

OLIVOS EN EL PAISAJE ZABALETIANO

Tradición renovada

Gabriel Ureña Portero

RESUMEN: Rafael Zabaleta es un pintor vanguardista enamorado del paisaje serrano y humano de Quesada. Hizo del olivar, de los campesinas y de las olivaderas, iconografía plástica de un mundo al que describía con fidelidad, amaba con pasión y quería redimir socialmente, elevándolo a la categoría artística.

ABSTRACT: Rafael Zabaleta was a pioneering artist in love with the mountain landscape and human characters in his home village, Quesada. He made of olive groves, farmers and olive-pickers, a plastic iconography that he managed to describe faithfully. He loved this rural world with passion and wanted to redeem it socially, bringing it to the artistic category.

Rafael Zabaleta huyó de tópicos en la representación del paisaje. Renunció al folklore fácil de la tradición romántica. Buscó el verismo en la geología, el ecosistema, la fauna y la flora que le rodeaba en Quesada. Conjugó la inspiración empírica con la utopía, la descripción de la realidad con la imaginación creativa. Encontró en el olivar un punto de referencia para memorizar, evocar, soñar transformadoramente un horizonte individual y un destino comunitario. Creó obras de arte maestras en las que las figuras humanas emergían en contextos paisajísticos de sierra y olivar. Buscó en esos árboles de «truncos retorcidos» la autenticidad de los orígenes. Plasmó el iberismo del alma dormida en silentes y mineralizados jornaleros. El hieratismo de aquellas figuras iba a la par con el inmovilismo al que parecía condenado aquel campesinado al que Miguel Hernández, casado con una quesadeña que fue su musa, Josefina Manresa Marhuenda, preguntaba socráticamente, acaso para avivar el alma dormida, por la razón de ser social de aquellos olivos:

Andaluces de Jaén,
aceituneros altivos,
decidme en el alma: ¿quién,
quién levantó los olivos?

Años antes, Antonio Machado, que viajó desde Baeza a Quesada en dos ocasiones, en 1915 y en 1917, también poetizó olivos en «Campos de Andalucía»:

¡Viejos olivos sedientos
bajo el claro sol del día,
olivares polvorientos
del campo de Andalucía!...
¡Venga Dios a los hogares
y a las almas de esta tierra
de olivares y olivares!

El olivo, el árbol mitológico y cultural del Mediterráneo, fue símbolo de los dos pilares de la cultura occidental: Atenas lo valoró como el pacto de la inteligencia entre dioses y hombres; y Jerusalén lo enaltecó como testigo de los pactos de Dios para salvar al pueblo elegido.

Incluso en civilizaciones preclásicas, el olivo fue fuente de inspiración artística. Así, del antiguo Egipto se conserva un relieve de Amarna en el que Atón y Akenatón aparecen representados, nada menos que en el siglo XIV a. C., enfangados en la recogida manual de aceituna de olivos bien cargados. También de la cultura cretense se conservan pinturas murales del segundo palacio de Knosos, datadas en torno al 1500 a. C., en que figuran paisajes de olivos.

Son muchas las vasijas que, en el siglo VI a. C., se decoraron en el Ática con motivos olivareros para el transporte y comercialización del aceite en la Magna Grecia. En el siglo V a. C., Fidias, el más afamado artista y responsable de la política cultural de Pericles, esculpía en madera de olivo, oro y marfil, a Atenea, la diosa de la sabiduría, hija predilecta de Zeus y protectora del Ática, portando sobre su cabeza una corona de olivo. Los romanos personificaron la alegoría de Hispania con las coronas de olivo en la pavimentación de los mosaicos de las casas rurales de la Bética.

A partir de la Edad Media, la iconografía de Jesús en el huerto de los olivos de Getsemaní se convirtió en motivo de inspiración para grandes y anónimos pintores; y también en el Renacimiento, artistas como Fra Angélico, Mantegna, Botticelli, Tintoretto o Tiziano incorporaron el olivo a la pintura, aunque fue ya en el Manierismo cuando El Greco llevó a su apogeo las versiones de La Oración en el Huerto, como la que se conserva en Andújar.

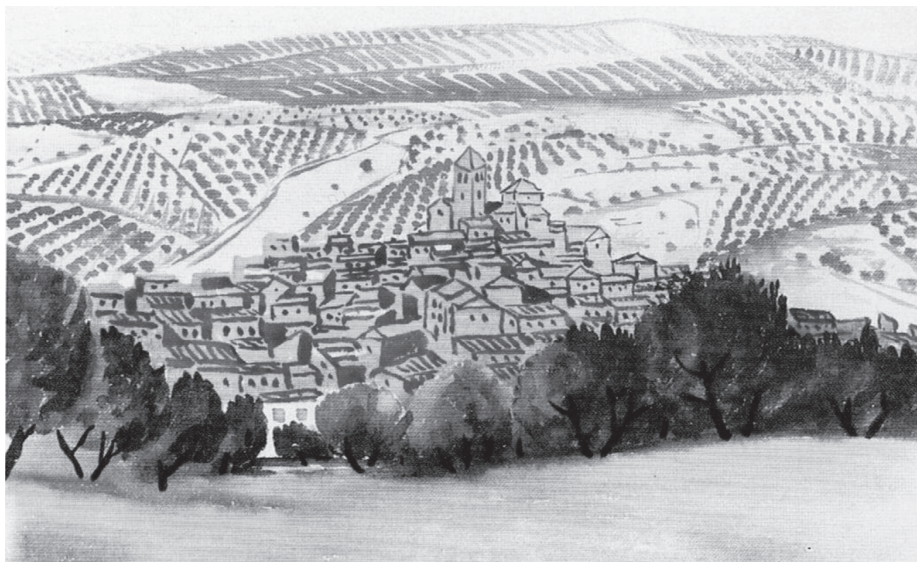
Rafael Zabaleta fue heredero privilegiado de esta tradición de representación del árbol del olivo que reprodujo, potenció y singularizó en su representación. En su obra artística, plagada de referencias al mundo rural y serrano, incluyó el árbol milenario de Jaén y el Mediterráneo no como imaginería religiosa sino como contexto necesario de la geografía jienense y de la actividad productiva del campesinado quesadeño. Ya en 1930, intituló una de sus primeras obras de interés «Paisaje con olivos». Un pintor como él, que tomaba como punto de inspiración el paisaje de su tierra, tenía que adaptar su retina a esas amplias extensiones de olivos que se consolidaban como cultivo en la geografía de lomas y colinas del alto Guadalquivir jiennense en el primer tercio del siglo XIX, sustituyendo a antiguos pastizales y montes mediterráneos, explotados por

nuevos propietarios enriquecidos con actividades mercantiles, como las que ejercía su propia familia, dispuestos a sacarles el máximo partido a este tradicional cultivo y a sustituir el viejo modelo de agricultura de subsistencia por un nuevo modelo basado en el cultivo comercial y en la recuperación de la especialización olivarera que esa tierra había heredado de la época de la colonización romana.

Zabaleta captó perfectamente el protagonismo del olivo en el cambio de la geografía rural jiennense y andaluza, la garantía de seguridad para la economía local de su pueblo de este ecológico cultivo mediterráneo e incluso la rusticidad de sus formas y la peculiaridad de su cromatismo para construir su propia identidad pictórica. Antes que él, otros vanguardistas y pintores contemporáneos españoles, durante el último tercio del siglo XIX y primer tercio del XX, incorporaron el olivo a su temática pictórica. Rafael Zabaleta lo hizo con su peculiar mirada paisajística, reforzando esta tradición al tiempo que la renovó y la afianzó. En efecto, Van Gogh había pintado «Olivar», en 1889, haciendo gala de su perspectiva aérea y proyectando una peculiar expresividad de las verdes ramas del milenar árbol; André Derain había aplicado su técnica puntillista, en 1905, a los olivos de las «Montañas de Collioure»; dos años más tarde George Braque repitió título «Olivar», esta vez la percepción cubista; Auguste Renoir lo había colocado, en 1918, en el horizonte de sus robustas «Bañistas»; y también Matisse, admirado por Zabaleta por el fauvista del color y la tendencia a la irrealidad compositiva, pintó en 1921 «Conversación bajo los olivos», que se conserva en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. En el panorama artístico español los olivos levantinos tuvieron algún buen reflejo en la pintura lumínica de Joaquín Sorolla; en tanto el cordobés Julio Romero de Torres, en los inicios del siglo XX, los representó en «Las aceituneras», título que luego repetirá Zabaleta, según analizaremos más adelante, aunque con un estilo bien diferente. En el contexto jiennense incidirán en el tema tanto el catalán afincado en tierras del Santo Reino, José Nogué, como el lírico pintor de la generación del 98, Cristóbal Ruiz, prendado del paisaje olivarero de Villacarrillo que llevaría en su retina y en sus pinceles también durante el exilio.

En los años de posguerra y estraperlo de aceituna, Rafael Zabaleta volvió a inspirarse en los campos olivareros como ya había hecho anteriormente durante la República. Desde «Aceituneros», pintado en 1943, a «Aceituneras», en 1959, hay un largo recorrido de fidelidad a la agricultura, las vivencias y cultura en torno al olivo. En el óleo «Niño del campo», de 1944, la composición la dominan, en primer término, un niño en pie, de triste aspecto, tocado con sombrero de paja y descalzo, junto a un bodegón y un gallo, y al fondo aparecen hileras de olivos, dispuestas en tres bloques que cierran el alto horizonte de la composición poniendo orden y geometría; pintados con técnica impresionista, los verdes olivareros cumplen cromáticamente la función de equilibrar los ocres de gran intensidad que se concentran en la parte media del óleo.

En otro óleo de 1950 en que el protagonista vuelve a ser un niño campesino, de nuevo tocado con sombrero de paja, esta vez sentado sobre una piedra, «El zagal con liebre», Zabaleta ubica los olivos como omega del paisaje natural, aunque esta vez con un tratamiento entre surrealista, fauvista y expresionista que remarcan el carácter inquietante del lienzo: la diagonal que marca la liebre; el gran tamaño y la fiera preventiva del perro en plano segregado tras el niño; el contraste entre los colores com-



Pueblo

plementarios, violetas y amarillos, con los azules intensos que manchan el perro y los verdes de unos olivos que aparecen más individualizados y cercanos sobre onduladas lomas de tierras anaranjadas y rojizas.

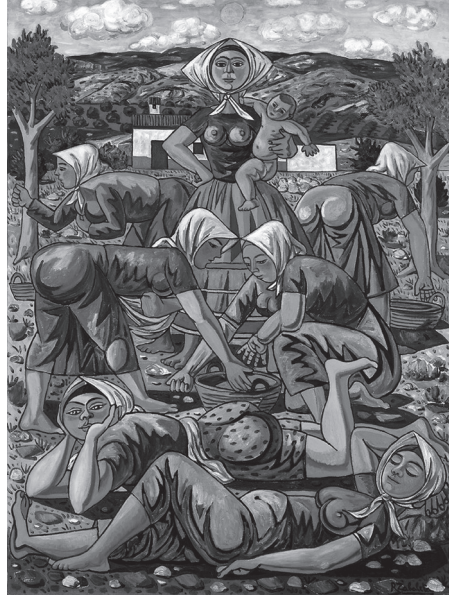
En «Composición con figuras y paisajes», de 1952, las manchas de olivos aparecen más diluidas y distribuidas en lomas insertadas en conos al gusto de Cézanne, que sobresalen entre otro cono, el del sombrero de paja de uno de los segadores de pies desproporcionados, que mira frontal e inmobilizado al espectador mientras su compañero de faena y descanso, oculta el rostro mientras duerme la siesta. Si en el centro de la composición se sitúa la era donde se trillaba el cereal en tanto el cortijo de blancas paredes queda desplazado a la derecha, los verdes olivos se superponían sobre los cerros tocando el celaje y la elipse que cierra la composición por la parte superior.

De 1956 datan dos obras significativas en cuanto a la iconografía olivarera que nos ocupa, «Valle de Belerda» y «Pueblo». El óleo «Valle de Belerda», un extraordinario paisaje expresionista con intensos contrastes cromáticos entre gamas frías, cálidas y complementarias en el que los olivos alternan con estructuras geológicas desnudas bajo un celaje efectista a la vez que simbolizan la calma en el contexto de una naturaleza sublime y arrebatada. «Pueblo» es una lírica acuarela sobre papel donde Quesada aparece figurada en tonos ocre, si bien abre plano y perspectiva de la localidad olivos de intenso verde, mientras que los del fondo, de cuidada alineación en sentidos diferentes, suavemente mezclan sus verdes azulados con los tonos pastel.

En «Las dos mujeres», óleo pintado dos años después, los olivos que ocupan la parte media del lienzo, aumentan la profundidad perspectíca con su disposición en verticales paralelas, reforzando las líneas de fuga del escorzo y el alto horizonte de la composición. Son además el contrapunto al erotismo de las figuras femeninas del pri-



Dos mujeres



Aceituneras

mer término y al brillante colorido del conjunto. Se insertan estos olivos en la apuesta por el vitalismo, alegre cromatismo y sensualidad de esta feliz creación.

Pero la obra que mejor refleja la realidad social de la recogida de la aceituna puede que sea «Aceituneras», pintada en 1959, en plena madurez artística, cuando Zabaleta era ya dueño de un estilo propio de pintar que le había granjeado el reconocimiento como el más interesante pintor de la posguerra por parte de la mejor crítica de arte del momento, encabezada por don Eugenio D'Ors.

Ciertamente no es mucha la superficie que ocupan los olivos en «Aceituneras», pero son la referencia necesaria de la actividad primordial que supone la recogida de la cosecha de la aceituna. Los tonos verdosos del olivar ponen el contrapunto a la gama cálida de los ocre rosáceos, pero también de los rojos, esmeraldas y amarillos. Enmarcados por dos árboles de mayor tamaño que abren una *vedutta* que diferencia el espacio escénico en que se insertan las figuras femeninas con el más específico de la naturaleza, los olivos están perfectamente organizados en líneas de fuga oblicuas dispuestos en las suaves ondulaciones de la sierra.

Los olivos identifican el paisaje quesadeño y andaluz; los olivos marcan el tránsito entre las figuras del primer término con cortijo centrado y la serranía del fondo de formas cónicas y desnuda geología; los olivos justifican el trabajo y el descanso de las figuras perfiladas como mujeres antes que como trabajadoras. No es un cuadro de temática social por más estas mujeres olivaderas estén realizando una tan importante actividad agrícola. El realismo pictórico no persigue conseguir una obra de realismo social. La narración es más literaria que descriptiva desde el punto de vista laboral. Las

siete mujeres que aparecen en el marco pictórico están segregadas en planos escalonados en actitudes más bien relajadas que no enfatizan la dureza del trabajo recolector. Los tonos *fauves* del cuadro, los vestidos transparentes que muestran e insinúan redondeces y formas turgentes propias del erotismo zabaletiano son los que acaban dando una curiosa nota de irrealidad al conjunto.

La composición es rigurosamente simétrica y exhibe una proyección ascendente a la manera de una pintura mural. El rostro de cada una de estas mujeres, como si se tratara de un mural románico, es impersonal aunque de gran fuerza expresiva, está esencializado con un ligero dibujo en el destacan los almendrados ojos. Entre las siete mujeres se interpone el silencio, la soledad y la incomunicación. Las dos primeras están tumbadas descansando en la parte baja de la composición; sus cuerpos están contrapuestos en perspectivico escorzo tal vez para aumentar la profundidad del cuadro según la disposición de los cubos de Euclides que tanto interesaron a los pintores del Quattrocento florentino. Según se asciende, se observan otras dos parejas de mujeres, también incomunicadas entre sí, tanto las que se dan la espalda como las que se miran de frente, flexionadas según requieren las faenas recolectoras y desde el punto de vista de la espacialidad segregando nuevos planos en profundidad.

Entre ambos grupos se yergue la hierática figura de una mujer que preside la escena y remarca la simetría axial, cubierta la cabeza con pañuelo, como las otras campesinas. Ante ellas, de pie, en acusado frontalismo, con el brazo derecho en jarras y portando un niño en su brazo izquierdo, evoca la maternidad, un valor de referencias míticas, sociales y funcionales para el medio rural. Tras esta figura, que domina la escena, el blanco cortijo con tejas árabes representado también con economía de trazos, y, más arriba, cerrando el eje de simetría, el sol dominador. Cromáticamente, corona el cuadro el rosado celaje interrumpido por el blanco de las nubes y el amarillo del sol.

La pintura siempre estuvo muy próxima a la literatura. El cuadro «Aceituneras» de Rafael Zabaleta evoca «El cantar de las tres morillas» recogido, a principios del siglo XVI en el Cancionero Musical de Palacio:

Tres morillas me enamoran
en Jaén:
Axa, Fátima y Marién.
Tres morillas tan garridas
iban a coger olivas
y hallábanlas cogidas
en Jaén.
Axa, Fátima y Marién.
y hallábanlas cogidas
y tornaban desmaídas
en Jaén.