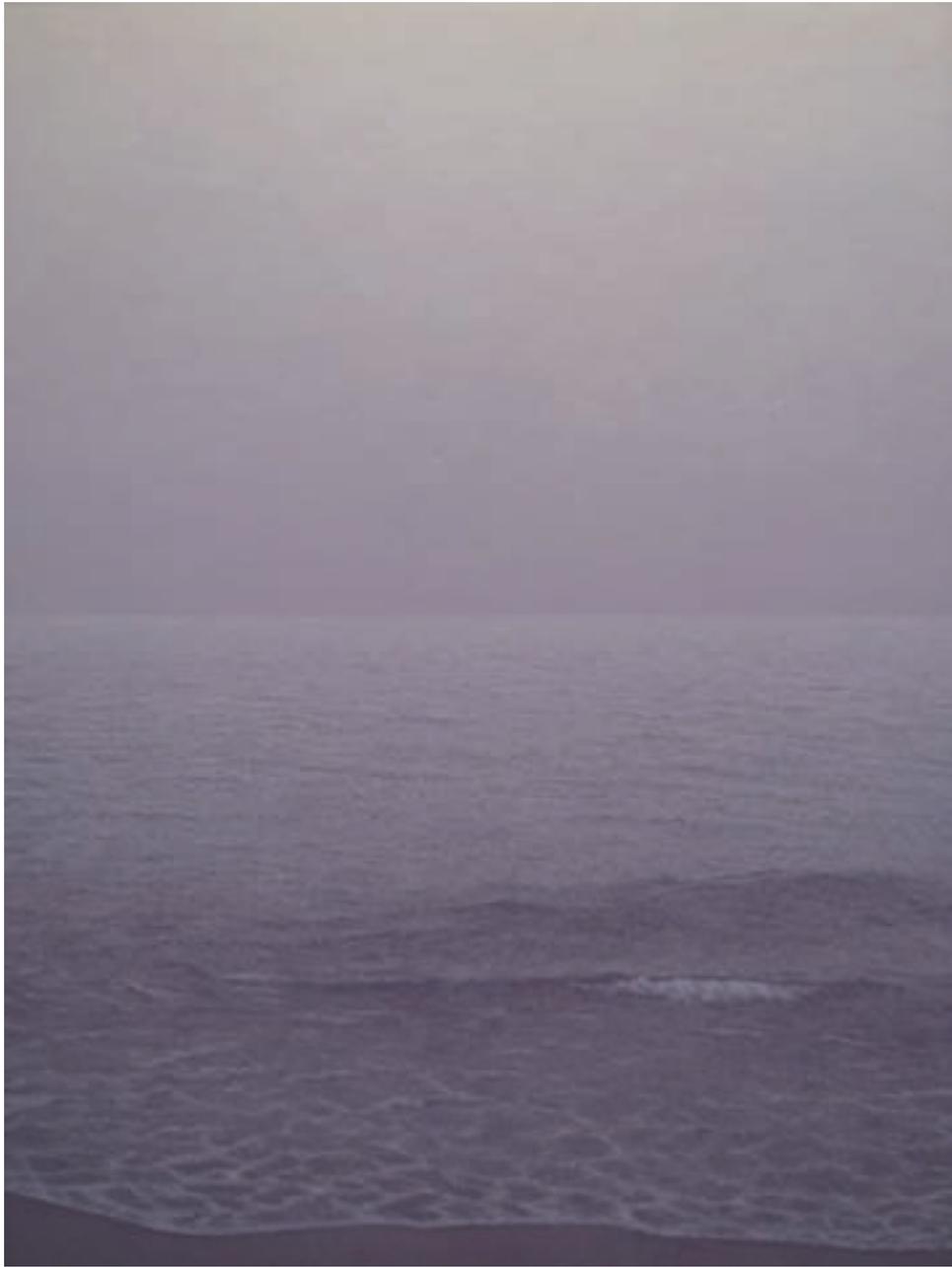
**Hombre con tubo.** 130 x 97 cm. Óleo sobre lienzo. 1978  
Artium de Álava. Vitoria-Gasteiz



**Ermitagaña.** 61 x 50 cm. Óleo sobre madera. 1980



**Getaria.** 97 x 130 cm. Óleo sobre madera. 1979



**Mar.** 130 x 97 cm. Óleo sobre madera. 1982



**Helena.** 114 x 146 cm. Óleo sobre madeira. 1982



**Arguedas.** 157 x 50 cm. Óleo sobre madera. 1982



**Berrueza.** 97 x 130 cm. Óleo sobre madera. 1981  
Museo de Navarra



**Cerca del mar.** 89 x 116 cm. Óleo sobre madera. 1982



**Mediterráneo.** 146 x 114 cm. Óleo sobre madera. 1980



**Montones.** 73 x 92 cm. Óleo sobre madera. 1984



**Metas.** 100 x 81 cm. Óleo sobre madeira. 1984



**San Esteban de Gormaz.** 73 x 92 cm. Óleo sobre madera. 1984



**La visión.** 97 x 130 cm. Óleo sobre madera. 1984



**En Viadós.** 146 x 114 cm. Óleo sobre madera. 1986



**Mutriku.** 146 x 114 cm. Óleo sobre madera. 1986



**Sixteen tons.** 50 x 61 cm. Óleo sobre madeira. 1985



**Foto en Aísa.** 97 x 146 cm. Óleo sobre madera. 1986



**En Lakartxela.** 114 x 146 cm. Óleo sobre lienzo. 1978



**Saioa.** 89 x 116 cm. Óleo sobre madera. 1983  
Museo de Navarra



**Primeras nieves.** 46 x 38 cm. Óleo sobre madera. 1986



**Lindux.** 100 x 81 cm. Óleo sobre lienzo. 1984  
Museo de Navarra



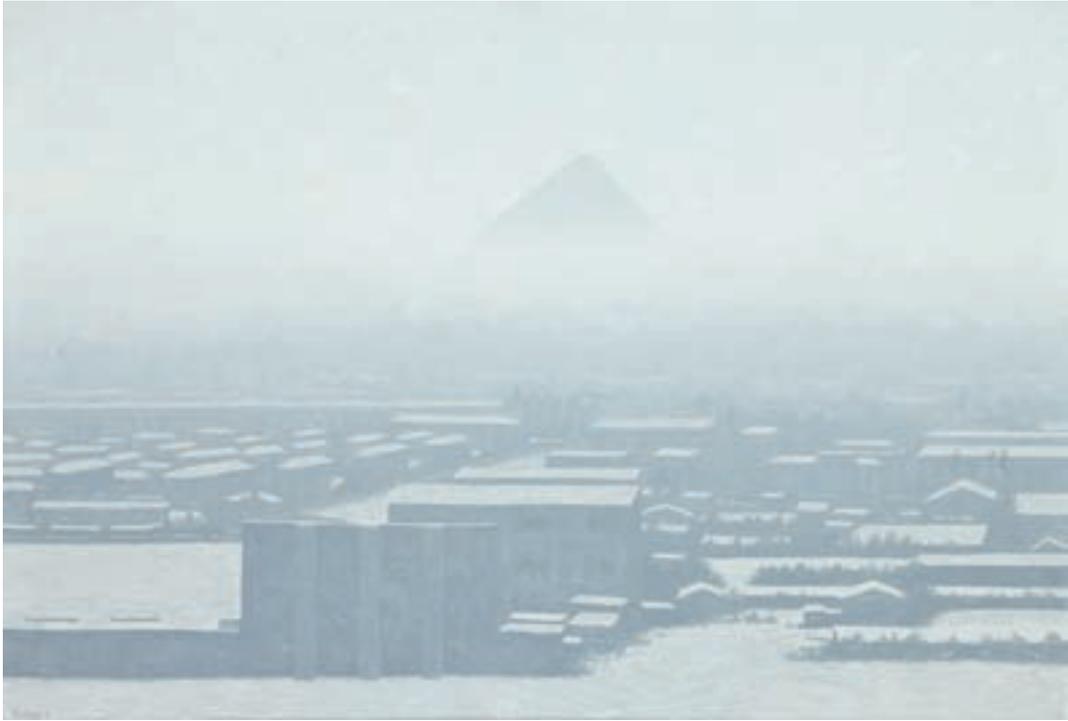
**Árboles y niebla.** 38 x 61 cm. Óleo sobre madera. 1986



**Brumas.** 73 x 92 cm. Óleo sobre madeira. 1986



**Aranzadi.** 38 x 55 cm. Óleo sobre madera. 1986



**Chantrea.** 27 x 45 cm. Óleo sobre madeira. 1986



**Campos de Iraitzo.** 33 x 81 cm. Óleo sobre madera. 1987



**La encina.** 54 x 73 cm. Óleo sobre madera. 1987



**El poste.** 54 x 65 cm. Óleo sobre madera. 1992



**Punta Acuta.** 70 x 63 cm. Óleo sobre madeira. 1990



**Casa de pastores.** 55 x 47 cm. Óleo sobre madeira. 1987



**Pagoak.** 73 x 92 cm. Óleo sobre madera. 1991



**Bazan.** 45 x 55 cm. Óleo sobre madera. 1990



**Basoa.** 114 x 146 cm. Óleo sobre madera. 1990  
Museo de Navarra



**Cantábrico.** 97 x 146 cm. Óleo sobre madera. 1991



**Tormenta en el mar.** 65 x 100 cm. Óleo sobre madera. 1994



**Verano.** 50 x 65 cm. Óleo sobre madera. 1993



**Conil.** 146 x 114 cm. Óleo sobre madera. 1992



**Ventana a Castilla.** 130 x 81 cm. Óleo sobre madera. 1994



**Desde arriba.** 146 x 114 cm. Óleo sobre madera. 1992



**Aspe.** 50 x 65 cm. Óleo sobre lienzo. 1993



**Gavarnie.** 100 x 73 cm. Óleo sobre madera. 1993



**Pirineos.** 116 x 81 cm. Óleo sobre madeira. 1992



**Ladera en Pirineos.** 146 x 114 cm. Óleo sobre lienzo. 1994  
Parlamento de Navarra





**En Menorca.** 146 x 114 cm. Óleo sobre madera. 1991



**El río.** 33 x 46 cm. Óleo sobre lienzo. 1995



**Pirâmides.** 146 x 89 cm. Óleo sobre madeira. 1992

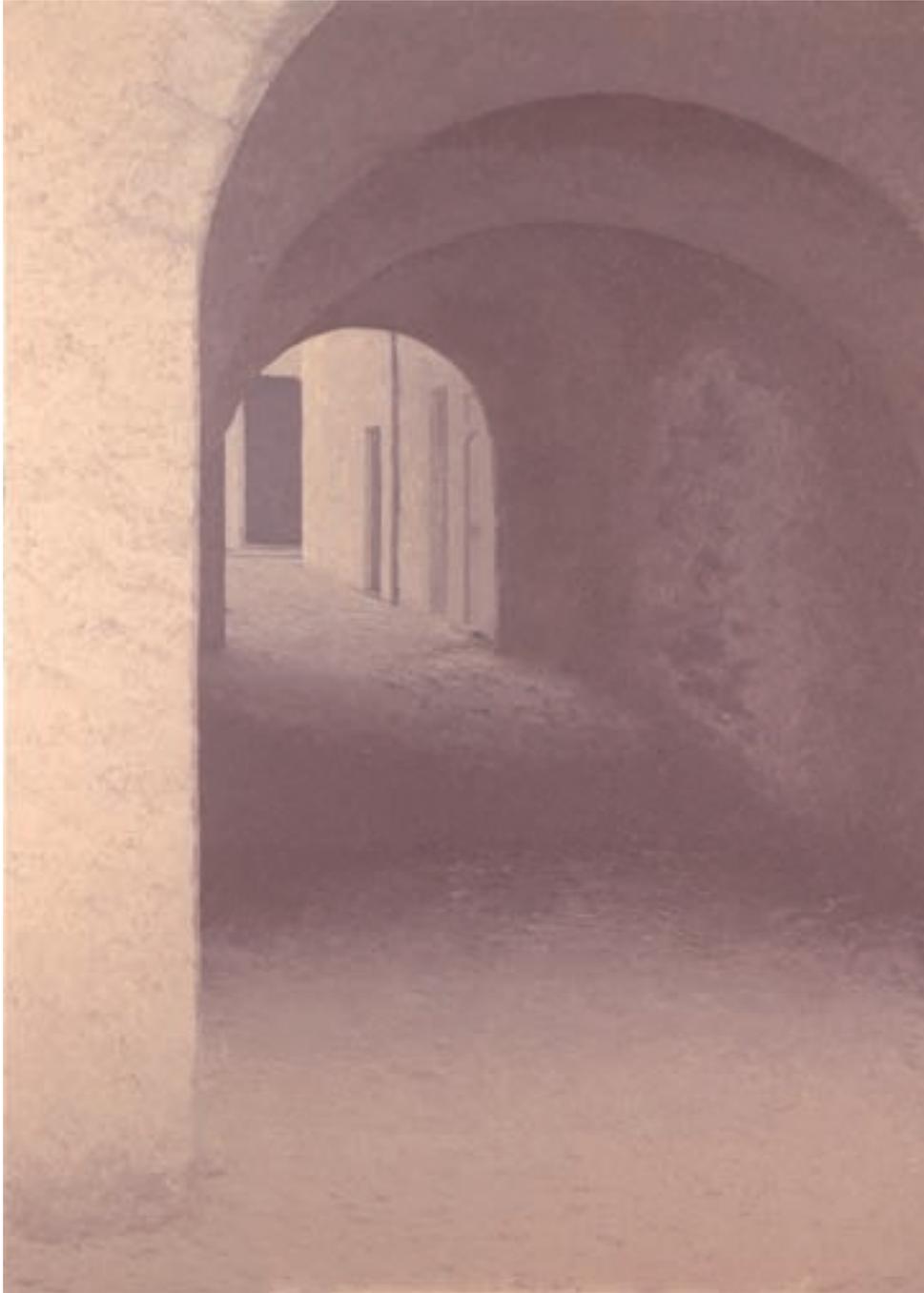


**Nilo amarillo.** 73 x 92 cm. Óleo sobre madera. 1990



**Nilo azul.** 80 x 110 cm. Óleo sobre madera. 1991





**Hammamet.** 130 x 89 cm. Óleo sobre madeira. 1992



**Paso a la ciudad rosa. Petra.** 92 x 54 cm. Óleo sobre lienzo. 2001



**El siq.** 61 x 33 cm. Óleo sobre lienzo. 2001



**Nabateos.** 92 x 73 cm. Óleo sobre lienzo. 2000



**Valle de los Reyes.** 146 x 114 cm. Óleo sobre madera. 1991



**Olor a romero. Bardenas.** 54 x 73 cm. Óleo sobre madera. 1995



**La torre. Bardenas.** 146 x 97 cm. Óleo sobre lienzo. 1999



**Últimas Luces. Bardenas.** 60 x 81 cm. Óleo sobre lienzo. 1995



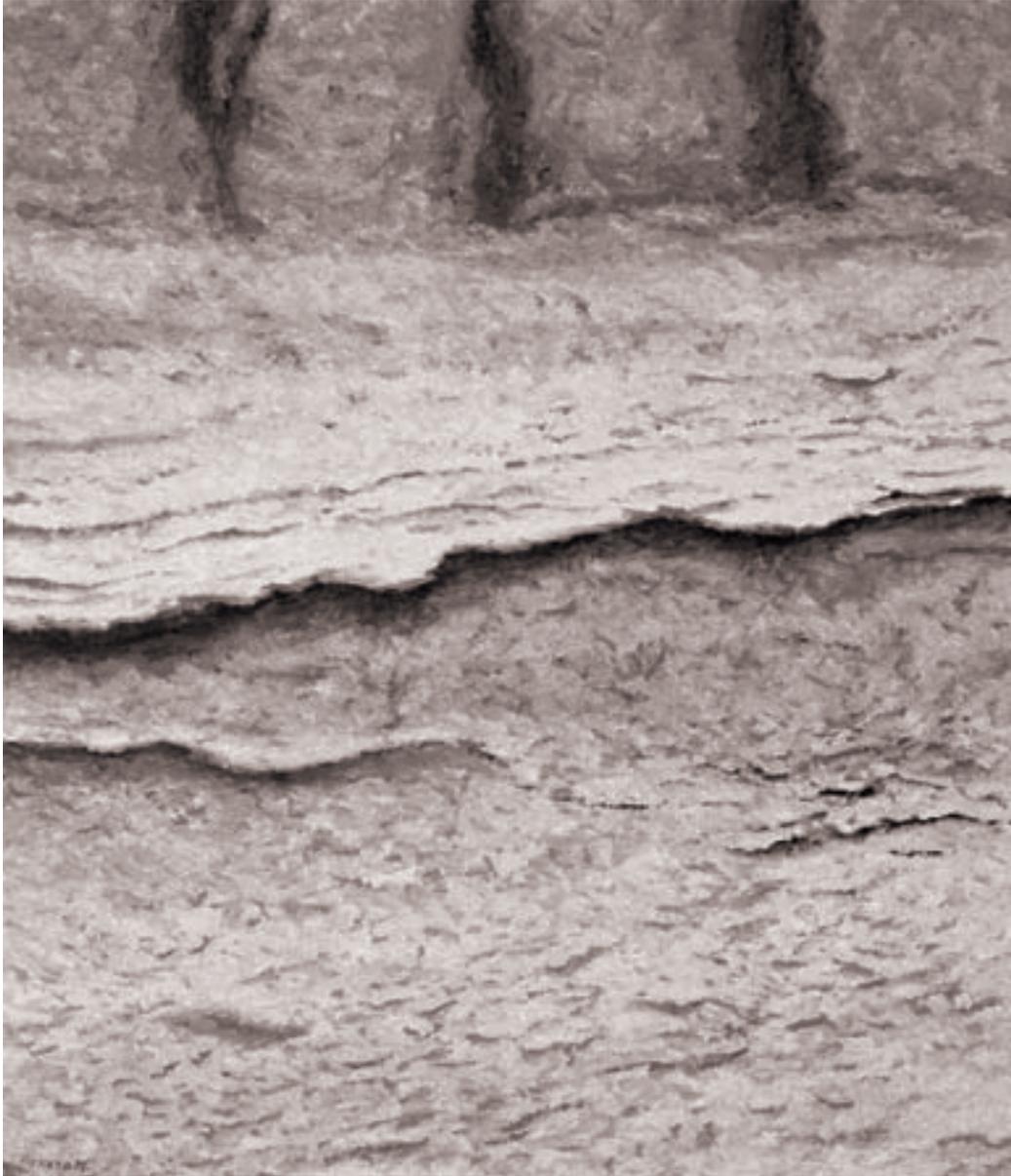
**Amenaza. Bardenas.** 54 x 81 cm. Óleo sobre madera. 1996



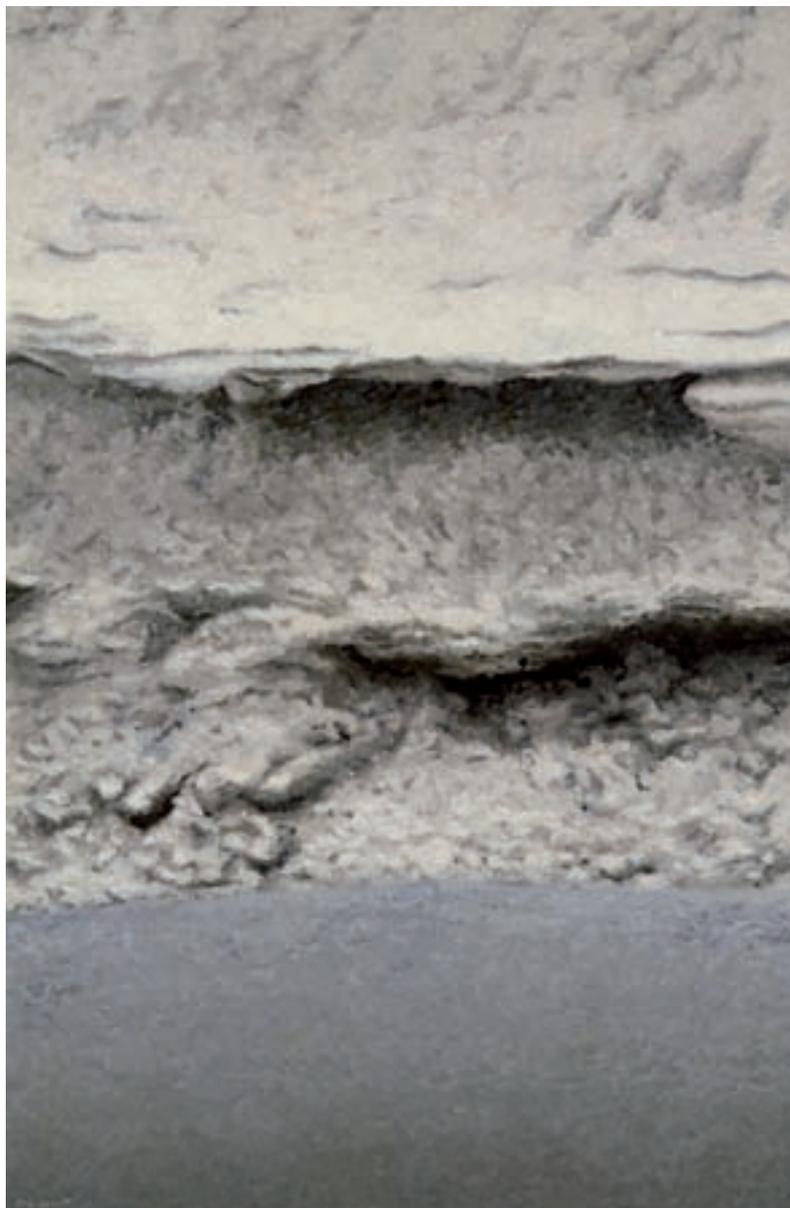
**Materia. Bardenas.** 100 x 73 cm. Óleo sobre madera. 1995



**Hacia el fondo. Bardenas.** 100 x 65 cm. Óleo sobre lienzo. 1995



**El templo. Bardenas.** 92 x 65 cm. Óleo sobre madera. 1996



**Poza. Bardenas.** 100 x 65 cm. Óleo sobre madera. 1995





**California. Aridez.** 60 x 73 cm. Óleo sobre madera. 1996



**Death Valley.** 81 x 116 cm. Óleo sobre lienzo. 1997



**La luz del tiempo.** 81 x 130 cm. Óleo sobre lienzo. 1997





**Secuoyas I.** 146 x 114 cm. Óleo sobre lienzo. 1998





**Secuoyas II.** 146 x 114 cm. Óleo sobre lienzo. 1998  
Museo de Navarra



**La senda.** 92 x 73 cm. Óleo sobre lienzo. 1996



**Rincones.** 130 x 97 cm. Óleo sobre lienzo. 1997



**Landas.** 54 x 73 cm. Óleo sobre lienzo. 1995



**Una mirada.** 60 x 116 cm. Óleo sobre lienzo. 1997



**Olas y arena.** 81 x 100 cm. Óleo sobre lienzo. 1998



**Por la costa.** 100 x 81 cm. Óleo sobre lienzo. 1995



**Rocas, arena y mar.** 81 x 116 cm. Óleo sobre lienzo. 1996



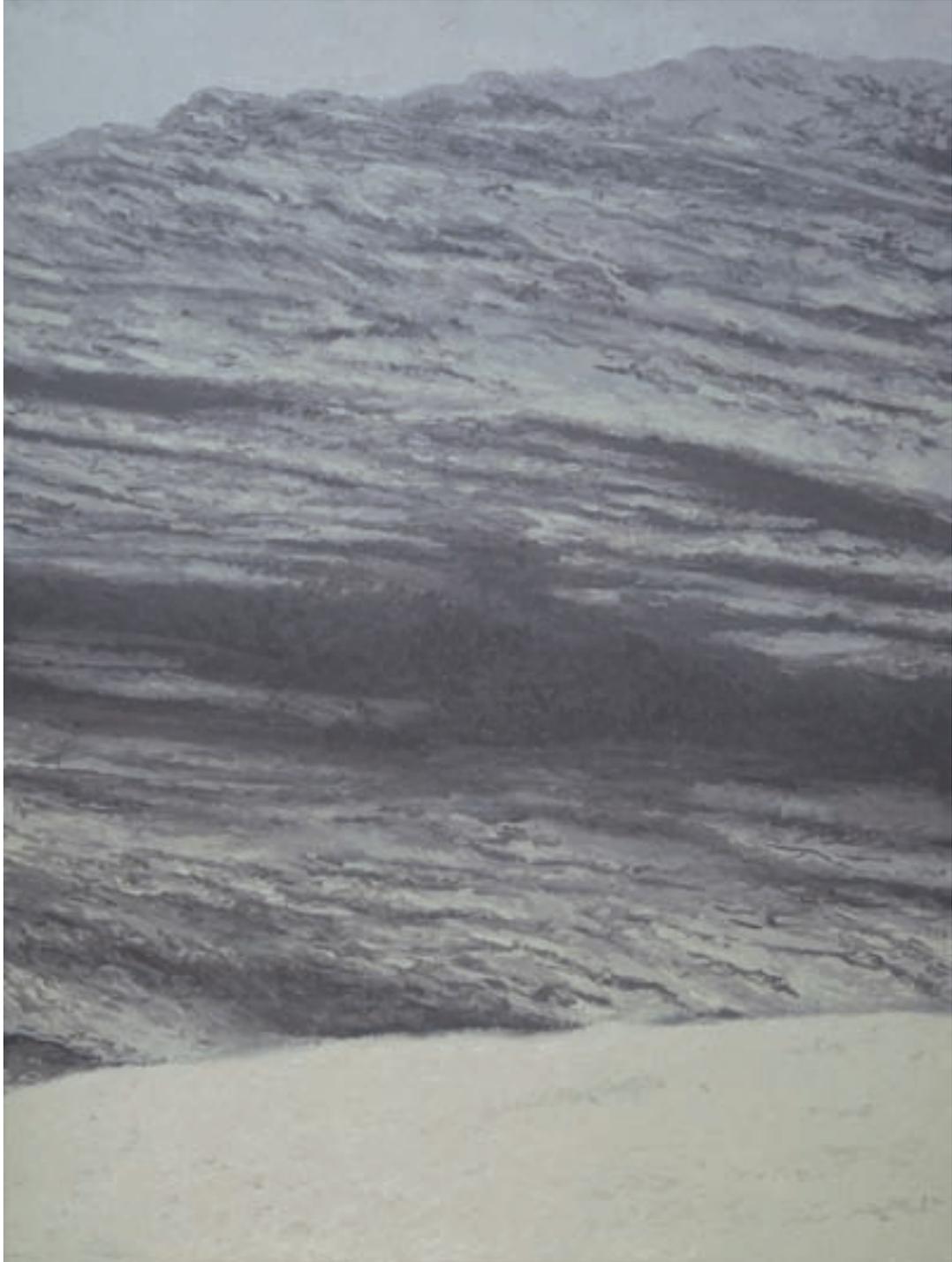
**Itsasaro.** 81 x 130 cm. Óleo sobre lienzo. 2001





**Grieta II.** 116 x 89 cm. Óleo sobre madera. 1996





**Catedral.** 130 x 89 cm. Óleo sobre lienzo. 1997



**Collado.** 81 x 60 cm. Óleo sobre lienzo. 1999



**Ixizuri.** 81 x 60 cm. Óleo sobre lienzo. 1999



**L'Estany.** 65 x 81 cm. Óleo sobre lienzo. 1998



**La casa que no tengo.** 130 x 97 cm. Óleo sobre lienzo. 1999



**De espaldas al mar IV.** 46 x 33 cm. Óleo sobre lienzo. 2000



**Bajamar.** 116 x 89 cm. Óleo sobre lienzo. 1998





**Humedad.** 89 x 116 cm. Óleo sobre lienzo. 2000



**Río Cuervo I.** 116 x 81 cm. Óleo sobre lienzo. 1999



**Río Cuervo II.** 116 x 81 cm. Óleo sobre lienzo. 1999



**Zirkilu.** 89 x 130 cm. Óleo sobre lienzo. 2001



**La orilla oculta.** 89 x 116 cm. Óleo sobre lienzo. 2002



**Asiera.** 81 x 60 cm. Óleo sobre lienzo. 2001



**Nacadero.** 89 x 130 cm. Óleo sobre lienzo. 2000



*Bailar con los gigantes,  
bailar los gigantes,  
pintar los gigantes...*

**Comparsa de Gigantes y Cabezudos**

39 x 29 cm

Acrílico











































**Caravinagre**  
30,5 x 34 cm  
Acrílico





## CRONOLOGÍA



1948

---

Un 13 de abril, martes, como le gusta decir, nace en Pamplona Pello Azketa. Su padre, José María, trabaja en el negocio familiar, una farmacia. Su madre, M.<sup>a</sup> Luisa Menaya, se ocupa de la casa y de los hijos, a quienes transmite su afición por la música y la admiración por toda actividad artística. Es el último de cuatro hermanos, aunque a uno de ellos no llegó a conocerlo. Era otro Pello, que moría diez meses antes porque los antibióticos eran todavía solo un ensayo.

1953

---

Sus padres lo llevan por primera vez a Barcelona, donde le confirman problemas degenerativos y probablemente hereditarios de visión. Año tras año volverá a la misma clínica para controlarse y, en varias ocasiones, para experimentar con nuevos fármacos que ralenticen ese deterioro.

Con el tiempo, su relación con Barcelona pasa de ser exclusivamente médica a convertirse en una cita deseada, por la propia ciudad y por los muchos amigos que allí va a hacer.

1954

---

Inicia su educación en un domicilio particular, de la mano de una de las muchas maestras represaliadas por el franquismo. Poco después pasará a cursar estudios reglados en el colegio de los maristas.

1956

---

Da muestras de afición y habilidad para los trabajos manuales. Al principio utiliza la miga de pan para hacer figuras que luego pinta con las acuarelas de su hermana. Luego descubre los embalajes, las cajas de cartón que con tijeras y pegamento se transforman en guitarras eléctricas, buques de guerra o camiones y coches con los que recorre, dentro de ellos, los recovecos de su casa. Le gusta, más que otros entretenimientos, crear fantasías, transformar sueños en realidades.

Sus padres, en la farmacia



1960-64

---

El paso de las acuarelas al óleo es fácil. En casa hay cuadros de Javier Ciga, buen amigo de la familia. También de dos de sus tíos, Carlos y Eugenio Menaya, ambos maestros. Eugenio, «el tío Paco», dejó la enseñanza para estudiar Bellas Artes en París. A finales de los 50 perdió la visión y entró en una etapa de síntesis en la que, ayudado de plantillas que él mismo elaboraba, desarrolló una importante etapa de su obra. Con él mantuvo Pello una relación contradictoria, que le influyó más personal que pictóricamente.

Su primer estudio, veinte años frente a Aranzadi



1967

---

Sus padres compran una casa en el valle de Ultzama. Allí pasará largas temporadas en familia, solo o con amigos. Pasear por sus campos y bosques le hace descubrir la plástica de los diferentes tonos de verdes. Y, rodeado de setos y árboles, pinta sus primeros cuadros del natural. Es un paisaje amable que se verá reflejado una y otra vez en sus lienzos.

1968

---

Comienza sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona. Un profesorado adelantado a su tiempo crea en esta pequeña ciudad de provincias un ambiente estimulante. Aprende técnicas de modelado y vaciado, pero a Pello le gustan más los pinceles. Sus maestros le animan a desarrollar ideas propias, a investigar por su cuenta, y le dicen, sobre todo, que lo que debe hacer es pintar, pintar y pintar.

1969

---

Experimenta con distintos materiales –agua-plast, escayolas, serrín– e incorpora a los cuadros objetos que encuentra en sus paseos: hierros oxidados, argollas, piedras o moluscos. A los 20 años tiene ya clara su vocación y busca un lugar donde desarrollarla. Encuentra un hueco en la buhardilla del casco viejo a la que le invitan otros jóvenes pintores. No será la única. Compartirá espacio, además de ilusiones, en otras dos buhardillas de la zona.

Es el año de su primera exposición, junto a otros dos amigos, en la sala García Castañón de Pamplona.

1970

---

En la sala Olaguíbel, de Vitoria, expone acompañado en esta ocasión de Mariano Royo. No será la única vez que coincidan, pues además de profesión, comparten amistad.

1971

---

La galería Abril, en Madrid, monta una exposición con cuatro pintores navarros. Además de Royo y Azketa, Luis Garrido y Pedro Salaberri muestran su visión de la periferia, de esos descampados que recorren en largas tardes plenas de conversación.

1971-74

---

Participa en varias exposiciones colectivas, en Pamplona, Vitoria, Tafalla, Zarautz, Estella y Madrid. Es normal que coincidan esos mismos nombres, a los que unen muchas cosas, entre ellas una pasión que acaban de descubrir: la montaña, los Pirineos, que van a influir en la obra de todos.

1973

---

Estrena su primer estudio en solitario. Deja atrás la compañía y también el casco viejo. Se traslada a la periferia, a un sexto piso de un barrio obrero desde el que se ven huertas, todo el círculo de montes que rodean la ciudad por el sur y el *skyline* de Pamplona, la silueta de sus edificios civiles y, sobre todo, religiosos. Durante más de una década, este perfil asomará periódicamente en sus cuadros.

1974

---

Realiza sus primeras exposiciones individuales. Son en la sala García Castañón de Pamplona y en la galería El Pez de San Sebastián. Es premiado en el VII Certamen de Pintura Vasca.

Se involucra en la acción colectiva que varios jóvenes pintores llevan a cabo en paredes y tapias de calles y plazas de Pamplona. A cambio de brochas y pintura decoran espacios degradados para acercar el arte a la ciudadanía. Algo que, en aquellos años, despertaba opiniones encontradas.

También este año ingresa en la Comparsa de Gigantes y Cabezudos. Durante una década hace de las fiestas un tiempo de esfuerzo gratificante. Con más de 60 kilos sobre sus hombros y cabeza, hace bailar y girar a la reina africana.

En los Pirineos encontró un doble horizonte



1975

---

Continúa exponiendo. Ese año lo hace en la sala de cultura de Caja de Ahorros de Navarra y en la galería Aes de Santander. Los temas urbanos van dando paso, gradualmente, a una tendencia más paisajística.

1976

---

En marzo cuelga su obra en la galería Eder-Arte, de Vitoria. Es la primera vez que aparecen toques surrealistas en algunos de sus cuadros. En junio participa en la muestra «Pamplona ciudad», que se celebra en la Ciudadela. Dieciséis profesionales –pintores, fotógrafos, escultores y arquitectos– se unieron para ofrecer una reflexión sobre su ciudad. Pello Azketa contribuye con dibujos y lienzos de gran formato en los que refleja la transformación urbana con tanta meticulosidad como añoranza.

1977

---

Exposición individual en la galería Mikeldi, de Bilbao.

1978

---

En febrero lleva a la galería Parke-15, de Pamplona, una extensa colección de paisajes y varios cuadros en los que el surrealismo rompe la, en principio, normalidad de esas escenas. En agosto expone en la galería Gaztelu, de Zarautz, una selección a la que se añaden varios lienzos en los que aparecen animales. Hay, fundamentalmente, perros y gatos, con los que ha mantenido estrecha relación desde su niñez, pero también un pato flotando en el cielo.

Con Mariano Royo y Pedro Salaberri  
en la romería a Arañotz, en Ulzama



**1979**

---

En la galería Seiquer inaugura la que será su primera exposición individual en Madrid. También lo hace en Zarautz y en Tudela.

Es una época con las nieblas como protagonistas. Nubes que van del blanco al gris oscuro pasando por toda la gama de azules, brumas que caen o se levantan sobre los campos, nieblas que en algunos casos son el único motivo del lienzo.

Conoce a la que será su compañera, Helena Suescun, periodista y socióloga.

**1980**

---

La Casa de Misericordia le encarga el cartel anunciador de la Feria del Toro, un escaparate de las fiestas taurinas de los sanfermines.

**1981**

---

«Papeles» es el título de la exposición que presenta en la sala de arte Conde de Rodezno, en Pamplona. Son apuntes, dibujos –sobre todo retratos humanos y animales– y algún experimento con la técnica del grabado.

**1982**

---

En septiembre expone en el pabellón de Mixtos de la Ciudadela de Pamplona. En esta ocasión reúne más de 40 cuadros.

Los paisajes comparten aquí protagonismo con la luz, una luz muy personal que irá cobrando fuerza en su expresión.

**1983**

---

En Bilbao, participa junto a otros cinco pintores navarros en Arteder 83.

**1985**

---

Expone en la sala García Castañón, de Pamplona. Los habituales verdes y azules de metas o montones de hierba se mezclan en esta muestra con ocre de tierras más meridionales. Hay también alguna figura humana, poco habitual en sus obras. Y cuelga además un conjunto de doce pinturas al agua con imágenes de la Comparsa de Gigantes y Cabezudos, una colección que posteriormente se utilizó para su reproducción litográfica en carpetas.

Será la última exposición en mucho tiempo.

Las Bardenas, con Helena



Un intenso período dominado por sucesivas intervenciones quirúrgicas en ambos ojos. La cirugía no consigue detener el inevitable y progresivo deterioro de su visión. A esta pérdida física le acompaña un sentimiento de pérdida de ilusión, de incertidumbre ante el futuro, de desconcierto sobre la forma de afrontar su trabajo.

El tiempo cicatrizará heridas e irán surgiendo de nuevo lienzos llenos de vida y motivación, con más contraste de colores, pero con el mismo ambiente sosegado.

El impulso de no quedarse parado. La certeza de que la vida sigue. Razones suficientes para llevar a cabo un curso intensivo de rehabilitación visual. Durante tres meses ingresa en una institución en la que aprenderá a desenvolverse con seguridad en un mundo cada vez más desenfocado y opaco.

Con esa seguridad va a Egipto, el primero de sus viajes a escenarios de otros mundos. El impacto de otra cultura, olores desconocidos y sabores diferentes. Un idioma al que presta atención, un río habitado que torna del azul al amarillo en lo que dura una breve puesta de sol, un desierto que será el preludio de muchos más. En sus frágiles retinas, pero sobre todo en su vida, se traerá recuerdos que querrá compartir, como le gusta hacer, a través del óleo.

Descubrió que la escala del mundo tiene el tamaño de nuestra curiosidad



**1993**

---

Tras casi una década sin exponer, vuelve a hacerlo en la sala García Castañón de Pamplona. A pesar del largo paréntesis, su pintura enlaza sin rupturas, en lógica continuidad con sus últimas obras. Vuelven los bosques, los paisajes brumosos, pero aparecen también otros lugares más luminosos, evocación de esos viajes que ha aprendido a disfrutar por itinerarios remotos. Por sorprendente, ésta será una de sus exposiciones más visitadas.

**1994**

---

Exposición individual en la galería Ederti, de Bilbao. Se traslada a vivir a un municipio cercano a Pamplona; un lugar de fácil caminar, con campos de cereal cercanos y poco ruido. Al nuevo domicilio lleva también su estudio, pues a Pello siempre le ha gustado tener el taller cerca, porque vida y trabajo no son para él realidades separadas.

**1995**

---

El Museo Gustavo de Maeztu de Estella y el Planetario de Pamplona organizan una exposición con los integrantes de la escuela de Pamplona: Pello Azketa, Luis Garrido, Xabier Morrás, Pedro Osés, Pedro Salaberri, Joaquín Resano y Mariano Royo.

**1996**

---

California será otro de los destinos que va a dejar huella en su pintura. Disfruta del urbanismo a gran escala pero, como es habitual, las sugerencias pictóricas las encuentra en la naturaleza, que allí se manifiesta en toda su magnitud. Gigantescas secuoyas y cegadores desiertos de sal quedarán reflejados en sus lienzos.

Otros desiertos, los de Bardenas Reales, aparecerán reflejados en la serie de óleos que dominarán la exposición de la sala de cultura de Zizur. La mirada a estas tierras secas se acerca a sus grietas, a las escasas balsas, al olor de sus plantas aromáticas. Fragmentos de paisaje que, en el detalle, tienden a la abstracción.

**1998**

---

Exposiciones en la sala Juan Bravo, en Madrid, en la sala de cultura de Caja Navarra, en Pamplona, y en la sala Arizkunenea de Elizondo.

**1999**

---

Presenta obra de pequeño formato en la galería Ormolú, de Pamplona.

**2001**

---

El pabellón de Mixtos de la Ciudadela de Pamplona es nuevamente el marco de una exposición en la que el agua empapa buena parte de su obra. Aquí presenta los colores de Jordania con sus tierras rojizas, pero lo que destaca es la humedad de ríos, cascadas, mares y nieves. Lugares todos anónimos a pesar de los títulos, recuerdos de vivencias que se hacen comunes.

**2003**

---

Exposiciones en la sala de cultura de Zizur y en la galería Ormolú de Pamplona.

**2004**

---

Se estrena el largometraje *El cielo gira*, de la directora Mercedes Álvarez. Premiada en múltiples festivales internacionales, relata la desaparición de una forma de vida, en un pequeño pueblo soriano, a través de la mirada de un pintor, Pello Azketa. En el rodaje de esta película, Pello se involucró durante más de un año, disfrutando de la experiencia cinematográfica y humana. Su éxito también le permitió compartir con Mercedes viajes y alegrías. Algunas de estas vivencias las expuso, en forma de óleos, en la torre del palacio de Aldeaseñor, Soria.

**2007**

---

Continúa desarrollando la idea del agua en la exposición que monta en la galería Ormolú, de Pamplona. La pérdida total de visión agranda su pincelada y le acerca a la arquitectura, al urbanismo presente en sus primeras obras. Apoyado en plantillas, cintas adhesivas y otras ayudas construye puertos, muelles, calles de agua, paredes oxidadas y orillas ocultas que cierran una etapa.

**2008**

---

Da un giro a su trabajo y pasa a crear obras en formato tridimensional. Escenas cotidianas, espacios silenciosos y acogedores, momentos detenidos por una mirada. No pierde el óleo, base de toda su obra, pero lo aplica sobre superficies de madera, papel y cartón mezclados con colas, arenas o polvo de mármol. Cerrando un ciclo, vuelve a trabajar, tanto o más que con el pincel, con sus manos.

















ISBN 978-84-235-3331-2

