

ZABALETA, EL PINTOR QUE NO CONOCIÓ PORCUNA

Arturo Ruiz

RESUMEN: En este trabajo se busca en Zabaleta los rasgos de etnicidad que supuestamente el pintor trató de encontrar en las imágenes de los iberos. Sin embargo el desarrollo del trabajo desgrana un proceso sin tiempo entre los iberos y Zabaleta, que está tanto en la obra del pintor, como en la escultura ibérica, particularmente en la obra de Cerrillo Blanco de Porcuna, que por su descubrimiento en 1974 el quesadeño no conoció. Se trata de un programa de aristocratización propio del pensamiento que se mueve entre la ciudad y el campo, entre lo urbano y lo rural, que encuentra entre ambas representaciones imágenes, composiciones, escenarios y personajes con un único e importante matiz: los príncipes iberos son en la obra de Zabaleta los campesinos.

ABSTRACT: This paper seeks in Zabaleta the features of ethnicity that supposedly the painter tried to find in the images of the Iberians. Nevertheless, the development of the work shows a process without time between the Iberians and Zabaleta, which is both in the painter's work, as in the Iberian sculpture, particularly in the work of «Cerrillo Blanco» in the locality of Porcuna, that because of its discovery in 1974 the quesadeño artist did not know it. This is a program of gentrification own of the thought that moves between city and countryside, between urban and rural, that finds between the two representations images, compositions, settings and characters with a unique and important nuance: the Iberian princes are Zabaleta's work the peasants.

LA PRIMERA EDAD: EL ZAGAL DE LA LIEBRE

En 1975, quince años después de la muerte de Rafael Zabaleta, en el otro extremo de la provincia de Jaén, en las cercanías de Porcuna, renacían a la luz los extraordinarios restos escultóricos de Cerrillo Blanco¹. Entre ellos quiero describir brevemente un altorrelieve que representa un niño con la pierna izquierda adelantada que avanza al par de su perro, que se sitúa tras él, y que lleva en su mano derecha una liebre (Fig. 1). Como es frecuente en el resto de las piezas de Porcuna; falta la cabeza del muchacho, sin embargo ello no impide advertir por el giro del tronco que esta se vuelve hacia

¹ GONZÁLEZ NAVARRETE, J.: *Escultura Ibérica en Cerrillo Blanco*. Diputación Provincial de Jaén. Instituto de Cultura, Jaén 1987.



Fig. 1



Fig. 2

la derecha para quedar frente a frente con quien contempla la obra. En 1950 Rafael Zabaleta pintó el zagal de la liebre (Fig. 2): un niño sentado que sostiene en su mano derecha una liebre, mientras posa hierático, ante el espectador, dejando que su perro le proteja la espalda. Los sedimentos que el tiempo acumula sobre los objetos igualan a los seres humanos. El artista ibero que esculpió el niño con liebre y Zabaleta nunca supieron que habían realizado en sus obras un tema iconográficamente semejante. No había motivos físicos que sostuvieran un canal de inspiración entre ellos y, sin embargo, ambos en tiempos muy diferentes, si bien en paisajes no muy distantes, concluyeron en una misma imagen. ¿Qué querían ambos artistas proponer al espectador con sus niños cazadores?



Fig. 3

La iconografía del niño ibero es estructuralmente la misma que la que corresponde al grupo del mismo conjunto en el que un guerrero, descabalgado de su caballo, clava la lanza en su enemigo caído (Fig. 3); como el niño cazador el personaje se posiciona protegido en su fondo por el animal: un caballo. Del mismo modo es común en ambos la posición adelantada de la pierna izquierda, si bien en el caso del muchacho esta pretende mostrar el movimiento del personaje en marcha y en el caso del guerrero forma parte de las acciones del duelo, pues pisa con ella el escudo del guerrero vencido, no obstante

en ambos la pierna adelantada indica movilidad, actividad. La posición de los brazos es igualmente semejante pues el brazo izquierdo se hace ángulo en el codo y se dirige contra el fondo del animal y el brazo derecho define la clave de la actividad, en el primer caso para sostener la presa cazada y en el segundo para empujar la lanza contra el rostro del vencido. Ambas esculturas denotan que el niño sigue en la representación las mismas pautas iconográficas que el artista quiere dar al guerrero. Hay un hilo conductor entre ambos. En realidad el niño cazador y el guerrero adulto transmiten, por parte del artista, un tratamiento de gestos semejante para dos acciones distintas en la vida de un príncipe, lo que expresado de otro modo subraya que la esencia aristocrática se mantiene inmanente a lo largo de la vida del príncipe, sea este niño o adulto.

En 1932, durante su etapa joven, Rafael Zabaleta pintó dos gladiadores luchando (Fig. 4). Como en el caso de Porcuna uno, el vencedor, se muestra triunfante y levanta la lanza para acabar con la vida del vencido, que recostado, como en el caso ibero, levanta un brazo pidiendo clemencia.

El vencedor presiona su rodilla sobre el cuerpo del vencido igual que el guerrero de Cerrillo Blanco pisa la mano y el escudo del guerrero que va a morir. Vencedor y vencido miran al espectador. Aparentemente se trata de una escena de duelo común que repetiría el modelo ibérico como ocurría con el caso del zagal de la liebre y el niño ibero cazador. Sin embargo, los estilos del pintor en sus dos cuadros son diferentes, responden a dos tiempos distintos de Zabaleta, tiempo de mitos académicos, el primero, con fríos guerreros que se enfrentan en una lucha que parece ajena a los propios contendientes, sin paisaje apenas que delate el contexto en el que se desarrolla la acción;



Fig. 4

frente al tiempo de la pintura de los campesinos, caso del zagal cazador, en el que perro, liebre, zagal y paisaje de Quesada forman un todo. Sin embargo, el principio de heroicidad en la lucha está en el pensamiento del pintor.

LA SEGUNDA EDAD: EL CAZADOR DE CABRAS

Es conveniente leer el caso de otro modo. El conjunto de esculturas de Cerrillo Blanco narra la historia de un linaje y caracteriza los valores esenciales del modo de vida del príncipe. El linaje se define como una estructura cognaticia, de ahí la importancia de la pareja que lo funda; por ello, para pensar el grupo escultórico de Porcuna ha de partirse de la representación de un hombre y una mujer (gran sacerdote y mujer

con niño, en la terminología empleada por González Navarrete²), caracterizados formalmente por sus vestidos de gala, que con seguridad representaban a los fundadores del linaje, lo cual no es ajeno a la pareja enterrada en la cámara del siglo VII a.n.e. existente en el túmulo funerario de Cerrillo Blanco, un siglo y medio antes de fabricar las esculturas. La secuencia del discurso de las esculturas iberas de Porcuna sigue por ello un programa secuenciado a partir de las tres edades del príncipe. En primer lugar la etapa infantil, que denota la formación del aristócrata ibero, tal y como se muestra en los relieves del niño cazador o de los niños que luchan en la escena de palestra; la segunda edad se abre tras el rito de paso que marca la griphomaquia, lucha heroica con el poderoso monstruo híbrido, y se continua en los duelos; se trata de la etapa adulta del príncipe y por último una serie estática de personajes adultos, mostrados en actitud hierática y por ello representados solemnemente, definen la etapa de la divinización de los antepasados del linaje, entre los que destaca, claro está, la pareja fundadora ya citada.

Esta estructura de las edades del príncipe está cruzada por un segundo programa, definido en la doble función que define el poder, por el que la aristocracia se apropia de una parte de la naturaleza y de otra parte de la sociedad a la que pertenece: la lucha con animales, la caza es la representación habitual de la primera función y la lucha entre los guerreros, los duelos es la segunda. Así se observa en la escena de caza del niño, que se continúa en la actividad heroica del joven que vence al gripho. La otra función se reconoce en la importancia de la lucha entre hombres que se expresa en la los duelos entre iguales: los dos niños que en la escena de palestra aprenden las claves de la lucha cuerpo a cuerpo o los duelos que dominan formalmente el conjunto en la etapa adulta del príncipe.

Hay también una tercera estructura de análisis en el discurso de Porcuna que esta también presente en el discurso del conjunto escultórico de «El Pajarillo» de Huelma, donde el príncipe lucha con un lobo en presencia de grifos y leones. Se trata de los animales, constantemente presentes en el conjunto escultórico, que como en el paisaje de Quesada caracterizan una declarada intención por contextualizar los programas a partir de la construcción de una metáfora del paisaje³

Para observar las trazas del discurso de Zabaleta, y su relación con la iconografía de Cerrillo Blanco, hay que alcanzar los años finales de la pintura de Zabaleta, los años cuarenta y cincuenta, que es el momento en que se pinta al zagal con liebre. El niño es el punto de partida del hilo conductor de un discurso que hace dialogar la pintura de Zabaleta con las esculturas de Cerrillo Blanco. La figura del zagal tiene su continuidad en las secuencias de la vida cotidiana que siguen los trabajos del pintor de Quesada y que caracterizan en la obra de Zabaleta al igual que en el taller de Porcuna un pro-

² *Op. cit.* nota 1

³ OLMOS, R.: «Los grupos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Un ensayo de lectura iconográfica convergente». *Archivo Español de Arqueología*. Nº 75, Madrid, 2002. RUIZ, A., SÁNCHEZ, A.: «La cultura de los espacios y los animales entre los príncipes iberos del Sur», en T. Tortosa y J. Santos (eds.): *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*. Monografía de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, 26. Roma 2003. 137-154. RUIZ, A., MOLINOS, M.: *Iberos en Jaén*. CAAI Textos. Jaén, 2007.

grama sobre las edades, pero esta vez no del aristócrata, sino del campesino. En coherencia con la base social que representan sus personajes, Zabaleta no rompe el doble discurso funcional aristocrático ibero, pero sin embargo si selecciona como base de su obra una de las dos funciones principales: el dominio sobre la naturaleza en tanto deja en la recámara de su pensamiento, memoria de su etapa joven, el duelo de gladiadores que define la concepción bifuncional del discurso aristocrático. El cazador de la cabra de 1945 y sobre todo el mismo tema de 1950, (Fig. 5) esta representado por un campesino adulto que ha cazado una pieza de gran tamaño. Sin duda se trata del vencedor de un poderoso animal, pero sin embargo Zabaleta no lo describe en el acto del enfrentamiento cuerpo a cuerpo, al modo heroico del príncipe de la griphomaquia de Porcuna, sino en la línea que unía al niño ibero de la liebre con el guerrero de la lanza.

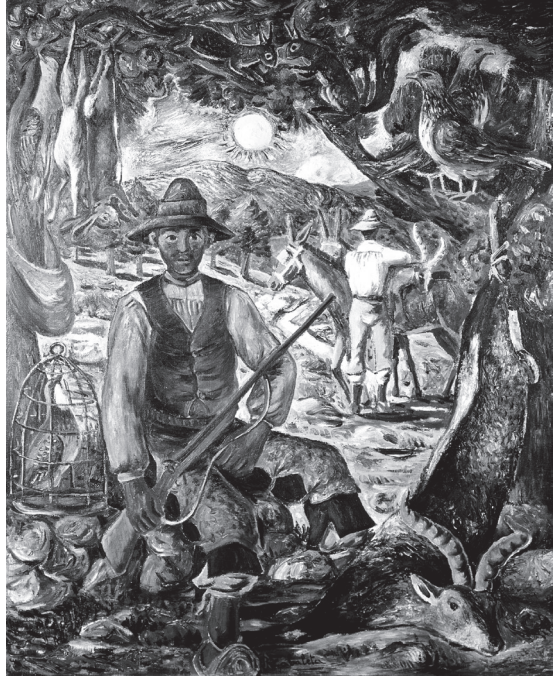


Fig. 5

El hombre sentado como el zagal, con escopeta en la mano, herramienta que suplente la liebre, se deja pintar con la pieza cazada, un macho cabrío de gran tamaño y junto a su perro en la versión de 1950. Como en la estructura iconográfica del niño cazador ibero y del duelo del guerrero que alancea al vencido, el niño y el adulto, cazadores ambos, reiteran la posición descansada, sentados en medio de la naturaleza dominada. El cazador adulto ha dejado libres, formando parte de la naturaleza, las piezas de caza menor, que al igual que otras parejas de animales vivos están presente en todo su entorno de forma reiterada: liebres cazadas, ardillas, rapaces o perdices, (la otra especie que se representa en otro de los altorrelieves de Porcuna), y de igual modo que en la escena del guerrero adulto; la pieza cazada, la cabra hispánica se sitúa a un lado, a su izquierda, como el guerrero vencido en la escena ibera. En tanto el perro del cazador, como el caballo en el guerrero de Porcuna y el mismo perro en el zagal de la liebre toman una posición secundaria de protección. La transferencia de las dos edades en los dos cazadores: el zagal y el adulto es evidente, como lo era en el discurso de Cerrillo Blanco y todos miran al espectador. Aún hay algo más, la posición central del cazador rodeado de parejas de animales, que como posteriormente se verá, suplente el papel del árbol de la vida y convierte al campesino en el eje central del escenario de naturaleza salvaje que le rodea, en su dominador. Incluso la muerte se muestra en Zabaleta con el mismo icono que en Cerrillo Blanco, el ave rapaz que se posa sobre el guerrero muerto de Porcuna (Fig. 6) son los buitres que despojan el ciervo muerto en una de sus pinturas (Fig. 7). Que duda cabe que nacida la pintura de Zabaleta del pensamiento noventayochista, el



Fig. 6



Fig. 7

discurso desarrollado quiso encontrar en el paisaje *las esencias ibéricas «una búsqueda de verismo y autenticidad: el ruralismo popular»* que «*tiene mucho que ver con el viejo concepto de intrahistoria*»⁴. Esta propuesta no era ajena a la búsqueda de lo ancestral que tiene claras referencias en las relaciones de amistad con el almeriense Jesús de Perceval y el proyecto indaliano⁵, (grupo con el que realizo una exposición colectiva en 1948). En definitiva el pintor había creado un nuevo paisaje: el campesino y la naturaleza, que Percebal identificaba, superado el localismo quesadeño, como la referencia del espacio vital de Andalucía Oriental⁶, cuestión que Gerardo Diego también había advertido ya en 1952 «*el alma misma de la trágica Andalucía de allá arriba*»⁷ o Celso Emilio Ferreiro «*si algún día me es dado el placer de visitar la Alta Andalucía, los paisajes de Quesada, la Sierra de Cazorla y los campos de Baeza, estoy convencido de que ya no podré ver aquellas tierras más que en función de los cuadros de Zabaleta. Comprabare que en efecto la naturaleza imita al arte, y que las cosas no son como son, sino como Zabaleta las ha visto*»⁸

Lo más importante de la elección del cazador de cabras como referente heroico, no es la función destinada a mostrar como el ser humano domina la naturaleza frente a los textos pictóricos que enfrentan a duelistas para definir la función guerrera, sino que quienes son actores de estas funciones en la obra de Zabaleta no sean los señoríos,

⁴ UREÑA, G. «Singularidad y tradición» *Zabaleta 101 1. Centenario Rafael Zabaleta*. Consejería de Cultura Junta de Andalucía Jaén 2009, pp. 69-78, Cita pp. 77 y 78

⁵ GALERA, P. «Quesada en Zabaleta» *Zabaleta Homenaje*. Ed. Diputación de Jaén 1984, pp. 54-56

⁶ PERCEVAL, J. DE, «Zabaleta y la Andalucía Oriental» *Zabaleta Homenaje*. Ed. Diputación de Jaén 1984, pp. 66-69. Referencia citada en p. 66

⁷ DIEGO, G. «Zabaleta, la poesía y Zabaleta» *Zabaleta Homenaje*. Ed. Diputación de Jaén 1984, pp. 129-132. Referencia citada en p. 130

⁸ FERREIRO, C.E. (1984) «Zabaleta visto por...» *Zabaleta Homenaje*. Ed. Diputación de Jaén, p.140

que serían los lógicos herederos de los príncipes iberos y que se muestran de hecho en algunas de sus primeras obras atendiendo estas funciones, sino que el papel lo desarrolle otra clase social: los campesinos. Esta es la contradicción fundamental de la obra de Zabaleta para entender su relación esencial con el discurso de la sociedad y la cultura ibera. Escribe Cesáreo Rodríguez Aguilera sobre su amigo pintor que en esta contradicción reside «*el secreto de su obra*»⁹ sobreponiéndolo a la figura del príncipe de Lampedusa: «*Porque en Quesada, hasta hace muy poco tiempo, y yo creo que en el fondo aun late la cosa, la división medieval de: hombre del campo, artesano o clase media y señores o señoritos ha perdurado con aislamientos de fuste tan firme como cualquier telón de acero. Y Zabaleta era un señorito de Quesada en Madrid, en París o en Nueva York. Lo que pasa es que como la vida tiene esas paradojas Zabaleta era tan campesino como señorito*» y es que la abstracción intelectual de mover su discurso a otro paisaje, plenamente urbano, cohesionó en el espacio de su memoria la contradicción de Quesada, y en este nuevo marco el campesino acaba asumiendo los valores de la autenticidad que tanto gustaban a Celaya en su lectura del pintor cuando escribía «*...el pueblo, en efecto es lo que salva su pintura. ... lo que realmente cuenta de nuestro estupendo pintor es que supo ver y poner, y enseñar a ver, y mover a descubrir lo real, lo verdaderamente real, que tantas costras y patinas encubren*»¹⁰.

A partir de 1941-1943 los campesinos, todavía con los rostros difuminados y anónimos comienzan a visibilizarse en el primer plano de los escenarios de su pintura: las escenas de trabajos en la era (1943, 1955 y 1956), las escenas de siestas (1947, 1951, 1952, 1956), los trabajos de espigar (1954) escardar (1950), segar (1941, 1951) cernir (1952, 1953, 1957, 1958), el pastoreo (1949, 1959), el trabajo de la aceituna (1959) los sueños en las noches de verano (1948, 1950, 1952, 1955). Con Zabaleta el proceso de heroización de los príncipes se traslada a los campesinos de la mano del trabajo y expresado en el sudor, las arrugas o el cansancio.

LA TERCERA EDAD: LA PAREJA DE VIEJOS

Hacia falta un paso más para definir la transferencia del modo de vida principesca al campesino aristocratizado, y el caso se deja ver en la tercera edad del campesino, que en la imagen ibérica no se expresa en la vejez, sino en una permanente etapa adulta, si bien solemnizada y en cambio en Zabaleta si es reconocible en las marcas que dejan sobre el rostro y las manos, el esfuerzo y el sudor del tiempo de la tierra. De todos modos también en estos nuevos personajes es la solemnidad la que se reencuentra con el discurso de Cerrillo Blanco, denotando así el importante papel que para la memoria tienen los antepasados y particularmente la pareja fundadora del linaje, que en Zabaleta son los viejos campesinos y los abuelos de la familia. De 1948 es la primera pintura de una vieja campesina, que todavía parece ajena a esta lectura ritualizada de la vejez. Un año después la vieja campesina se muestra junto al resto de los miembros de una familia. Y en 1953 se reconocen en un lienzo dos viejos campesinos realizando una labor ca-

⁹ RODRÍGUEZ AGUILERA, C. «La pintura de Zabaleta y su circunstancia» *Zabaleta Homenaje*. Ed. Diputación de Jaén 1984, p. 155

¹⁰ CELAYA, G. «Lo real en Zabaleta» *Zabaleta Homenaje*. Ed. Diputación de Jaén 1984, p.122



Fig. 8

enmarcar la escena, el viejo levanta una mano abierta hacia el espectador, en tanto la vieja campesina continua portando la horca y en el centro del escenario se muestra la familia campesina que tiene como referente el prestigio de los dos campesinos mayores. Es indudable que para Zabaleta la edad del campesino es un valor y que este reside en el saber de la experiencia acumulada, tal y como se descubre en la imagen del campesino que bebe un vaso de vino (1957) con la solemnidad de la sabiduría; (FIG. 8) G. Solana lo describe así «Hasta la presentación rigidamente frontal (tan propia de Zabaleta), con su efecto hierático, sugiere la dignidad sagrada de un icono bizantino, o de un Pantócrator románico»¹¹. En suma la visibilidad de un idealizado campesinado aristocrático e integrado de forma perfecta en el paisaje del secano cerrado en la lejanía por el bosque mediterráneo de la Sierra de Cazorla, definían las bases del paisaje necesario para forjar el programa de heroización pensado por Zabaleta.

El tema de la gestualidad en los exvotos ibéricos de Sierra Morena ha sido recientemente tratado por C. Rueda¹². Procedente del Collado de los Jardines existe un pe-

racterística de la era. Sin embargo todavía no se distinguen de los trabajos que realizan los campesinos de la segunda edad. El campesino viejo pensante de ese mismo año ya anuncia otra escala de análisis, al resaltar los valores de la edad. Dos años después una pareja de viejos campesinos, se disponen tras dos personajes inclinados que realizan labores de trilla en la era, no forman parte del trabajo como tampoco una mujer con niño y una cernedora que enmarcan la escena; no obstante el lleva en la mano una horca y ella un rastrillo. En 1957 la pareja de viejos ahora sentados enmarcan a una joven también sentada. Un año después en un retrato de una familia de Purullena, la pareja de viejos vuelve a aparecer de nuevo, enmarcando la escena y portando ella la horca y él una pala, mientras en el centro y en un segundo plano, en la era, dos campesinos ciernen el trigo. En 1959 por último la pareja de viejos campesinos alcanza su mayor grado de solemnidad cuando al

¹¹ SOLANA, G.: «El Campesino 1957. R. Zabaleta» *La Huella del 98 en la pintura española contemporánea*, Catálogo Exposición, noviembre Centro Cultural CAJASTUR. Gijón, 1998

¹² RUEDA, C.: «Las imágenes de los santuarios de Cástulo: los exvotos ibéricos en bronce de Collado de los Jardines (Santa Elena) y los Altos del Sotillo (Castellar)» *Palaeohispanica* 8 pp. 55-87. 2008a

queño grupo de imágenes que fue estudiado por G. Nicolini¹³ y considerado propio de un supuesto estilo arcaico ibero que toma referencias de la escultura griega arcaica. Los exvotos de hombres y mujeres van vestidos con túnica larga y las figuras masculinas muestran tratamientos del cabello por tonsura (lo que ha llevado a proponer su vinculación a una función sacerdotal). Uno de ellos, integrado en la Colección Gómez Moreno hoy en la Fundación Rodríguez Acosta en Granada (Fig. 9)¹⁴, viste un manto sobre la túnica que sostiene pegado al cuerpo con la mano izquierda, en tanto el brazo derecho se quiebra por el codo para levantar el antebrazo y abrir la mano, a la altura del rostro, algo adelantada respecto a este, en señal de saludo. Las recientes intervenciones en Castellar han permitido valorar que la cronología de los exvotos no era tan amplia como Nicolini había propuesto¹⁵, se trata de una anacronía estilística, (no hay diferencias en la técnica de fabricación entre los exvotos teóricamente arcaicos y los tardíos), que se ha podido justificar en que el grupo representado caracteriza a personajes de un tiempo pasado, que ya no se muestran como oferentes, sino como intermediarios entre el devoto y la divinidad. Se trata, en mi opinión de antepasados, que se muestran con la estilística orientalizable de los periodos antiguos ibéricos para distinguirse de las imágenes de los vivos que siguen pautas muy diferentes de estilo y gestualidad. Gestos de prestigio y legitimidad social, que Zabaleta conocía seguramente. En las representaciones de Zabaleta la imagen de la mano abierta, en señal de saludo, es un gesto reiterado en la obra de sus últimos años: en 1957 el viejo campesino está sentado delante de una mesa, levanta un vaso de vino con la mano derecha, mientras el brazo izquierdo,



Fig. 9

devoto y la divinidad. Se trata, en mi opinión de antepasados, que se muestran con la estilística orientalizable de los periodos antiguos ibéricos para distinguirse de las imágenes de los vivos que siguen pautas muy diferentes de estilo y gestualidad. Gestos de prestigio y legitimidad social, que Zabaleta conocía seguramente. En las representaciones de Zabaleta la imagen de la mano abierta, en señal de saludo, es un gesto reiterado en la obra de sus últimos años: en 1957 el viejo campesino está sentado delante de una mesa, levanta un vaso de vino con la mano derecha, mientras el brazo izquierdo,

¹³ NICOLINI, G.: *Les bronzes figurés des sanctuaires ibériques*. Presses Universitaires de France, Paris, 1969

¹⁴ RUEDA, C. «Los exvotos de bronce como expresión de la religiosidad ibérica del Alto Guadalquivir: la Colección Gómez-Moreno», *Actas del Congreso Internacional de Arte Ibérico*, Alicante 24-27 de octubre del 2005, Alicante, 2008.

¹⁵ NICOLINI, G.: C. RÍSQUEZ; A. RUIZ RODRÍGUEZ y N. ZAFRA.: *El Santuario Ibérico de Castellar. Jaén. Investigaciones Arqueológicas 1966-1991*. Arqueología Monografías. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Sevilla, 2004 y *Op. cit.* Nota 12



Fig. 10



Fig. 11

apoyado por el codo en la mesa, muestra la palma abierta de la mano. Un año después el artista de Quesada pinta en la parte inferior de las imágenes de campesinos de Purullena, una familia compuesta por un hombre una mujer y entre ambos una niña. El hombre es joven, seguramente el referente masculino de la unidad familiar; sin embargo Zabaleta le encanece la barba y dispone su mano derecha abierta. En 1958, también, el paradigma iconográfico se repite en la mano de un campesino que aparece por detrás de la sensual pareja de campesinos cribando. En 1959 el gesto se transfiere a la pareja de campesinos viejos que enmarca la unidad familiar y el hombre levanta su mano derecha, como el antepasado ibero de la colección de Gómez Moreno, en tanto que, como se ha señalado, la mujer sostiene una horca. Es interesante observar la reiteración de este doble elemento en las imágenes pintadas del año 1959: palma abierta a la derecha y horca a la izquierda se repite de nuevo en el cuadro «Figuras en el paisaje», aunque esta vez portados por el grupo de hombres campesinos, dispuestos bajo el grupo de mujeres. Del mismo modo en la pintura sobre los trabajos del campo, «La recolección» dos campesinos en la parte alta de la composición son representados, uno con la mano derecha abierta, el que se dispone a la izquierda, en tanto continua con la horca el otro, el de la derecha (Fig. 10).

EL CAMPESINO EN EL CENTRO DEL UNIVERSO: EL ÁRBOL DE LA VIDA

Un joven pastor abre sus brazos en una pintura de 1949, El cabrero de Zabaleta fija uno de los modelos iconográficos mas característicos del pintor, quien diez años después, como sucedió con el caso del cazador, lo mostraba de nuevo rodeado de

cabras pero surcado de arrugas y con abundantes canas (Fig. 11). El pastor portaba en ambos casos en su mano derecha el cayado, mientras la izquierda se abría con la palma mirando al espectador. El esquema iconográfico recuerda el modelo de exvoto ibérico oferente tan frecuente en los santuarios de Sierra Morena, en los que el ibero, abre sus brazos en ángulo agudo con el cuerpo, como el cabrero de Zabaleta y gira las manos, grandes manos, manos hipertrofiadas, hacia el espectador ofreciéndose a la divinidad (Fig.12). Picasso también recupera esta idea seguramente de los patrones iberos, que el conoce bien, en la hipertrofia de las manos de los personajes del Guernica,



Fig. 12

El modelo ibero no es, de todos modos, exactamente la misma iconografía del pastor serrano, ya que en la obra de Zabaleta el pastor, aunque pudiera estar ofrendando sus cabras, también deja notar su posición de control de dominio sobre el rebaño, que es el objetivo principal de su oficio y desde luego de señor domesticador de los animales. En la pintura de Zabaleta el personaje es ante todo un dominador de la naturaleza. Otro óleo, seguramente anterior, da la clave a esta cuestión, pues deja ver como las cabras se agrupan delante y alrededor de un árbol, que sustituye al pastor. Puede tratarse aquí del árbol de la vida, pues en un cuadro que recoge una buena muestra de la fauna de la Sierra, las parejas de animales se agrupan a los lados del árbol que preside la figura de un búho colocado en su parte superior (Fig. 13). El único animal sin pareja,



Fig. 13

como ocurría con el óleo del cazador de la cabra, en la que los elementos individualizados que no tienen pareja (cazador, perro y el macho cabrío muerto) son los protagonistas de la acción. Un personaje de Porcuna, seguramente la única divinidad de todo el conjunto escultórico, con los brazos extendidos delante del cuerpo y con las manos visiblemente entreabiertas sostiene las patas delanteras de dos machos cabrios, en tanto los cuerpos de los animales envuelven por la espalda el de la divinidad. Puede definirse este modelo iconográfico como la representación de una *potnia theron*, una divinidad femenina dominadora de los animales, que remite a la antigua iconografía de Artemis o de un dios masculino *despotes theron*, también dominador de la naturaleza¹⁶.

¹⁶ *Opus cit.* Nota 3



Fig. 14

Algún tiempo después, pues el conjunto de Cerrillo Blanco remite cronológicamente a la segunda mitad del siglo V a.n.e., un personaje esta vez claramente masculino en un relieve localizado en Mogón, domina dos caballos rampantes situados a cada lado del personaje, lo que convierte a este en centro de la escena, (Fig. 14), del mismo modo que otro personaje también masculino domina dos prótomos de caballo en el frente de la fibula de plata de Chiclana de Segura (ambos en el Museo provincial de Jaén).

Es indudable que los artistas iberos y Zabaleta comparten esta imagen de origen oriental que opone parejas de animales a un

árbol, una divinidad o un héroe. En la pintura de Rafael Zabaleta no son dioses, pero sí héroes campesinos idealizados, en cierto modo divinizados, que se muestran en tres formas de representación diferente: En primer lugar el caso citado del pastor que agrupa sus cabras alrededor, que en 1959 se identifica ya con la vejez, aunque diez años antes todavía era un joven pastor. En segundo lugar el campesino que mira el sol, haciendo con su mano derecha una visera para protección de sus ojos, al tiempo que se limpia el sudor con el dorso de la mano, lo que denota la importancia del contexto de trabajo: calor, sudor y fatiga. Se trata de la pintura «Recolección» (Fig. 15) en cuyo centro emerge el campesino como figura central entre dos segadores que trabajan aga-



Fig. 15



Fig. 16

chados en la labor de siega. El tercer caso es la mujer, pintada iconográficamente como maternidad, que en el escenario de las «Aceituneras» (Fig. 16) muestra su posición central entre dos recogedoras de aceituna, igual que lo hacia el hombre de la manovisera respecto a los dos segadores. Las tres representaciones son de 1959, de las obras finales del pintor, pero los temas del pastor entre cabras y del campesino sudoroso tienen representaciones más antiguas. El pastor que agrupa las cabras y el campesino que suda bajo el sol no son expresiones habituales de la escultura ibérica, que hasta el siglo III a.n.e. solamente representa la aristocracia y a ella se le exime de los trabajos en el campo, pero las representaciones zabaletianas están más ajustadas a programas de heroización, que las que más tarde se harán de los clientes en los exvotos de Sierra Morena, sean estos campesinos o guerreros. En realidad es Cerrillo Blanco la escultura que mejor define la «búsqueda» de Zabaleta, porque muestra la aristocracia heroica, que emerge del reconocimiento social para alcanzar el poder político, porque el héroe existe por reconocimiento de los demás y por ello tiene que seguir el proceso curricular que le dará su título, lo que tiene que hacerse con la fatiga, con el esfuerzo. En la griphomaquia de Porcuna se muestra a un joven que se enfrenta al animal híbrido mitad águila y mitad león, en plena lucha la garra del grifo se clava en la pierna del aspirante a héroe, que culmina su rito de paso venciendo al animal, si bien habiendo sufrido la fiereza de este. Es así como se produce la transferencia de poder del grifo al héroe de Porcuna, de igual modo que Heracles, en su primer trabajo, cuando domina y mata al león de Nemea recibe la fuerza de este, lo que hace notar cuando se coloca la cabeza del animal vencido sobre la suya. Del mismo modo que el joven de la griphomaquia de Porcuna alcanza la gloria con el sufrimiento, el campesino de la «Recolección», que es héroe al asumir la posición central en la pintura de Zabaleta, paga su condición con el esfuerzo del trabajo bajo el sol y sufre el calor de agosto en la actividad de la siega.



Fig. 17

La mujer madre es otra cuestión, pues no se muestra en el conjunto de Porcuna, aunque en cambio si aparece en la imagen del único exvoto de bronce que entre los miles encontrados en los santuarios de Sierra Morena representa una divinidad; La diosa representada en el exvoto de la colección Gómez Moreno¹⁷ (Fig. 17) se levanta entre dos ánades que se disponen a sus pies, lo que le forja una posición centrada como ocurre con la maternidad de Zabaleta que sustituye con el

¹⁷ *Opus cit.* Nota 14

niño en brazos al árbol de la vida, ello es la prueba de su función como símbolo de la fecundidad, un tema tan querido a los iberos.

Niños que aprenden a cazar, cazadores que siguen las mismas pautas icnográficas que el zagalillo cazador, como expresión de un programa curricular de héroes; viejos sabios campesinos que han aprendido de la tierra y de miradas al cielo, que saludan como los antepasados de los príncipes iberos, imágenes de familia, protegida por la



Fig. 18

solemnidad de los ancianos. Pastores y campesinos que, como árboles o columnas que sostienen el mundo, dominan con el esfuerzo y el sufrimiento la naturaleza; mujeres madre, casi diosas, que como símbolos de fecundidad suplen el papel del árbol de la vida. Todo un programa de imágenes, observado desde el espacio urbano de los señoritos, es decir desde la penumbra interior de una habitación con una ventana abierta al campo (Fig. 18), permitió al pintor construir desde los paisajes de Quesada un fino hilo que le condujo a las raíces iberas de su tierra, (no debe olvidarse que en los años cincuenta C. Fernández Chicarro¹⁸ excavo la necrópolis de Castellones de Ceal descubierta casualmente al abrir la carretera que conducía de Huesa a Hinojares y ello lo debió conocer Rafael Zabaleta); sin embargo lo que Zabaleta en realidad estaba trasladando a sus oleos y dibujos y que se escondía en la búsqueda

de la autenticidad en el pasado, era la contradicción, su contradicción, entre un mundo rural inconscientemente admirado, su propio «habitus» y un mundo urbano conscientemente deseado. Se puede apuntar que la obra de Zabaleta estaba certificando el final del modo de vida rural, que ya anunciaba su muerte, con la emigración que llevaría a los campesinos de Quesada, a proletarizarse, construyendo sus nuevos espacios sociales, lejos de sus tierras, en la periferia de las grandes ciudades. Rafael Zabaleta expresó este ocaso del tiempo rural con un lenguaje propio de sociedades heroicas antiguas, la versión mas democratizada del poder aristocrático que los iberos habían desarrollado, como los griegos o los etruscos, como expresión mediterránea del poder, frente a las formas orientales de otras tradiciones antiguas. Y este alejamiento del poder sacralizado facilitó la construcción de la heroización del campesino, porque sin duda los valores que morían con el modo de vida rural se observaban mejor en campesinos, que en los

¹⁸ FERNÁNDEZ CHICARRO, C.: Prospección arqueológica en los términos de Hinojares y La Guardia. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. 6 Jaén 1955 FERNÁNDEZ CHICARRO, C.: Prospección arqueológica en los términos de Hinojares y La Guardia, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 7, Jaén 1956

señoritos, ya que en estas gentes sufridoras de la tierra se habían enquistado, libre de influencias mercantilistas, los grandes valores heroicos: la valentía del cazador ante el animal, la lealtad del cliente, la solidez de la estructura de parentesco: la familia y sobre todo el esfuerzo en el trabajo de la tierra, que en el héroe aristocrático se glosaba en el triunfo en la guerra y en el campesino en la sabiduría de la experiencia acumulada. En los años cincuenta Zabaleta dejó que los campesinos y jornaleros dominaran sus paisajes, mientras los señoritos urbanos y propietarios se retiraban al interior de sus casas de pueblo o a los espacios abiertos de las ciudades y las playas de verano, cuando salían de vacaciones. Sin embargo si esa podía ser la realidad de un modo de vida rural en crisis, en cambio no era la situación de los campesinos como clase, marcados por la pobreza y la explotación de un trabajo mísero en ocasiones y que apenas permitía mantener una familia; de ahí que el pintor haciendo aflorar de nuevo su contradicción, al tiempo que dejaba que el campesino se convirtiera en personaje principal de su obra y lo integraba, revestido de la dignidad heroica aristocrática, en un paisaje idealizado, por ser conservador de los valores rurales; al tiempo que lo legitimaba en la historia reproduciendo gestos que después se han leído en los iberos, también mixtificaba y endulzaba su realidad de pobreza y sufrimiento. En definitiva, hacia salir en su pintura los valores del modo de vida rural agonizante a través de sus auténticos protagonistas los campesinos, pero a cambio de perder la imagen social de gentes explotadas, cuestión que por otra parte hubiera sido difícil de expresar en aquellos años del primer franquismo. Es en el seguimiento de ese hilo conductor del contradictorio discurso de Zabaleta, donde se produce el encuentro con las raíces iberas de la alta Andalucía; encuentro que es más la plasmación de una contradicción del pintor, que una auténtica investigación sobre la arqueología de Quesada, pero es indudable que se asentaba en un modo de vida que, en el tiempo, se había fortalecido cruzando constantes guiños ignorados entre los campesinos de Quesada y los aristócratas iberos, es decir todos los que habían compartido un mismo paisaje. Fue ese discurso que buscaba la memoria de su paisaje, espléndidamente contradictorio y políticamente reprimido, el que condujo a Rafael Zabaleta a través de la niebla del conocimiento, a los príncipes iberos de la Porcuna soñada que nunca conoció.

BIBLIOGRAFÍA

- CELAYA, G.: «Lo real en Zabaleta» *Zabaleta Homenaje*. Ed. Diputación de Jaén 1984, p. 122
- DIEGO, G.: «Zabaleta, la poesía y Zabaleta» *Zabaleta Homenaje*. Ed. Diputación de Jaén 1984, pp. 54-56
- FERNÁNDEZ CHICARRO, C.: Prospección arqueológica en los términos de Hinojares y La Guardia. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. 6 Jaén 1955
- FERNÁNDEZ CHICARRO, C.: Prospección arqueológica en los términos de Hinojares y La Guardia. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. 7 Jaén 1956
- FERREIRO, C. E.: «Zabaleta visto por...» *Zabaleta Homenaje*. Ed. Diputación de Jaén 1984, p. 140
- GALERA P.: «Quesada en Zabaleta» *Zabaleta Homenaje*. Ed. Diputación de Jaén 1984, pp. 54-56
- GONZÁLEZ NAVARRETE, J.: *Escultura Ibérica en Cerrillo Blanco*. Diputación Provincial de Jaén. Instituto de Cultura. Jaén 1987
- NICOLINI, G.: *Les bronzes figurés des sanctuaires ibériques*. Presses Universitaires de France, Paris 1969
- NICOLINI, G.: C. RÍSQUEZ; A. RUIZ RODRÍGUEZ y N. ZAFRA,: *El Santuario Ibérico de Castellar. Jaén. Investigaciones Arqueológicas 1966-1991*. Arqueología Monografías. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Sevilla 2004
- OLMOS, R.: «Los grupos escultóricos del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén). Un ensayo de lectura iconográfica convergente». *Archivo Español de Arqueología*. Nº 75, Madrid 2002
- PERCEVAL, J. DE.: «Zabaleta y la Andalucía Oriental» *Zabaleta Homenaje*. Ed. Diputación de Jaén 1984, pp. 66-69
- RODRÍGUEZ AGUILERA, C.: «La pintura de Zabaleta y su circunstancia» *Zabaleta Homenaje*. Ed. Diputación de Jaén 1984, pp. 155
- RUEDA, C.: «Las imágenes de los santuarios de Cástulo: los exvotos ibéricos en bronce de Collado de los Jardines (Santa Elena) y los Altos del Sotillo (Castellar)» *Palaeohispanica* 8 pp. 55-87, Madrid 2008
- RUEDA, C.: «Los exvotos de bronce como expresión de la religiosidad ibérica del Alto Guadalquivir: la Colección Gómez-Moreno», *Actas del Congreso Internacional de Arte Ibérico*, Alicante 24-27 de octubre del 2005, Alicante 2008.
- RUIZ, A., MOLINOS, M.: *Iberos en Jaén*. CAAI Textos. Universidad de Jaén, Jaén 2007
- RUIZ, A., SÁNCHEZ, A.: «La cultura de los espacios y los animales entre los príncipes iberos del Sur», en T. Tortosa y J. Santos (eds): *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*. Monografía de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, 26. Roma 2003. 137-154.
- SOLANA, G.: «El Campesino 1957. R. Zabaleta» *La Huella del 98 en la pintura española contemporánea*, Catálogo Exposición. noviembre Centro Cultural CAJASTUR, Gijón 1998
- UREÑA G.: «Singularidad y tradición» *Zabaleta 101 I. Centenario Rafael Zabaleta*. Consejería de Cultura Junta de Andalucía, Jaén 2009, pp. 69-78