

ZABALETA, AYER Y HOY*

Por *Cesáreo Rodríguez-Aguilera*
Consejero de Honor del Instituto de
Estudios Giennenses

Presentación de Cesáreo Rodríguez-Aguilera por Manuel Urbano Pérez-Ortega (12-6-91) (Consejero del Instit. de Est. Giennenses)

Agradezco muy sinceramente al Instituto de Estudios Giennenses su confianza y gentileza al designarme para efectuar la presentación de don Cesáreo Rodríguez-Aguilera en este solemne acto en el que pronunciará su discurso de ingreso como Consejero de Honor del Instituto. Confianza que, para mí, se alza como una deferencia y, por qué no decirlo, como un halago, puesto que esta ya venerable institución, jaenerísima y cultural, me hace portavoz para proclamar su orgullo de que una personalidad de tanta reciedumbre moral e intelectual sea uno de sus mentores de honor. Y hoy, quizás más que nunca, me rebrinca de alegría, me salta el gozo por los labios, al dar la bienvenida y anunciar que está aquí, en Jaén, como protagonista de la cultura provincial, entroncado en ella y con todo su honor, don Cesáreo Rodríguez-Aguilera.

Han mudado los tiempos. Ya no son aquellos lejanos y ominosos años sesenta, cuando casi de puntillas, en amor profundo e irrenunciable por su pueblo, en su siempre constante reencuentro con las tierras de Jaén, Cesáreo venía para proponer paseos con Antonio Machado en Baeza; cuando reintegraba a sus pagos natales a Josefina Manresa, la viuda del poeta Miguel Hernández; cuando hacía caminar a Camilio José Cela con la cálida

(*) Discurso de ingreso pronunciado en el Instituto de Estudios Giennenses el día 12 de junio de 1991.

sombra del Solitario de Quesada; o, cuando, tras publicar en Italia a ese espléndido poeta giennense que fuera Diego Martín Montilla, nos citaba a unos cuantos, contados amigos, para hacernos entrega compartida de lo que entonces era imposible que sucediera en España...

Han pasado los años y, por ello, he de mostrar personal testimonio de gratitud a Diego Vadillos, a Rafael Palomino y a Pepe Rus, los grandes amigos giennenses de Cesáreo, personas que padecieron el exilio interior, quienes me invitaban, a pesar de la entonces diferencia de edad y de criterio, a conversar con el recién llegado entre las entrañables y poéticas sombras de «El Sanatorio», en sus infaltables citas con Jaén y en las que, por lo general, le acompañaban relevantes personalidades del mundo del arte, las letras o el pensamiento. Unas reuniones que me traían aires nuevos y que alimentaban mis ilusiones por una vida civil renovada, por una cultura verdaderamente libre y creativa.

Quiero decir que, desde siempre, Cesáreo Rodríguez-Aguilera ha estado comprometido con la cultura e inteligencia giennense y que, no obstante su larga residencia fuera de las tierras del Santo Reino, los fundamentos angulares de su formación fueron esencialmente jaeneros. Así, los amistosos lazos que le unieron con el magisterio del gran poeta del 27 que fue Rafael Porlán, y los de ese egregio artista, tan racialmente nuestro, que fuera Rafael Zabaleta.

Quiero decir, que Cesáreo Rodríguez-Aguilera es, también, reciamen- te giennense en su sentir, como viene a significarlo algo que, en mi opinión, trasciende la anécdota: en 1961, cuando fue a visitar a Picasso, le entregó al genial pintor malagueño como regalo una humilde panera de esparto de Quesada: todo un sobrio y acertadísimo símbolo poético del corazón de nuestra tierra.

Por cierto, hace una veintena de años escribía Cesáreo una carta a Rafael Zabaleta, ya con destino en la Gloria: «Tus campesinos expresan, como nadie ni nada hasta ahora, el profundo y milenario drama de aquella tierra que has vivido día a día, hora a hora y minuto a minuto. Y has podido decirlo, y decirlo con acierto, porque siendo de ellos, y porque siendo de allí, adquiriste, desde hace años, una dimensión y un lenguaje válido para todo el mundo».

Y esta frase, creo que le cuadra por igual a su autor, Cesáreo, quien siempre vivió con la reciedumbre de Quesada (a la que llevaría en numerosas ocasiones a la poesía o el relato) y, siendo esencialmente un hombre de nuestra Sierra, adquirió desde su vocación intelectual un lenguaje y una di-

mención irregateablemente universales: su vida ha sido hacer de los sueños una apuesta.

Largo y excesivamente prolijo sería enumerar la biobibliografía de Cesáreo Rodríguez-Aguilera, quien ha sido: Magistrado del Tribunal Supremo, Vocal del Consejo General del Poder Judicial y Vocal Permanente de la Comisión General de Codificación. Toda una dedicación profesional al Derecho, a la que hay que agregar más de una decena de libros jurídicos y centenares de artículos y ensayos, dirigidos tanto a los profesionales como a la búsqueda de una divulgación jurídica, y, siempre, tratando de desmitificar las leyes y la jurisprudencia, haciendo ver a las gentes el verdadero carácter del Derecho vivo, como cosa humana, con todos los condicionamientos, virtudes y defectos del hombre.

Y, aquí, quizás, habría que hacer referencia a su compromiso político y democrático, manifestado desde sus colaboraciones en «Revista», el semanario de Alberto Puig, y el que, posteriormente, se concretaría en su integración en Justicia Democrática, donde sería uno de sus más activos y reconocidos miembros, para, finalmente, ser Senador electo —uno de los más votados en España en aquella legislatura del 86— y de quien llegó a decir Antoni Gutiérrez, Secretario General del PSUC, lamentando cariñosamente su adscripción a la opción socialista: «Rodríguez-Aguilera es un patrimonio de todos los demócratas catalanes».

Igualmente, Rodríguez-Aguilera es o ha sido: miembro de la Academia Breve de Crítica de Arte, fundador y Presidente de la Asociación de Artistas Actuales de Barcelona, Director de la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Académico correspondiente de la Real de Bellas Artes de San Fernando, Presidente de la Asociación Española de Críticos de Arte, miembro del Patronato del Cento de Arte Reina Sofía, Patrono Vitalicio de la Fundación Gala-Salvador Dalí, y de un sinnúmero más de asociaciones y entidades culturales y artísticas españolas.

Fruto de esta dedicación de Cesáreo Rodríguez-Aguilera al arte y la cultura, han sido bastantes centenares de ensayos y artículos, así como más de treinta libros de creación literaria en el campo de la prosa, la poesía o en el análisis del arte de nuestro tiempo. Parcelas a las que resulta difícil de resumir en una frase que no sea la de José María Castellet: «Cesáreo Rodríguez-Aguilera ha practicado la curiosidad cordial como método de aproximación al mundo y a los hombres».

Soy consciente de que la misión de todo presentador es la de romper

el hielo con elegancia y desaparecer de inmediato con el mayor sigilo. Por ello les pido disculpas por el tiempo ocupado y las rememoranzas personales. No obstante, permítaseme decir finalmente que, en mi opinión, a Cesáreo Rodríguez-Aguilera le cuadra, como al que más de los giennenses, la calificación de intelectual: toda su larga vida ha estado destinada a una labor obstinadamente democrática, crítica y creativa, de responsabilidad cívica. Esta larga dedicación, este irrenunciable compromiso, han hecho que Cesáreo Rodríguez-Aguilera sea hoy uno de los grandes lujos de nuestra cultura.

DISCURSO DE DON CESÁREO RODRÍGUEZ AGUILERA

SEÑOR Director del Instituto de Estudios Giennenses; señores Consejeros; señoras y señores:

En su día expresé a este Centro mi gratitud por haberme nombrado Consejero de Honor del mismo, en palabras que me permito hoy reiterar:

«Acepto muy satisfecho tan preciado honor. La circunstancia de que mis actividades culturales se hayan desarrollado, en su mayor parte, fuera de nuestra tierra, aumenta para mí el valor de la distinción».

«Las bases esenciales de mi formación cultural y humana son específicamente giennenses. Considero que mis largos años de residencia en Cataluña han enriquecido aquella formación, pero no han disminuido, en modo alguno, la profundidad e intimidad de mis sentimientos hacia nuestra tierra y nuestras gentes».

Esta primera intervención mía en nuestro Centro, a modo de discurso de ingreso, la dedico en recuerdo y homenaje a quien también fuera Consejero del Instituto, el pintor Rafael Zabaleta.

* * *

En la vida de cada uno hay personas y circunstancias que influyen decisivamente en nuestra personalidad y en nuestro destino. Zabaleta fue para mí una de estas personas. Nacidos en el mismo pueblo, Quesada, de esta provincia nuestra, él en 1907 y yo en nueve años después, comencé a recibir de Zabaleta, en aquellos tiempos de nuestra segunda República, las primeras noticias directas del mundo cultural madrileño.

A mis quince años de edad, Zabaleta me lleva a su estudio por primera vez para mostrarme su obra y hablarme de ella, con la naturalidad y la sen-

cillez que le caracterizaban. Quedé fascinado ante aquel espectáculo. Me encontraba —lo supe años más tarde— ante una brillante expresión de la modernidad artística.

Desde entonces, el conocimiento, la penetración y el análisis de este fenómeno cultural, que ha tenido y tiene dimensiones universales, ha sido uno de los capítulos más enriquecedores de mi formación y de mi mundo interior.

Esta circunstancia puede explicar la satisfacción que hoy siento al hablar aquí, como Consejero del Instituto, sobre un hombre que también lo fue, y que tanto ha proyectado y prestigiado —y su obra seguirá haciéndolo— al pueblo y la provincia donde nació.

Desde mi primer texto sobre Zabaleta y su obra, en 1948, hasta hoy, son muy numerosos y de diversa índole los que le he dedicado. El último es un libro que viene a sintetizar mis largas meditaciones sobre el pintor y su obra, y sobre la modernidad, su esencia y sus consecuencias, tratando así de situar a nuestro pintor en el lugar que considero le corresponde.

* * *

El entorno inmediato para el análisis de una obra como la de Zabaleta ha de ser España en su totalidad. Para empezar, me parecen indispensables unas pinceladas sobre la España moderna que se inicia a principios del siglo pasado y no se asienta, como estructura de Estado, hasta nuestros días.

El 12 de octubre de 1982, el Rey Juan Carlos decía en Cádiz, como elocuente y patético resumen de nuestra historia contemporánea, que «si la Constitución de 1812 hubiera sido mantenida, tal vez hubiese sido posible la reconciliación en la pluralidad y se hubieran evitado ríos de sangre humana y el fraccionamiento de Hispanoamérica».

Por lo que a nuestra provincia se refiere, basta con recordar que en los primeros años de nuestro siglo XX, de 475.000 habitantes, 380.000 eran analfabetos totales. La noticia que Antonio Machado transmite a Unamuno en 1913 confirma el penoso perfil. «En esta Baeza, afirma, apenas saben leer un treinta por ciento de la población. Es la comarca más rica de Jaén y la ciudad está poblada de mendigos y de señoritos arruinados en la ruleta. No hay más que una librería donde se venden tarjetas postales, devocionarios y periódicos clericales y pornográficos». Y Machado concluye afirmando: «Esto es España más que el Ateneo de Madrid».

A esta situación y al desastre europeo de la primera guerra mundial, sucedió un brillantísimo período, desde el punto de vista cultural, en el arte, en la poesía y en la ciencia que, aunque con dificultades, comenzó a penetrar en España —minoritariamente, ha de reconocerse— a través de los hombres de las conocidas generaciones del 98, del 14 y del 27, de la Institución Libre de Enseñanza y de la Junta de Ampliación de Estudios. Es el momento en que el joven Zabaleta, desde la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, conecta con esta ola de renovación y modernidad y se adscribe a ella decididamente.

* * *

Antes de este descubrimiento y arraigo en el Madrid cultural, Zabaleta ha residido en Jaén durante seis años (salvo los períodos vacacionales) internado en el Colegio de Santo Tomás para hacer el bachillerato, desde el primero al último curso: 1918-19 a 1924-25.

El Colegio, como dice el Reglamento de la Institución, publicado en el Anuario XXXV, del curso académico 1921-1922, en el que Zabaleta aparece como alumno «con censura de notable» en el examen oficial del tercer curso del bachillerato, es un «centro católico de cultura general», con enseñanzas de instrucción primaria y secundaria con validez académica, con estudios, además, «de aplicación y de adorno», considerándose de tal clase «la Ortografía castellana», el Francés, las Matemáticas, el Dibujo y la Música.

Un severo rigor formal preside los actos de la vida del colegio, acompañados siempre de referencias religiosas; director espiritual, cumplimiento de los preceptos de la Iglesia en relación con la misma, comunión, bula de la santa cruzada, etcétera.

Zabaleta se adapta al nuevo ambiente y recibe, sin duda, su influencia, aunque no sepamos hasta qué punto. Las «censuras» de notable, con las que aparece en los Anuarios del Colegio, dan fe de que asumió la disciplina. Su mayor recreo en el Colegio, como ya lo fuera en Quesada desde sus primeros años, será el dibujo y la pintura. En el quinto curso del bachillerato obtendrá, en la asignatura de Dibujo, su única matrícula de honor.

La vida de interno en el Colegio, en una ciudad como el Jaén de aquellos años, no modificará básicamente los hábitos familiares del joven estudiante. Quesada seguirá siendo la referencia más íntima de sus vivencias; el lugar de su mundo de trabajo, de sus recuerdos más profundos; el pano-

rama exterior imborrable de la luz, los colores y las formas; el recuerdo mágico de sus sueños, de sus ambiciones y frustraciones; el mundo objetual e icónico de sus realizaciones plásticas más sentidas.

Por mucho que la agudeza de su cultura enriquezca su lenguaje plástico, la obra de Zabaleta se expresará siempre de manera esencial, consciente o inconscientemente, en quesadeño.

Uno de los hombres del 98, Manuel Ciges Aparicio, escritor y político, recogió en tres obras —«La Venganza» (1909), «La Romería» (1910) y «Villavieja» (1914)—, y en varios artículos periodísticos, algunas leyendas y muchas realidades de la Quesada de entonces. El resultado han sido unas páginas consideradas hoy, por Cecilio Alonso, como «amargo testimonio de una realidad, crónica negra de una España al parecer irredimible»; y por Eugenio de Nora como «el fracaso de todo intento de renovación político-social en España, en estrellamiento fatal en el mundo firme y estático del caciquismo».

El aislamiento del pueblo dio lugar a una prolongada persistencia de hábitos en las relaciones sociales y hasta de anacrónicas expresiones en el lenguaje.

* * *

Cuando pocos años más tarde, alumno ya de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, Zabaleta descubre el mundo de la modernidad, que afortunadamente comienza a invadirnos, advierte el contraste con el medioevo pueblerino de sus vivencias infantiles, y lo utiliza en profundidad. Aquí, en la contradicción de sus dos vivencias, de sus dos mundos, se encuentra una de las claves esenciales de su pintura.

En sus primeros tiempos en la Escuela, los problemas son de adaptación y de esfuerzo para vencer ciertas dificultades. Muchos de sus compañeros muestran una gran facilidad para el dibujo y para la copia de obras del natural. Zabaleta es lento y concienzudo. Su trazo será casi siempre firme pero, en cierto sentido, tosco; sus formas se enriquecerán con sus meditaciones y con su austeridad, pero en aquellos ejercicios lo que cuenta y se premia es la facilidad y la fidelidad. Durante muchos años, él admirará lo que, ante sus profesores, le falta: la rapidez y el facilismo de muchos de sus compañeros, aunque luego esto no pase de la trivialidad. El tiempo le hará ver que la trascendencia de la obra de arte se alcanza por muy diversos caminos.

Las nuevas ideas flotan en el ambiente juvenil de la Escuela. Con los amigos más audaces, que especialmente lo atraen, visita muchas de las tertulias intelectuales de la época. Cuando en 1932 expone al público una pintura, «La pareja», por primera vez, lo que el crítico Manuel Abril destaca es, precisamente, ese estar, «con cualidades importantes dignas de ser tomadas en serio», como literalmente dijera, en el mundo del arte nuevo. El pintor tiene entonces veinticuatro años.

Para la vanguardia artística, salvo en una reducida minoría, el ambiente madrileño no era propicio. Los jóvenes soñaban con los grandes nombres y los grandes éxitos del París de entreguerras. Con su natural timidez y sin haber podido vencer la barrera del idioma, Zabaleta inicia, en la primavera de 1935, el gran viaje a París. «La llegada a París es de noche, dirá el viajero años después rememorando poéticamente el viaje, y veo los círculos de la luz de gas llenos de promesas. Por la mañana me despierta el ruido nuevo del boulevard, que la niebla agranda de una manera insospechada».

El pintor paseará, silencioso y solitario, por boulevares, avenidas y plazas; se trasladará, en metro, de un barrio a otro; visitará museos y salas de exposiciones; verá de cerca la obra de los grandes del arte contemporáneo; conectará con algunos, pocos, amigos artistas; consolidará ciertas ideas sobre el sentido del nuevo arte; tomará apuntes y notas, y realizará algunas obras derivadas de aquel primer contacto con la gran ciudad.

«La abrumadora frescura de un primer asombro, dirá años más tarde, Eugenio d'Ors, con referencia al primer viaje parisién de Zabaleta, es la que traducirán esas imponentes moles de arquitectura, persistentemente incorporadas al repertorio onírico; caminos de pesadilla interminable donde se diría que Haussman ha colaborado con los servicios del gas de Jaén; alcobas monumentalmente encortinadas donde se desarrollan dramas oscuros; cementerios entre ascensores a través de los cuales rompen balaustres los batallones de infantería; vampiresas aladas, sobre cuyo corsé viene a desmayarse la palidez de una melancolía mortal».

Ocurre que el París de entonces es más surrealista que otra cosa, y Zabaleta recoge ávidamente la onda, y no tan sólo a través de la pintura, sino de la ciencia, de la literatura y de la poesía.

Su posterior estancia en París, en 1949, tras la guerra civil, será mucho más social y comunicativa. Le esperarán nuevos amigos, coincidirá casualmente con otros, conocerá a Picasso y recibirá una gran impresión que quedará reflejada en su pintura.

Entretanto ha ocurrido en España el acontecimiento más dramático de su historia contemporánea: la guerra civil, que nos dejará marcados para siempre a cuantos participamos en ella.

La peripecia fue dura para Zabaleta, pero no resultó mejor la inmediata postguerra. Los primeros días de la revolución social en el pueblo se salvaron con más o menos dificultades. Los títulos de pintor y propietario no eran credenciales apreciables en aquellos momentos. Su recogimiento habitual y la ausencia de cualquier tipo de dureza o agresividad en sus relaciones sociales, le favorecieron al principio. Pero en el otoño, por septiembre u octubre de 1936, se presenta para Zabaleta un hecho imprevisto, con el que se siente gravemente amenazado, lo que le decide a refugiarse en Jaén.

Nueva, aunque breve, estancia en la capital, donde en cierto momento se ve obligado a buscar algún trabajo, no sólo por razones económicas, sino político-sociales. Los amigos pudimos llevarle un día la noticia de que podía ingresar, como Profesor de dibujo, en el Instituto de segunda enseñanza. Con gran sorpresa por nuestra parte, acogió la noticia con frialdad y acabó diciéndonos que él prefería el puesto de bedel del Instituto, que en aquel momento no estaba vacante.

En aquel ambiente del Jaén de la guerra, Zabaleta no encontró acomodo. Decidió trasladarse a Valencia. Allí se habían instalado algunos de sus amigos de Madrid. Allí se desarrollaban actividades culturales. Allí podría pintar y dibujar. En cierto modo, allí encontró el ambiente cultural madrileño.

Jesús de Perceval, el pintor indaliano, recordó por escrito, años después, aquellos días y aquel hecho. «Nos reuníamos, dice, en el café “Ideal-Room”, en la calle de la Paz, los artistas y los pintores. Allí iban Zabaleta y otro pintor de Jaén, Cristóbal Ruiz, algo mayor, con mofletes colorados y cara de niño. También asistían los valencianos Genaro Lahuerta y Pedro de Valencia, el escultor Capuz, López Mezquita, Solana, con su hermano Paco, Aurelio Arteta, y en alguna ocasión Machado y Miguel Hernández».

Al final de la guerra, Zabaleta trabajaba en Guadix y Baza, como delegado del Tesoro artístico nacional, para evitar en lo posible los desmanes que, con frecuencia, se cometían en obras de interés artístico e histórico.

En contra de lo que podía esperarse, este final de la guerra supuso para Zabaleta una serie de acontecimientos más ásperos y desconcertantes que los de la guerra misma: campo de concentración, prisiones en Madrid y Jaén; conducción en tren, como preso, de una a otra ciudad; procedimiento mili-

tar sumarísimo de urgencia; procedimiento de responsabilidades políticas...; con todas las humillaciones y náuseas que tales hechos comportan.

* * *

Resueltas las cuestiones más graves gracias a la intervención de un buen amigo, compañero mío del Colegio de San Agustín, Julio Alvaro Santón, Zabaleta pudo reemprender su vida de trabajo e ilusiones entre Quesada y Madrid.

La obsesión de entonces era hacer su primera exposición en la capital. Aurelio Biosca, director de la Galería de su nombre, en Madrid, recuerda que «Zabaleta apareció por la Galería vestido de oscuro, con su corbata negra y aquel aire tan característico, entre sencillo y modesto, como de seminarista retirado», con una carta de recomendación del escultor catalán Manolo Hugué. La exposición quedó concertada y tuvo lugar durante los días 17 de noviembre al 7 de diciembre de 1942.

La obra que Zabaleta expuso era una obra audaz y de vanguardia, expresión de un análisis concienzudo de la modernidad hasta el entonces más reciente de sus caminos: el surrealismo. Demasiado para un ambiente como el de Madrid de la postguerra, con el desconcierto y el cierre europeo derivado de la segunda guerra mundial en toda su plenitud.

Flotaba en él la imprecisa idea de un retorno a «viejas glorias imperiales», y tanto los que sobre el arte «habían oído campanas sin saber dónde», como algunos con capacidad para detectar su sonido, partían del error de considerar aquello como cosa ya pasada. No ha de olvidarse que si en uno de los bandos de la contienda, Hitler retiraba de los Museos y destruía las obras del arte «degenerado», en un sector del otro bando, Stalin hacía lo propio con la vanguardia artística europea, en la que Rusia había tenido una magistral representación.

Tras la exposición de Picasso en Madrid, en 1936, poco antes de iniciarse la contienda, y tras el abismo de ésta, la exposición de Zabaleta era la primera oferta que se hacía al público madrileño de una obra de la modernidad española a nivel europeo. La crítica, en general, reaccionó con desconcierto. Se reconocía que allí había algo digno de ser tomado en consideración, pero se objetaban recelos de «modas y modos ajenos», de «algo pasado», de «influencias tremendas», de «falta de sentido humano», etcétera.

La contradictoria reacción dejó bastante satisfecho a Zabaleta. Yo estaba por entonces en Marruecos. En una carta que me dirige, con fecha 16

de diciembre de 1942, dice que «el público permaneció serio, y unos sintieron la bofetada de mi pintura, otros la presintieron y otros se identificaron con mi afán de fijar un mundo que se remonta a mi infancia y que me hace flotar».

Pero la fortuna para Zabaleta llegó en esta exposición de la mano de Eugenio d'Ors. Sobre el acontecimiento, Zabaleta me dice en la misma carta: «Eugenio d'Ors visitó mi exposición tres veces y conquisté su amistad, al ofrecerme un libro suyo con una dedicatoria muy sutil, en forma de poema».

Eugenio d'Ors era por aquellos años en España, y lo siguió siendo hasta su muerte acaecida en 1954, el oráculo indiscutible en materia de crítica e historiografía del arte moderno. Como él dijera en cierta ocasión, «en su juventud había visto nacer la modernidad en Barcelona en torno a las mesas de la famosa cervecería de los "Quatre Gats", donde al nacer el nuevo siglo nuestra Barcelona abría los ojos a sus luces y metía la nariz en sus toxinas».

Con esta primera exposición, Zabaleta había salvado el más difícil obstáculo en su itinerario de pintor. A partir de entonces, el desarrollo y afianzamiento de su obra se produciría de manera natural.

Dalí afirma que cuando conoció a André Breton, en 1928, lo miró como a un nuevo padre, pensando que se le ofrecía algo así como un nuevo nacimiento. En cierto modo, la impresión de Zabaleta ante el encuentro y la amistad de Eugenio d'Ors, a finales de 1942, fue semejante. Huérfano en su hogar, también lo estaban, con su obra, en el ambiente cultural que le rodeaba. Ors lo recibió con entusiasmo y lo tomó bajo su protección. También para el pensador catalán el encuentro fue importante. Zabaleta podía ser la encarnación de aquellas ideas suyas «noucentistas», en las que el arte nuevo se integraría en los museos a través de la asunción de su catecismo: Roma contra Babel; dibujo y arquitectura contra música; ley y autoridad contra anarquía.

Si Eugenio d'Ors fue para Zabaleta su mayor estímulo en el mundo de las ideas, Picasso lo fue en el de las realidades del lenguaje de la pintura. El hecho es notorio en su obra y a veces bien señalado por los analistas de la misma. Recientemente (1986), Calvo Serraller, uno de nuestros jóvenes y más relevantes historiadores y críticos del arte moderno, ha destacado el hecho con amplitud y precisión. «Siendo Zabaleta, dice, una criatura artística formada a la sombra de una modernidad que, en España y para la ge-

neración de entreguerras, se ha dado en llamar Escuela de París, está lleno de referencias y guiños a maestros, no sólo como de Chirico o Matisse, sino también a Miró, a Duchamps-Villon, a Modigliani, al primer Dalí y, ya en un plano de más proximidad y equivalencia, a Joaquín Peinado, a Gregorio Prieto y, en ciertas cosas y momentos, hasta Pedro Bueno y el italiano Guttuso de los cuarenta».

Notoria le parece también a Calvo Serraller, la no reseñada influencia de Braque en ciertas cosas de Zabaleta, y obvia y determinante la de Picasso. En cualquier caso, lo que supuso Picasso para Zabaleta no se parece a ningún otro préstamo. Si Zabaleta presumiblemente podría haber llegado a ser lo que fue prescindiendo de todas y casa una de las influencias mencionadas, incluso la decisivamente aleccionadora de Cézanne, su pintura resulta inconcebible sin Picasso. Más aún, concluye Calvo Serraller, me atrevo a afirmar que Ors exaltó en Zabaleta el Picasso que no quiso, no supo o no pudo ver, el Picasso post-clásico, el que va aproximadamente desde 1925 hasta 1950.

«Nadie quiere ser clásico; la perfección no constituye un atractivo bastante fuerte». Esta era la queja y el camino de Eugenio d'Ors, su «noucentisme». Picasso fue todos los caminos. También éste, aunque a Ors se le escapara. Zabaleta, en cambio, fue, casi, un solo camino, el clásico moderno, el «Cézanne de España».

En mis conversaciones con Zabaleta, relacionadas con la obra de Picasso, que tan amplia y detenidamente había podido contemplar, llegó a expresarme, más allá del reconocimiento y del entusiasmo, cierta decepción ante cosas inacabadas, intrascendentes, dejadas con despreocupación... Zabaleta había recibido la gran lección inmediata de los días de París sin perder su propia perspectiva.

La modernidad en Zabaleta parte de sus profundas raíces en el pueblo, en su entorno, y se alimenta en sus inicios de lecturas, referencias, reproducciones y algún ejemplo de protagonistas o próximos. La obra de Picasso sólo la conoce directamente en la exposición organizada por ADLAN en Madrid, en 1936, y más ampliamente en sus viajes a París. El encuentro de 1949 le supone tanto como «desembarcar en el mundo, en el continente Picasso».

La diversidad y la riqueza de aquel mundo lo sobrecoge. Allí están aliadas la facilidad y la hondura, el misterio y la gracia. Zabaleta ha construido ya un lenguaje, su mundo propio, con independencia de las naturales asistencias o proximidades, entre ellas las picassianas.

Manuel Angeles Ortiz, el pintor nacido en Jaén y residente en París, en un artículo póstumo, aparecido en el libro «Zabaleta homenaje» (1984), editado por nuestra Diputación Provincial, recuerda que conoció a Zabaleta en París y únicamente en París se vieron. «Picasso me lo presentó, añade, la mañana misma en que Zabaleta fue a verlo (por primera vez). Llevaba consigo fotografías de sus cuadros y, tanto a Pablo como a mí, nos impresionaron vivamente». A Picasso, sigue diciendo, le ha gustado siempre mucho que lo que hacían los otros no tuviera nada que ver con lo que hacía él mismo. A Picasso le interesaba Zabaleta en la medida en que era un realista auténtico, no decadente. Zabaleta era enteramente sano, incontaminado y verdadero. Picasso lo encontraba interesante como a «aquellos que tienen una personalidad independiente y original dentro de la farándula».

* * *

Antes de exponer un breve y sistematizado análisis de la obra de nuestro pintor, me parece obligado hacerlo en relación con el concepto de modernidad, al que me he referido reiteradamente.

La recepción de la modernidad artística comenzará entre nosotros a finales del pasado siglo en Cataluña, y en Madrid algo más tarde, aunque dentro del cauce de lo que poéticamente se designó como la «inmensa minoría».

Con cierta amplitud social, el hecho se producirá tras la guerra civil, especialmente en la década de los años cincuenta. En la ceremonia, la obra de Zabaleta representará un papel importante.

Con todas las ambigüedades que quieran asignársele, la modernidad con carácter general, supone un profundo cambio de ideas que, en nuestra cultura, parte de la Ilustración. La secularización de la vida, el reconocimiento de los derechos de la persona, el pluralismo ideológico, el imperio de la razón serán lo más notorio de sus efectos. «La separación de esferas, religiosa, legal, política, económica, será la diferencia específica de la modernidad», dice Weber. En cierto sentido, en la modernidad artística acabará imponiéndose también el pluralismo.

La llamada «muerte de Dios» supone la pérdida de la tradicional referencia legitimadora de la verdad y de la norma. El «tiempo del hombre», como sucedáneo, es plural y contradictorio. Por ello ha podido afirmarse que a tan importante acontecimiento le han sucedido las ceremonias de su propia exequia. Más adecuadamente podría decirse que a la referencia uní-

voca le ha sucedido la libertad. El hombre moderno, «condenado a vivir en libertad» (Sartre), ha de elegir en cada momento desde la contradicción y el pluralismo. La legitimación ahora ha de venir de la conciencia colectiva, de un «nosotros» en permanente diversidad.

En el aspecto político, la recepción de lo moderno, tras el brillante primer paso de nuestra Constitución de 1812, discurrirá por dramáticas alternativas hasta la Constitución de 1978. En lo artístico, con paralelas dificultades, desde la grandiosa explosión transformadora del lenguaje plástico de Goya, hasta la segunda mitad de nuestro siglo.

El retraso nos permitió, desde los años cuarenta, participar en una lucha peculiar. Restablecida la democracia política en Europa tras la segunda guerra mundial, y con ella el pluralismo ideológico y la modernidad en sentido amplio, en España sobrevive el anacronismo de un régimen absolutista cuyas prolongaciones teocráticas se reflejan, entre otras circunstancias, en la asunción del poder del soberano «por la gracia de Dios». En tal situación, desde el proselitismo hacia la modernidad artística pudo llegarse a la modernidad política.

Con carácter general ha podido decirse (Alain Touraine) que el panorama político hoy se sigue debatiendo entre pluralismo y tolerancia, por un lado; y homogeneidad política, religiosa y social, de otro.

La ciencia moderna considera que una teoría final o perfecta, explicativa de la totalidad de la realidad, incapaz de ser mejorada, carece de sentido. La nueva ciencia cuestiona la verdad; cuestiona lo que existe; hace crítica móvil e inventiva; se abre a la poesía, a lo inaudito, a lo desconocido...

La incertidumbre, la contradicción, el conocimiento inacabable, se convierten así en los nuevos paradigmas de la modernidad, aunque hoy se esgriman como justificativos de su crisis y del nuevo capítulo que pretende sustituirla: la postmodernidad.

Las pretensiones iniciales de la modernidad (imperio de la razón, progreso histórico lineal objetivo, utopía político-social, orden jerárquico selectivo...) son hoy valores olvidados, pero válidos para ese muestrario histórico y de nuevo clasicismo que constituye su trayectoria. De acuerdo con la profecía nietzscheana, el mundo y las historias pueden ser contempladas como fábula; hoy se extingue la autoidolatría del hombre, la filosofía del hombre sobrenatural; hoy se piensa que el fin del conocimiento no es descubrir el secreto del mundo, sino dialogar con el mundo, lo que supone trabajar en la incertidumbre; hoy se es consciente de que a medida que

se amplía el conocimiento se amplía la ignorancia.

En este sentido, la postmodernidad no es más que la continuación de un pasado hecho presente, desde una perspectiva distinta, irónica y escéptica; desde el rechazo de las ideas de progreso, de jerarquía, de felicidad utópica, del sentido emancipador de la historia.

Hoy una obra es sólo moderna si ya es postmoderna (Lyotard). «El postmodernismo no significa el final del modernismo, sino su estado de nacimiento que es constante». Es la misma idea de Huyssen: «El postmodernismo está lejos de dejar obsoleto al modernismo. Al contrario, le infunde una nueva luz y se apropia de muchas de sus estrategias y técnicas estéticas, incorporándolas y haciéndolas funcionar en nuevas constelaciones».

A la severa conclusión modernista de que «Dios ha muerto», la postmodernidad parece responder, menos en serio, con aquello de: «Dios ha muerto, Marx ha muerto y yo no me encuentro del todo bien». Para los nuevos modernos todo el pasado es suyo porque, como Baudrillard les anuncia, «el futuro ha llegado, todo ha llegado, todo está ya aquí...».

El cambio, en la nueva ocasión, se ha producido sin la menor resistencia. Ni retraso ni lucha proselitista, como la de aquellos años cuarenta y cincuenta, en los que se trataba, entre nosotros, de incorporar unas formas culturales nuevas ante las que se mantenía un firme rechazo.

A partir de la modernidad cambia el modo de ver la obra de arte y hasta su concepto. La pintura ya no será «imitación bella de la naturaleza» ni reproducción superficial de sus formas, sino objeto propio y distinto, aunque se inspire o se apoye en ella, con sus leyes propias y sus propias exigencias. La obra de arte, tras la modernidad, será y se verá como una fusión de naturaleza y sujeto, de realidad y de ficción, de cosa exterior y de cosa interior, de mundo real y de mundo mental.

La obra de arte es, hoy sobre todo, el resultado de una larga herencia. Las nuevas ideas nos llevan también a contemplar el arte como lenguaje que completa la ciencia y penetra allí donde la ciencia no puede llegar (Arnold Hauser). Sin olvidar, claro está, que en el lenguaje de la pintura y la escultura las cosas no se nombran de manera distinta con expresiones preestablecidas, sino mediante signos, formas y figuras, a modo de jeroglífico que necesita interpretación o lectura especial.

Zabaleta se identificó plenamente con las nuevas concepciones. Hoy me parece que, en cierto sentido, podríamos calificarlo tanto de moderno como de postmoderno. Asumía el nuevo lenguaje y la profundidad de sus significados, pero no negaba el pasado. Tanto sus ideas como su obra incorporan el pasado y el futuro, es decir, la idea de lo «retroprogresivo».

En una de las visitas que realicé con Zabaleta al Museo del Prado, en los tiempos de mi primera estancia en Madrid, durante los años 1940 y 1941, me detuvo ante el cuadro de Goya «La confesión de San José de Calasanz», para ponerme de manifiesto aspectos que podían suponer, en la realización de aquella obra, cierta torpeza del pintor en su lenguaje expresivo, aunque utilizado de manera genial en la dramática escena. Como «veranillo de San Martín en su vejez extrema», había calificado la obra Eugenio d'Ors, en su ensayo sobre «Goya, pintor europeo». También a Goya, me recordó Zabaleta, lo habían suspendido dos veces (igual que a él) al tratar de ingresar en la Academia de Bellas Artes.

Al destacar tales circunstancias en la obra del gran precursor, el propósito de Zabaleta era el mismo que cuando me señalaba la exageración o la tosquedad del lenguaje de Solana; trataba de justificar al joven amigo que yo era en aquellos años cuarenta, el camino próximo por él seguido. Y, sobre todo, ponerle de relieve que ni el «manierismo» ni el «preciosismo» eran nada por sí solos; que las nuevas formas plásticas buscaban los valores de la representación por otros caminos.

En su trayectoria, Zabaleta comienza por descubrir, alumno ya en la Escuela de Bellas Artes, la libertad impresionista. Para aquellos años —aunque el retraso respecto de Europa sea notorio— la revelación resulta de importancia. La naturaleza en sus manos y a su aire. La luz con su variabilidad. El color susceptible de interpretación personal. El cuadro, en suma, como visión subjetiva de la naturaleza. Para sus primeros impulsos resulta un gran paso que, en cierto modo, Zabaleta nunca dejará de tener en cuenta. Son para él sus años de Sorolla y de Mir, de jardines, de paisajes tomados del natural. Vendrá poco después, por su temperamento, Zuloaga. Los amigos que llegan de París, la tertulia de Pombo, las nuevas lecturas le llevarán pronto a otras posiciones. Pero el aprendizaje de la Escuela, la visión naturalista libre —más por los compañeros que por los profesores— serán el punto de partida hacia adelante.

Desde la finalización de sus estudios en la Escuela hasta la guerra civil (1931-1936), Zabaleta vivirá un intenso período de formación humanística, derivado de su gozoso tiempo libre en Madrid; de sus asistencia a las más

conocidas tertulias literarias de la época, entre ellas la de Pombo, aunque fuera como silencioso testigo; de su conocimiento personal, aunque distante, de personalidades como Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Pío Baroja o Federico García Lorca; de sus lecturas apasionadas de libros sobre arte de vanguardia; de su primer viaje a París; y, de modo muy íntimo y trastornador para él, de su descubrimiento del surrealismo y de sus logros literarios, de su poesía, de su pintura e, incluso, del psicoanálisis —su origen—, a través de la obra de Freud y de alguna otra de divulgación. Para él, hombre ensimismado, descubrir el mundo subconsciente y poder bucear, conscientemente, en el suyo propio, a la caza de imágenes insólitas a través del sueño, para interpretarlas y utilizarlas a su antojo, supuso el mejor de sus encuentros.

Tras la guerra, no es extraño que Zabaleta siga inmerso en aquel mundo surrealista, aunque quede casi exclusivamente para sus dibujos (las colecciones de la guerra civil y de los sueños de Quesada, sobre todo) y la pintura se encamine hacia el realismo de su mundo circundante. El peso de los acontecimientos se revela también, con frecuencia, en los tonos fríos de su paleta, en el lenguaje áspero de las escenas. Los años cuarenta son, entre otras cosas, años de pobreza y de hambre, y hasta de muertos de hambre, lo que en los pueblos se padece de manera mucho más directa. Sobre la pintura de entonces, en la que hay también otras actitudes de nostalgia o de euforia, se ha hablado de un expresionismo sombrío: «Obra recia, sin audacias en el color o en las deformaciones».

Poco a poco, sin embargo, y muy especialmente a finales de la década, el color vibrante iniciará su protagonismo en la obra del pintor, hasta el punto de alcanzar, en 1950, la calificación orsiana de «pintura rutilante». Era un camino que «se veía venir», pero que estalla tras la visita del pintor al taller de Picasso en 1949. Se acentúan los colores puros y se simplifican las formas. El simbolismo de los personajes aumenta.

El entusiasmo del padre y maestro (Eugenio d'Ors) se supera. «Ni la pintura clara del Beato Angélico, ni la colorista de los venecianos, ni la brillante de los retratistas ingleses, ni la luminosa de Matisse o Picasso, ni la incandescente de Miguel Villá, afirma, son pintura rutilante. Solamente lo es la excepción maravillosa de Rafael Zabaleta».

Es la etapa última de la obra de Zabaleta, la que acabará con su muerte. Etapa, en otro sentido, de maduración, de dominio pleno del propio lenguaje, de síntesis de muchos aspectos del camino recorrido. Etapa truncada en su propia plenitud, no exenta de crisis, lo que tal vez contribuyera a enri-

quecerla.

A partir de entonces la crítica se rinde de manera casi unánime. Pocos pintores españoles de su tiempo podrán exhibir un catálogo de textos tan elogiosos y, con frecuencia, entusiastas como los dedicados a Zabaleta en aquellos años cincuenta por críticos, historiadores de arte e intelectuales en general.

Esta opinión sigue siendo compartida por lo más destacado de nuestra nueva crítica de arte. Los numerosos textos publicados en estos años sobre la obra de Zabaleta lo acreditan así sobradamente.

A modo de ejemplo, José Hierro, en 1970, al afirmar que «cuando sobre las estéticas del inmediato pasado ha llovido lo suyo, arrastrando cuanto había de novedad transitoria, la pintura de Zabaleta conserva la vigencia, la frescura y la fuerza domada de los años de su revelación». O cuando Ramón Faraldo considera que «la falta de Zabaleta se parece tanto a su presencia que llega a reemplazarla, a continuarla o confundirla». Para Cirici Pellicer, desde Barcelona y en las mismas fechas, «Zabaleta es hoy, desde nuestra perspectiva, el precursor del arte vivo que después de él pudieron realizar un Saura o un Millares, un Canogar o un Feito, como él antirretóricos y como él interesados a fondo por la realidad. Su savia estaba amasada del jugo de la tierra y del viento del sur». Desde Italia también, Raffaele de Grada dice: «Della antiche razze latine, di questa radice é Zabaleta, pittore insieme moderno e antico».

Años más tarde, en la última de las exposiciones antológicas de la obra de Zabaleta entre las celebradas hasta hoy, la presentada por la Caja de Madrid en 1986, Calvo Serraller, después de un excelente análisis de la obra expuesta, afirma que no le cabe la menor duda de que la pintura de Zabaleta es históricamente memorable.

El entusiasmo de la crítica de arte en relación con la obra de Zabaleta acabó siendo compartido por los intelectuales de aquel momento y por nuestros poetas. Muy significativos son los textos que aparecen en la obra «Zabaleta homenaje», así como en la selección antológica realizada por Manuel Urbano y editada por el Gobierno Civil de Jaén, en 1980, con el título de «Zabaleta y la Poesía». Y es que, como dijera Gerardo Diego, «las pinturas de Zabaleta también suenan, también cantan... El pintor Zabaleta es el poeta Zabaleta, porque, ay de aquel pintor de quien no se pueda decir que es también poeta». A la calificación genérica, el poeta añade con precisión específica: «Como no sea la poesía dramática de García Lorca, yo no conozco ninguna interpretación esencial, esto es poética de la Alta Andalu-

cía serrana comparable en densidad, vigor y encarnizamiento a esta de Zabaleta».

* * *

Tanto los escritores y poetas que habiendo conocido personalmente a Zabaleta escribieron sobre su obra, como cuantos lo han hecho sin haberle conocido —un ayer y un hoy separados por más de treinta años y muy diversos e importantes acontecimientos— son la expresión ajena de su inmortalidad; ya que la propia, la que su obra supone, quedará como la más íntima expresión de su mundo interior, de su tiempo y de su lugar, trascendidos en ella.

Las instituciones culturales de nuestro país, y muy especialmente las de esta tierra nuestra, pueden contribuir poderosamente a su proyección futura, en beneficio de las nuevas generaciones y de nuestra personalidad histórica como pueblo.